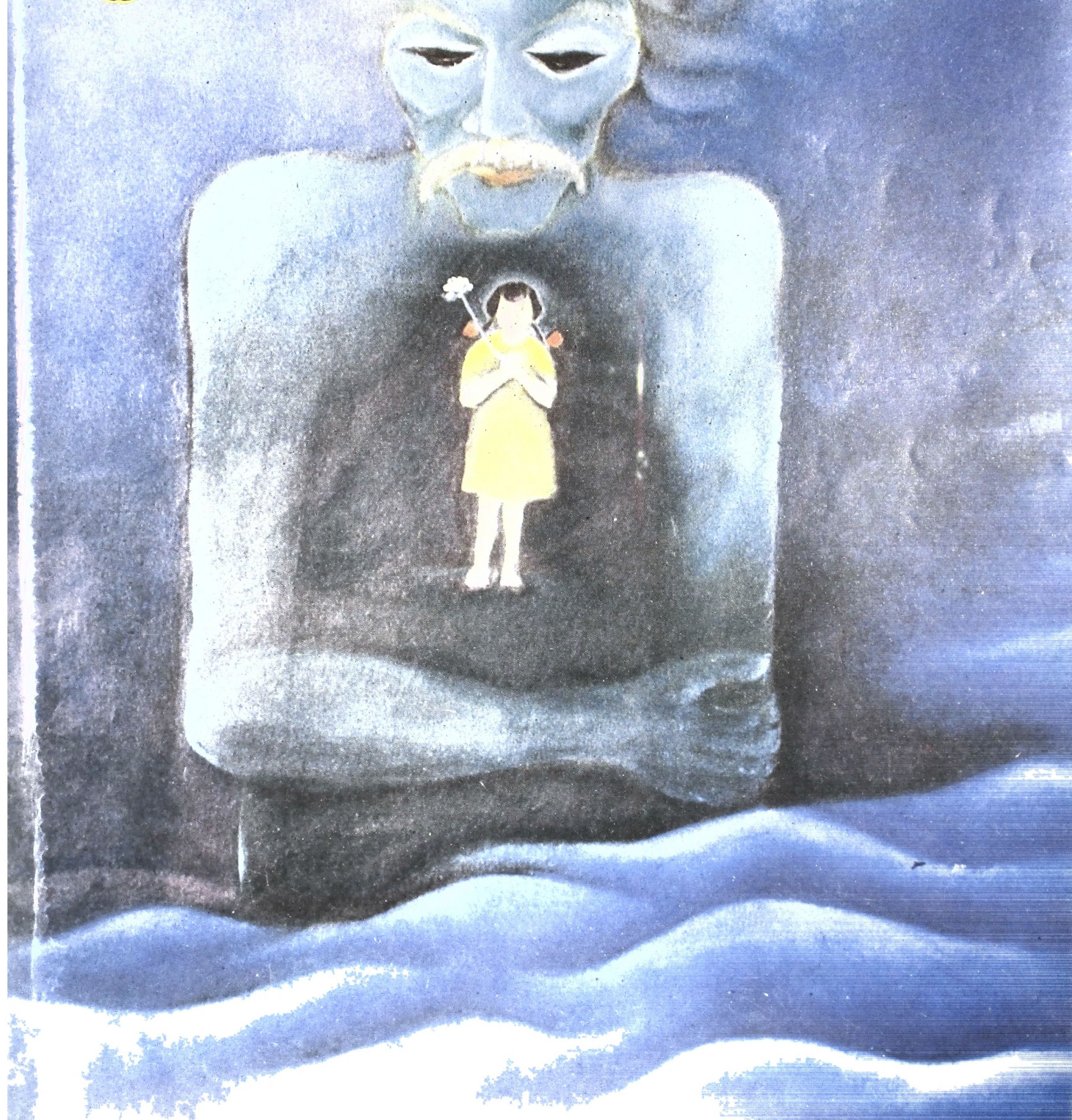


edisi Februari 1984
ISSN 0126 - 9918

majalah sastra ■ nomor 2 ■ tahun 1984

□ peranan kritik sastra □ etika jim crow

HORISON



HORISON

MAJALAH BULANAN No. 2/FEBRUARI 1984

DAFTAR ISI

54

CATATAN KEBUDAYAAN

Sutardji Calzoun Bachri

55

CATATAN TERHADAP CATATAN KEBUDAYAAN

Hardi

56

SANUSI PANE: PENYAIR, MISTIK DAN PUISINYA

Abdul Hadi W.M.

57

KRITIK SASTRA INDONESIA: PERANAN & PERKEMBANGANNYA

Mursal Esten

73

SAJAK—SAJAK BULAN INI

78

PROSES KREATIF DAN HAKIKAT SASTRA KITA

Umar Yunus

83

SAJAK "DUKA" IBRAHIM SATTAH

PUISI MANTRA YANG HAMPIR TANPA SUGESTI

Ahmadun Y. Herfanda

86

MAKNA MODERNITAS SEBAGAI SALAH SATU ELEMEN DALAM SASTRA INDONESIA SEBELUM PERANG DUNIA II

Fanuk H.T.

90

TIDAK

B.Y. Tand

93

TRAFFIC LIGHT

A. Rahim Qahhar

99

ETIKA HIDUP ALA JIM CROW

Richard Wright

101

Kulit Muka: Reproduksi Lukisan Karya Amang Rachman

Penyantar/Penasihat :

Mochtar Lubis

(Penanggungjawab/Ketua Umum)

Jakob Oetama (Bandahara)

Ali Audah

Arief Budiman

Aristides Katoppo

Goenawan Mohamad

Sofjan Alijahbana

Umar Kayam

Penerbit : Yayasan Indonesia

Surat Izin Terbit No. 0401 SK DPHM SIT 1966, 28 Juni 1966. Dicitak oleh

PT TEMPRINT

Alamat Redaksi : Jl. Gereja Theresia 47 Tel. 335605, Jakarta Pusat

Tata Usaha : Jl. Gajah Mada 104, P.O. Box 615 DAK, Jakarta Kota

Pengelola :

Arwah Setiawan

(Penanggungjawab Harian)

H.B. Jassin

Sapardi Djoko Damono

Sutardji Calzoun Bachri

Taufiq Ismail

Hamsad Rangkuti

Hardi

D. Haryono (Ilhan)

Hardyono (Artistik)

MENGHADAPI SASTRA TAHUN 2000

Melihat sastra modern kurang peminatnya atau katakanlah terasing, para pengamat sastra yang sosiolog sibuk berusaha mencari terapi. Seolah-olah sastra kita itu sakit. Para sastrawan dituding arogan, onggang-onggang di menara gading, tak memperdulikan masyarakatnya.

Padahal sastra kita kini sehat-sehat saja, kalau tidak mau mengatakan pada periode sekitar delapan belas tahun terakhir ini sastra kita justru berada dalam salah satu keadaan yang paling sehat atau wajar dari sejarah sastra kita. Tidak ada dominasi diluar sastra yang menjadi panglimanya.

Ambil saja puisi, misalnya. Kewajaran jelas kelihatan dengan adanya bermacam-macam bentuk pengungkapan dan tema. Ada puisi yang sibuk dengan tema komitmen sosial, ada yang sibuk dengan penggalian akar tradisi, ada yang senang dengan pengungkapan konvensional, ada yang asyik dengan kesadaran religius, ada yang sibuk mencari pembahasan, eksperimental serta *avant-garde*, dan ada pula gabungan dari beberapa ciri yang saya sebutkan itu.

Namun bagi sekalangan sosiolog kewajaran ini rupanya kurang mengesankan. Yang penting agaknya bagi mereka ialah bagaimana memperluas publik sastra di kalangan masyarakat. Sikap begini tentu wajar, mengingat memang demikianlah karakter seorang sosiolog.

Tapi ketidakwajaran mulai timbul ketika dalam mencoba melakukan terapi dengan teori-teori mereka itu, pisau bedah mereka terutama ditujukan pada sastrawan atau karya sastra, tapi kurang diimbangi dengan upaya pembedahan atau perbaikan kondisi-kondisi apresiasi masyarakat itu sendiri terhadapnya agar karya sastra itu bisa diterima lebih baik di masyarakat.

Dalam upaya melakukan "terapi" mereka sibuk menyodorkan teori-teori buat jadi pegangan sastrawan supaya bisa menciptakan karya yang bakal mendapatkan pembaca yang lebih luas. Akan halnya perbaikan kondisi apresiasi masyarakat agar lebih bisa menerima sastra modern itu, para "sosiolog" kurang memberikan perhatian.

Sosiolog ataupun tidak, kenapa kita kurang menyimak kenyataan masyarakat itu sendiri, dan kemudian memperbaiki dan membinanya ke arah kondisi yang lebih baik untuk bisa menerima sastra modern /kontemporer.

Kita masih saja belum menciptakan strategi

yang menyeluruh untuk membina masyarakat buat apresiasi sastra tahun dua ribu kelak, misalnya. Kondisi apa yang sedang kita persiapkan dan sedang kita ciptakan agar masyarakat bisa menerima sastra tahun dua ribu?. Bagaimana halnya apresiasi sastra yang dibina sekarang di kalangan anak-anak siswa SD, SMP, SMTA, --para konsumen sastra tahun dua ribu itu?.

Sampai seberapa jauhkah yang sudah dilakukan lembaga-lembaga di dalam masyarakat seperti mass media, TVRI, untuk berperan serta dalam menumbuhkan kondisi masyarakat agar bisa ber-apresiasi dengan sastra di tahun duaribu kelak? Sudah maksimalah upaya mereka?. Lihat saja sebagai contoh konkret, apakah acara Cerdas Cermat TVRI itu sudah ikut membina apresiasi sastra secara maksimal demi terciptanya publik sastra di tahun-tahun mendatang?

Kenapa kita kurang menekankan pentingnya memperkenalkan sastra modern kita pada anak-anak sejak dari usia dini? Saya lihat kita belum punya buku antologi puisi modern yang bisa dibaca anak-anak sejak seusia Sekolah Dasar---antologi puisi untuk "semua umur". Padahal hampir semua penyair kita punya karya-karya yang bisa dibaca anak-anak SD seperti beberapa karya Amir Hamzah, Chairil Anwar, Taufiq Ismail, Rendra, Abdul Hadi WM, dan banyak lagi yang lain-lain.

Sering timbul anggapan, pada anak-anak harus disodorkan karya sastra khusus untuk anak-anak seperti dongeng dan semacamnya, sedangkan sastra modern atau kontemporer dianggap seluruhnya karya untuk orang dewasa, atau tak ada yang bisa "untuk semua umur". Maka anak-anak baru diperkenalkan dengan karya-karya para sastrawan kita apabila mereka sudah dewasa. Tentu saja dalam usia begitu, mengkondisikan mereka terhadap sastra relatif sudah lebih sulit.

Jika di dalam masyarakat dibina kondisi-kondisi yang pada akhirnya bisa berapresiasi terhadap sastra maka keterpencilan sastra itu bisa dikurangi, kalau pun memang sama sekali tidak bisa dihapuskan. Sebab suatu pandangan sastra yang paling populis sekalipun, tidak akan berhasil mengurangi keterpencilan sastra modern, kalau kondisi tersebut belum ada.

Sutardji Calzoum Bachri

CATATAN TERHADAP
CATATAN KEBUDAYAAN :

ALERGI TERHADAP KESENIAN TERLIBAT

Awal tahun ini, di Teater Arena TIM ada diskusi tentang senilukis Indonesia, sehubungan dengan adanya pameran besar pelukis muda Indonesia. Pembicara dari diskusi tadi dua orang muda yang biasa menulis di koran, dan sebagai pembandingnya, saya dan seorang kritikus senior yang usianya sudah lebih dari 60 tahun.

Kedua pembicara tadi pada pokoknya menyangkan isi pameran tersebut, karena terasa adanya kemapanan serta tak terasanya ide "muda" yang penuh eksperimen, segar, kreatif yang lazim lahir dari seniman muda. Tentu saja ada pula karya yang memenuhi syarat "muda", cuma sangat sedikit jumlahnya.

Saya setuju dengan dua pembicara tadi, dan di situ saya menambahkan bahwa rasa terlibat pelukis muda kita dengan persoalan sekeliling nyaris tak ada. Sepertinya Indonesia itu negara subur makmur, tidak ada korupsi, keadilan sudah merata, tak ada prokem, tak ada bencana alam, kerawanan sosial tak ada dan lain-lain.

Selanjutnya saya memberikan contoh (walau sudah klise) yaitu tentang monumentalnya karya seni terlibat seperti karya Picasso yang berjudul GUERNICA karya Goya yang mengisahkan seorang tawanan dihukum tembak, karya S. Sudjojono yang berjudul SEKO, lantas karya Affandi yang berjudul mata-mata atau pengemis, dan masih banyak lagi.

Dalam karya sastra sangat jelas, misalnya Dr. Zhivago karya Pasternak, karya G. Orwell yang berjudul 1984, karya Mochtar Lubis baik cerpen atau novelnya, Hamsad Rangkuti, Mohamad Diponegoro dan bidang puisi selalu meriah dengan persoalan itu misalnya karya Chairil Anwar, Rendra, MH Ainunnajib, Leon Agusta. Sedangkan drama Putu Wijaya, Riantiarno, sangat representatif dalam menuturkan karya kisah terlibat.

Sang pembanding si 60 tahun tadi mendengar komentar saya dan dengan gemetar berkata, bahwa kalau mau terlibat, baca koran saja. Kesenian harus indah. Nah, di sinilah rupanya terjadi suatu kesalahanpikiran (bukan pemahaman) yang selalu menilai karya terlibat sebagai karya seni yang tidak indah, sedangkan yang suasana hati, abstrak, selalu indah dan utuh sebagai karya seni.

Pandangan yang demikian banyak menghingapi diri seniman atau kritikus kita dewasa ini. Mungkin hal tersebut lahir dikarenakan sikap elit serta penggelembungan ego yang kelewat besar, di-

samping itu.....maaf....kurang pergaulan.

Seni mungkin seperti halnya putri salju yang hanya boleh ditatap tanpa disentuh. Bahkan rekan saya Sapardi Djoko Damono pun dengan Catatan Kebudayaan di majalah *Horison* no 10 tahun 1983 mengupas sajaknya Nasruddin dengan kerangka pikiran seperti putri salju tadi. Dalam alinea terakhir tulisannya terbaca:

"Kalau benar demikian, sajak itu telah diterima sebagai hiburan yang pantas menerima tepuk tangan. Kalau tidak, berarti larik-larik Nasruddin itu hanya menambah (atau mengulang) slogan yang sudah begitu banyak ada disekeliling kita. Jadi anak muda itu telah menjadi korban keyakinan sementara sastrawan, bahwa puisi (baca slogan) bisa menghentikan korupsi dan penyelewengan."

Sikap Sapardi tadi, dipertajam ketika ia menulis lagi Catatan Kebudayaan *Horison* nomer 1 tahun 1984, yang pada alinea terakhir bisa kita baca:

"Dan kedudukan Orwell dalam kesusastraan menjadi semakin unik karena dia berpendapat bahwa harus ada pemisahan tegas antara manusia sebagai pengarang dan sebagai warga negara. Katanya, 'Jika seorang pengarang melibatkan diri dalam politik, ia harus melakukannya sebagai warga negara, sebagai manusia, tetapi tidak sebagai pengarang....Harus jelas bahwa karangannya merupakan sesuatu yang sama sekali terlepas dari kegiatan tersebut'."

Saya terus terang kurang percaya terhadap ucapan Orwell seperti yang ditulis Sapardi tadi, mengingat karya Orwell amat sangat politis sehingga memiliki gaung hingga sekarang. Toh andaikan benar harus kita susuri dalam konteks apa Orwell bicara sedemikian itu. Sayang Sapardi tak membeberkan masalah itu... hanya penggalan yang tak meyakinkan dan tak disebut sumbernya. Mungkinkah Sapardi pernah dialog pribadi dengan Orwell?

Tidak setuju boleh saja, mengingat seni itu beribu jalan pilihan, tetapi janganlah begitu a-priori. Berapa juta atau trilyun puisi dicipta manusia, berapa juta kisah ditulis orang, tetapi berapa jumlah yang dikenang orang yang notabene sebagian besar justru karya terlibat. Mengingat hal itu betapa senangnya saya sebagai bangsa Indonesia punya literatur karya empu Sedah, empu Panuluh, atau Babad-babad Jawa yang kesemuanya karya "terlibat".

Hardi

Sanusi Pane: Penyair, Mistik Dan Puisinya

Oleh : Abdul Hadi W.M.

I

Tidak salah bilamana *Dibawa Gelombang* kita pilih jadi pusat pembicaraan, karena baik dalam bentuk maupun isi serta teknik penulisannya sajak ini ideal sekali dengan wawasan estetik Sanusi Pane. Sajak ini didukung oleh unsur-unsur puitik yang kuat seperti terlihat dalam pemilihan imaji, perimbangan, susunan irama, pilihan kata, bunyi dan sebagainya. Sedang isi atau pesannya mencerminkan sikap atau falsafah hidup Sanusi Pane sebagai penyair dan mistikus sekaligus. Sajak ini pun, bila dihubungkan dengan wawasan estetikanya, melengkapi dua pernyataannya tentang puisi yang seolah-olah saling bertentangan.

Dengan *Dibawa Gelombang* yang dimuat dalam *Madah Kelana* kumpulan sajak-sajaknya yang ditulis antara 1929—1930, dan terbit tahun 1931 sebagai kumpulan puisinya yang ketiga dan terakhir, Sanusi Pane berhasil sepenuhnya mengekspresikan pengenalan dan persatuan mistik (*gnostic* dan *unio-mystic*) nya yang telah sejak awal kepenyairannya dia cita-citakan. Dalam periode *Puspa Mega* (1927) dia menyatakan bahwa sajak yang baik tergantung pada kata dan bentuknya yang indah, bukan dalam maksud dan isinya. Seperti dikatakannya:

Di mana harga karangan sajak,
Bukanlah dalam maksud isinya,
Dalam bentuk, kata nan rancak
Dicari timbang dengan pilihnya
(Sajak)¹).

Sedang dalam periode "Madah Kelana" dua atau tiga tahun kemudian, setelah lebih menyelami filsafat India, dia menyatakan: "O, bukannya dalam

kata yang rancak / Kata yang pelik kebagusan sajak / O, pujangga buang segala kata / Yang kan cuma mempermainkan mata / Dan hanya dibaca selintas lalu / Karena tak keluar dari sukamu / Seperti matahari mencintai / Memberi sinar selama-lamanya / Tidak meminta sesuatu kembali / Harus cintamu senantiasa" (Sajak)²). Jadi menurut pandangan Sanusi Pane yang kemudian ini, sajak yang baik itu harus benar-benar keluar dari hati, bukan semata-mata sebagai luapan penasaran lewat kata-kata indah yang berduyun-duyun seperti dinyatakannya dalam kredonya yang pertama.

Sajak tidak boleh dibuat-buat atau dipaksakan agar kewajaran dan kejujuran, tarohan seni yang paling utama, terpenuhi sebaik-baiknya. Wajar "seperti matahari mencintai bumi, memberi sinar selama-lamanya". Di dalam pernyataannya itu Sanusi Pane memperlihatkan bahwa kewajaran dan kejujuran, cinta yang tak dibuat-buat dan tanpa pretensi, merupakan unsur utama bagi pendukung keindahan dan kebenaran.

Pada tahun 1949, setelah sekian belas tahun tak menulis sajak lagi dan menjelang Chairil Anwar meninggal dunia, Sanusi Pane masih sempat menulis esei kecil *Isi dan Bentuk Sajak* mengulangi dan memperjelas wawasannya tentang puisi. Dalam esainya itu dia menyangkal bahwa menulis puisi itu lebih merdeka daripada menulis prosa. Dalam menulis puisi, katanya, perbandingan dan irama harus diperhatikan benar-benar. Seorang penyair, baginya, terikat benar pada kata-kata dan inilah yang membedakannya dari pengarang prosa. Kata Sanusi Pane :

"Perbandingan isi dan bentuknya harus diperhatikan benar. Demikian lukisan malam hari

mesti berbeda *bunyi* kata-katanya dengan siang hari, *irama* sajak rindu dendam berlainan dengan sajak gembira".³⁾

Kalau perbandingan isi dengan bentuk tak diindahkan, kata Sanusi Pane selanjutnya, sajak akan menjadi janggal. Perasaan penyair tak dapat mengikat perhatian pembaca, karena palsu, aneh, mengawang. "Pertama sekali perasaan pujangga mesti beraturan, mesti bersifat sewajarnya. Ia misalnya tidak boleh merasa sedih ketika ia semestinya bersukacita. . .", demikian dia. Dalam esainya yang lain mengenai sajak dia mengatakan bahwa azas-azas persajakan, setidaknya-tidaknya yang terutama, sama di seluruh dunia, yakni berazaskan *irama*, baik irama yang terdapat dalam alam (seperti bunyi gelombang, peralihan siang dan malam) maupun irama yang terdapat dalam diri sendiri (denyut jantung, tidur dan jaga, relaks dan tegang).⁴⁾

Sanusi di situ juga menekankan bahwa yang terpenting dalam menulis sajak ialah *hati*. Dia menjelaskan kembali apa yang dikatakan dalam *Sajak* nya dari periode *Puspa Mega* (Tanya pertama keluar di *hati/ Setelah sajak dibaca tamat. . .*) dan pernyataannya yang dicetuskan dalam beberapa sajaknya dalam *Madah Kelana*. Kata Sanusi Pane dalam esainya yang ditulis tahun 1949 itu, beberapa bulan setelah esainya *Isi dan Bentuk Sajak* : "Bagaimana jugapun kepandaian seseorang, bagaimanapun luasnya pengetahuannya, kalau sajak tidak timbul dari hatinya, maka sajak itu tidak *baik*, tidak *bagus*, dan bagi penerimaan sajakpun hati mengatasi ilmu dan kepandaian".

Pernyataan serupa ini khas pernyataan kaum romantik, tapi lebih khas lagi merupakan pernyataan seorang mistikus yang benar-benar yakin akan keunggulan hati dalam menangkap kebenaran terdalam, di mana pengetahuan yang didapat dengannya bersifat langsung.⁵⁾ Sedang pengetahuan yang diperoleh dengan akal tidak langsung dan terpisah-pisah sehingga nilai kebenaran yang diajukannya kepada kita dianggap lebih rendah. Seni itu sendiri telah lama dianggap sebagai intuisi, karena intuisilah yang mampu menangkap getaran-getaran hidup yang menjadi sumber penciptaan seni.

Bahwa Sanusi Pane seorang romantik dan mistikus sekaligus tampak pula dengan jelas pada hasratnya untuk bersatu dengan alam dan penekanannya bahwa irama memainkan peranan penting dalam

puisi. Dalam gerakan mistik, ekstase atau zikir memainkan peranan utama, penggunaan irama atau bunyi secara teratur dan berulang-ulang menolong orang mencapai kelepaan, persatuan mistik. Sajak baginya bukan harus diukur dari isi pernyataan (sikap atau filsafat hidup), melainkan juga nilai estetikanya yang antara lain terpancang lewat pilihan kata atau lambang atau iramanya.

Dengan demikian antara pernyataan pertama (dalam Sajak *Puspa Mega*) dan pernyataan kemudian (dalam Sajak *Madah Kelana*) sebenarnya tidaklah terlalu bertentangan, sebagaimana dianggap oleh Ajip Rosidi dalam bukunya *Puisi Indonesia*. Menurut Ajip Rosidi pendirian pertama Sanusi Pane tentang sajak yang dimuat dalam *Puspa Mega* dibatalkan oleh pendiriannya tentang sajak dalam *Madah Kelana*.⁶⁾ Menurut hemat saya bukanlah dibatalkan, apalagi bila kita perhatikan baik-baik esainya "Isi dan Bentuk Puisi" yang ditulis tahun 1949 itu. Dilihat dari pendiriannya di dalam esainya ini pendiriannya tentang sajak dalam *Puspa Mega* tetap berlaku, hanya dalam pendirian berikutnya dalam *Madah Kelana* lebih didewasakan, lebih dimatangkan. Jadinya pendirian dalam *Madah Kelana* merupakan kelanjutan atau penyempurnaan, sebab bagaimanapun bentuk dan pilihan kata tetap diperhatikan dalam sajak-sajak Sanusi Pane dalam *Madah Kelana*, selain isinya yang lebih diperluas dan diperdalam.

Diperluas dan diperdalam, karena, seperti Sanusi Pane sendiri mengakui bahwa ketika menulis "Puspa Mega" dia sangat dipengaruhi Tachtigers yang romantik, memuja-muja keindahan. Sedang ketika menulis *Madah Kelana* mistik Timur memperoleh kemenangan. Seperti dikatakan Sanusi dalam wawancaranya tahun 1939 dengan redaksi *Poedjangga Baroe* : "Antara *Pancaran Cinta* dan *Madah Kelana* terbit *Puspa Mega*. Dalam kumpulan ini nyata pengaruh Tachtigers. *Mystiek, religieuze verbondenheid* dengan dunia dan kemanusiaan, terbelakang dalamnya".⁷⁾

Tentang sajak dalam hubungannya dengan prosa dia berkata: "Kemudian sesudah prosa makin penting dalam kesusastraan dan ilmu, dalam pers, gelanggang politik, maka sajak pun terasa sebagai bentuk singkat nyata mewujudkan perasaan dan pikiran. Yang harus diuraikan panjang lebar dalam prosa mungkin diwujudkan ringkas dalam puisi. Bahkan bukan tidak ada alasannya, sajak sering diibarat-

kan permata, bersegi-segi, bermuka-muka, berlapis-lapis gemerlapnya: penjelmaan keindahan dalam bentuk yang kentara".⁸⁾ Membaca pendirian dalam esainya tahun 1949 ini kian jelas bahwa pendiriannya tentang sajak dalam Puspa Mega tidak dibatalkan oleh pendirian berikutnya dalam Madah Kelana kecuali dilengkapi atau disempurnakan.

Menurut Sanusi Pane, dalam esainya itu juga, kalau dalam bahasa prosa kata banyak diperlukan, maka bahasa sajak banyak mempergunakan lambang. Penggunaan lambang jelas memerlukan seleksi, pilihan, atau dengan kata-kata Sanusi dalam pendiriannya mengenai sajak dalam Puspa Mega: "*Dalam bentuk, kata nan rancak / Dicari timbang dengan pilihnya*". Di dalam esainya *Isi dan Bentuk Sajak*, lagi-lagi tahun 1949, lebih jelas lagi pendirian itu, di mana selain tetap mempertahankan isi atau bobot, dia juga tetap mempertahankan keindahan dan keteraturan kata. Di situ Sanusi Pane mengupas sajak "Tebaran Mega" Sutan Takdir Alisyahbana. Kataanya: "Betapa *bagus* — sedih kedengaran: Sedih seni mengiris kalbu, Pedih pilu jiwa mengaduh. Persamaan bunyi dalam *sawang* dan *lapang* melukiskan dengan nyatanya bagaimana keluhnya hilang . . . "

⁹⁾ Pada akhirnya dalam esei tersebut dia mengatakan bahwa hal-hal serupa itu sudah ada dalam sastra kita dulu, akan tetapi, katanya: "pujangga baru lebih mempergunakannya, dengan kesadaran yang lebih kentara, dengan lebih teratur, lebih bagus". Karena kata dalam sajak adalah lambang, maka sebuah kata dalam sajak bersegi-segi artinya. Dan sebagai penjelmaan perasaan sukma-hati-pikiran ke *indah-kata* sebuah sajak penjelmaan pula dari persatuan jiwa penyair dengan dunia, dengan kejadian-kejadian dalam alam. Kalau dalam esainya "Sikap Aestetisch"¹⁰⁾ dia berkata: "Pujangga menurut pikiran saya harus memperhubungkan semangatnya dengan rapat sekali dengan dunia dan kemanusiaan, setidaknya pada waktu menjadikan barang seni . . . ia harus bersatu dengan dunia dan kemanusiaan", maka dalam wawancaranya tahun 1939 dia mengatakan: "Ketika saya menuliskan sesuatu, saya tidak mengingat zaman, masyarakat, bentuk saja. Yang, isinya pun tidak saya pikirkan dengan jelas. Sajak timbul sendirinya dari jiwa saya. . . "

Dalam pernyataan pertama (Sikap Aestetisch) Sanusi menunjukkan perjalanan proses sebelum puisi diciptakan, sedangkan pernyataan kedua (Wawanca-

ra 1939) adalah mengenai pada waktu penulisan itu berlangsung, yang seperti dalam kegiatan mistik, terjadi antara sadar dan tak sadar seakan-akan kerasukan. Penyair telah satu dengan dunia dan kemanusiaan, jadi tak perlu dipikirkan lagi, dan pengalaman bersatu dengan dunia/kemanusiaan telah lebur dalam dirinya, tersaring dan siap tercurah lewat hati menjadi puisi.

Di samping itu dalam wawancaranya 1939 dia mengatakan bahwa dalam periode awal (periode *Pancaran Cinta* 1926) dia memang sudah dipengaruhi mistik, di samping penyair-penyair mistik-sufi seperti Tagore, Kabir dan Rumi. Ketiga-tiganya menyajak untuk mencurahkan keyakinan religius dan mistisnya. Tagore terkenal dengan sajaknya yang kaya dengan irama, lambang dan imaji. Kabir adalah penyair sufi India yang memadukan Hindu dan Islam dari mana muncul gerakan mistik Bhakti yang terkenal di India. Dan Rumi penyair sufi Persia yang sering menuliskan sajak-sajaknya dalam keadaan asyik. Hanya sesaat dia terpengaruh Tachtigers, karena kemudian antara tahun 1929—1930, pada waktu menulis *Madah Kelana*, mistik benar-benar memperoleh kemenangan nyata.

Peralihan kembali orientasi Sanusi Pane ini dari tradisi sastra Barat ke sastra Timur perlu digarisbawahi, karena merupakan proses yang menarik, dan yang dalam waktu yang berikutnya kecendrungan serupa kita temui pada penyair-penyair Indonesia yang semula terpesona Barat. Sedang pendirian-pendirian Sanusi Pane perlu disertakan secara panjang-lebar mengawali pembicaraan ini agar acuan kita tak terlalu menyimpang. Pendirian penyair tentang puisi, apalagi sejauh ia cocok dan relevan, tidak boleh dikesampingkan. Ia ditulis berdasarkan deduksi dari pengalaman kreatifnya dan merupakan bahan uji bagi sajak-sajaknya. Lagipula Sanusi Pane adalah penyair yang senantiasa konsisten dengan pendiriannya, di samping kejujurannya dalam menyatakan sikap. Apalagi sebagian dari pernyataan yang memuat pendiriannya itu dikemukakan lama sesudah dia menyelesaikan kariernya sebagai penyair.

Madah Kelana, yang memuat sajak *Dibawa Gelombang*, ditulis sewaktu dan sesudah perlawatannya ke India, perlawatan yang bukan hanya fisik melainkan lebih-lebih merupakan perlawatan batin yang sangat berpengaruh bagi sikap dan pandangan hidup Sanusi Pane. Termasuk sikap dan pandangan hidup-

nya mengenai sastra. Sanusi Pane yang sebelum itu lebih terpesona pada filsafat dan sastra Barat, kini lebih terpesona pada dasar-dasar filsafat Hindu dan Buddha yang radikal, sebagaimana Tasawuf, yang mengejar ketenangan dan kedamaian rohani agar perwira berdiri di tengah dunia yang kebalau dan ribut.

Dibandingkan dengan *Puspa Mega* yang ditulis tiga tahun sebelumnya, jelas *Madah Kelana* jauh lebih matang. Ketika dia menulis *Puspa Mega* usianya baru 22–23 tahun, hampir sama dengan usia ketika Chairil Anwar mulai menyair. Darah romantik remajanya masih menggebu-gebu. Karena demikian menggebu-gebu romantik remajanya, sajak-sajaknya disitu jadi sentimental. Malah sifat romantik remaja itu masih kita temui dalam *Madah Kelana*. Pemujaannya akan keindahan lahiriyah dalam *Puspa Mega* itu jelas banyak dipengaruhi Tachtigers, sehingga baginya dalam konsepsinya yang awal sajak yang baik itu terbatas bila bentuk dan kata-katanya indah saja, dan kata-kata yang berduyun datang dari perasaan.

Baru dalam *Madah Kelana*, di mana sajaknya *Dibawa Gelombang* terdapat, pandangannya tentang sajak berkembang. Yang menarik karena sesudah kumpulannya ini Sanusi Pane boleh dikatakan hampir tak menyajak secara sungguh-sungguh dan intens seperti sebelumnya. Hanya delapan buah sajak yang nilainya tak lebih baik dari sajak-sajak dalam *Madah Kelana* dia hasilkan. Itupun ditulis di sekitar tahun 1932–1934, tahun-tahun Amir Hamzah penerusnya mulai aktif menulis. Sesudah 1934 kita sukar menemui sajak-sajak Sanusi Pane lagi. Dia hanya menulis esei, artikel, pemandangan kebudayaan dan kemasyarakatan, serta tiga lakon yang penting juga sebagaimana sajaknya: *Kertajaya* (1932), *Sandyakala ning Majapahit* (1933) dan *Manusia Baru* (1940).

Tentang mengapa dia berhenti menulis sajak setelah merampungkan *Madah Kelana*, dalam wawancara 1939 dia mengatakan bahwa dia sudah merasa takkan dapat melebihi sajak-sajaknya dalam kumpulannya itu. Pernyataan ini benar-benar jujur dan dia konsisten bahwa dia tidak mau memaksakan dirinya. Di dalam *Madah Kelana* menurut Sanusi Pane persatuan mistik, di mana rohani menang melawan jasmani dan Arjuna menguasai Faust, telah tercapai sepenuhnya. Jadi dia tak merasa perlu menulis sajak lagi kalau apa yang dicita-citakan telah tercapai dalam sajak. Sanusi Pane juga mengakui bahwa ke-

mampuannya menulis sajak telah sampai batasnya. Waktu itu usianya baru 27 tahunan. Dan kalau *Dibawa Gelombang* merupakan sajak puncaknya dalam kumpulan *Madah Kelana*, maka ia sekaligus merupakan sajak puncak dari seluruh karier kepenyairan Sanusi Pane yang tak lebih sepuluh tahun berlangsung.

Kematangan terasa benar dalam sajak *Dibawa Gelombang*. Dalam sajak-sajaknya yang lain, baik dalam *Puspa Mega* maupun *Madah Kelana* sendiri, sering terasa eksperimen masih belum matang dan kaku. Tapi di dalam *Dibawa Gelombang* lenyaplah semua kementahan dan kedangkalan yang sering mengganggu sajak-sajaknya yang lain, terutama sajak-sajak yang terdapat dalam *Puspa Mega*.

II

Dibawa Gelombang merupakan kwatrin-kwatrin yang terdiri dari empat bait. Kwatrin terakhir merupakan ulangan dari kwatrin pertama, dengan pola sajak abab seperti pantun. Tiap baris terdiri dari masing-masing 4 kata atau 10 suku kata. Kekuatan sajak ini, sugesti musikal dan visualnya, kewajaran dan kesempurnaan bentuknya bisa dibandingkan dengan sajak *Berdiri Aku* Amir Hamzah. Begitu juga suasanaanya. Perbedaannya kalau dalam *Berdiri Aku* Amir Hamzah melambangkan dirinya berada di tepi laut (mistik), baru dalam tahap merindukan Tuhan, Sanusi Pane dalam sajak itu telah berada di laut (mistik), makrifat.

Alun membawa bidukku perlahan
Dalam kesunyian malam waktu
Tidak berpawang tidak berkawan
Entah ke mana aku tak-tahu

Jauh di atas bintang kemilau
Seperti sudah berabad-abad
Dengan damai mereka meninjau
Kehidupan bumi yang kecil amat

Alun bernyanyi dalam suara
seperti bisikan angin di daun
Suaraku hilang dalam udara
Dalam laut yang beralun-alun

Alun membawa bidukku perlahan
Dalam kesunyian malam waktu
Tidak berpawang tidak berkawan
Entah kemana aku tak-tahu^{1 1)}

Betapa tenang dan damai sajak ini membawa pembaca ke dalam persatuan dengan alam, atau kehidupan yang luas. Atau ke dalam keluasan hidup yang tak terbatas seperti laut, di mana di tengah-tengahnya kita hanya sebuah titik yang kecil amat. Tepat seperti dikatakan Amir Hamzah : "Sunyi dan damai yang maha sempurna terlukis dalam sajak ini, orang yang dapat melukiskan sajak yang seperti ini hidup batinnya sempurna damai tiada diharu gelombang dunia kacau balau".^{1 2)}

Seperti telah dikatakan, kekuatan sajak ini terletak pada kemerduan irama dan bunyi kata-katanya. Kekuatan inilah yang mampu mendukung perasaan dan pengalaman religius yang ingin diungkapkan penyairnya, yaitu perasaan hati yang tenang dan lepas dalam kesatuan mistik. Teeuw dengan jelas mengatakan bahwa aspek yang menarik dari puisi ini ialah usaha penyairnya dalam menciptakan sistem rima yang lebih sepadan dibanding rima yang terdapat dalam sajak-sajak tradisional. Sanusi Pane menggunakan rima rangkap secara konsisten.^{1 3)}

Bila dilihat dari pilihan bunyi kata-katanya, jelas pula bunyi kata-kata itu memperkuat imaji. Pemilihan simbol dan perbandingan yang sederhana, yaitu simbol-simbol yang tak asing dalam sastra mistik dan sufi (dalam hal ini dunia laut), merupakan daya tarik tersendiri. Kesederhanaan yang terdapat dalam sajak ini justru mengandung kekuatan dan kejajaran.

Hamzah Fansuri juga menggunakan simbol laut dalam *Syair Perahu*-nya. Namun, walaupun simbol yang dipakai Sanusi Pane konvensional, oleh tangannya sajak tidak menjadi kering atau kehilangan keunikan. Sanusi justru mampu mengolahnya dan membentuknya jadi unik, sesuai dengan pengalaman batinnya yang unik. Di tangan penyair yang berbakat, memang, pengalaman pribadi yang dengan sendirinya unik, hadir secara lebih unik lagi.

Dalam sajak ini kita melihat pertemuan sikap mistik penyair dengan semangat romantiknnya. Mistik memandang jiwa manusia punya hubungan spiritual dengan alam, dan dapat menyerap alam ke da-

lam dirinya dengan kekuatan spiritualnya. Mistik menganjurkan persatuan manusia dengan alam atau jiwa alam. Demikian juga kaum romantik. Dan baik kaum romantik maupun penyair mistik percaya bahwa imajinasi sajalah yang mampu menampilkan kembali pengalaman mistik atau religius secara hidup dan segar. Apa yang tercerai berai dengan imajinasi dikumpulkan, dipadukan dan apa yang abstrak dikongkritkan.

Lalu darimanakah kita akan mulai pembicaraan mengenai sajak ini? Sebab dilihat dari segala segi sajak ini benar-benar berhasil.

Seperti telah dikatakan Sanusi Pane bahwa azas persajakan yang penting adalah irama. Tapi ia juga mengatakan bahwa kata-kata dalam puisi adalah simbol dan simbol ini memainkan peranan penting dalam puisi. Maka dari sinilah kita akan mulai.

Pemakaian simbol pada dasarnya dalam puisi berarti ekor omi atau efisiensi makna. Dengan kata-kata yang sedikit seorang penyair dapat mengatakan sebanyak-banyaknya. Sebuah kata dalam puisi harus kuat sugesti musikal dan visualnya agar menjadi lambang yang hidup dan kongkrit. Lebih daripada itu dengan simbol yang hidup dan kongkrit, yang segar dan asosiatif, akan mampu menyatukan dua dunia atau keadaan yang seakan-akan terpisah, namun memiliki beberapa makna tertentu yang saling berhubungan. Misalnya perasaan sedih dengan gerimis atau semangat yang berkobar-kobar dengan api. Dengan kata lain simbol sebagai imaji di situ berfungsi menyatukan dunia luar dan dunia dalam, gejala alam dan perasaan seorang penyair.

Misalnya bila kita baca kembali baris sajak Sanusi Pane "*Dalam laut yang beralun-alun*". Kita mula-mula memang ditarik oleh irama kata-katanya, seakan-akan kita dibawa karam ke dalam laut dan kemudian dilambungkan kembali ke atas dalam alun yang beriak tak henti-hentinya. Namun bila kita perhatikan lebih jauh lagi, kita terpaku oleh imaji dan simbol yang dipilihnya, yang sederhana namun kuat: *laut dengan alunnya*. Imaji laut ini membawa indra visual kita, sebagaimana irama membawa kesadaran dan perasaan kita, ke dalam suasana mistik atau ekstase mistik. Penyair mampu di sini menjadikan yang fisikal menjadi spiritual. Laut sebagai imaji dalam sajak itu juga merupakan simbol, simbol yang imajinatif. Lewat imaji ini selain penyair membawa kita melihat dunia nyata dan perasaan penyairnya,

pada saat yang sama juga memberikan asosiasi makna yang lebih dalam lagi. Dengan kata lain penyair di sini mampu menyatukan pengalaman lahiriyah (penginderaan) dan spiritualnya sekaligus dalam ungkapan yang simbolik, bermakna. Bukankah laut adalah simbol yang luas maknanya, dan hanya di tangan penyair yang berbakat dan kaya pengalaman batinnya simbol itu tampil kembali secara luas dan tetap unik?

Hanya penyair yang memiliki kepekaan dan kemampuan menangkap dengan kata baik suasana hati maupun alam dapat melakukan hal itu. Dan keadaan serupa itu pun tidak bisa terjadi setiap saat, kecuali dalam momen-momen kreatif tertentu. Dalam sajak itu Sanusi Pane membawa kita ke dalam suasana religius dan mistis yang tenang dan damai, serta ke dalam suasana menyatu dengan jiwa alam dan kehidupan dalam seginya yang lebih dalam. Dia hanyut dalam kehidupan yang tenang itu dan bebas, serta pasrah dibawa ke mana saja karena tahu bahwa dia akan dibawa ke tempat yang mendatangkan kegembiraan dan kebahagiaan.

Di dalam sajak itu Sanusi Pane melukiskan perasaan hati dan pengalaman mistiknya secara lebih langsung. Tidak ada kata-kata "serasa" (atau *merasa* dan *kurasa*) seperti terlihat dalam sajaknya *Melati* : "O, Melati, memandang kau seperti Pamadi / Kebahagiaan kurasa, luas, tenang dan damai. . ."¹⁴) atau dalam *Taj Mahal* : ". . . Aku merasa seorang peminata / Di depan gapura kasih cinta . . ."¹⁵) Dalam *Dibawa Gelombang* dia lukiskan dirinya berada dalam biduk sendirian tak tahu hendak dibawa ke mana oleh alun, suatu suasana yang membawa kita pada suasana zikir dan ekstase. Suasana lepas dan bebas dari beban yang mengikat kita, suasana di mana kita masuk ke dalam keluasan diri kita kembali. Dan alun Sanusi Pane di sini bukan alun dalam pengertian kehidupan yang fenomenal dari kejadian sehari-hari yang tampak pada penginderaan, melainkan irama kehidupan yang lebih dalam yang bersifat kerohani-an.

Itulah lukisan bait pertama dalam sajak tersebut. Imaji-imaji simboliknya di sini adalah imaji-imaji tenang yang luas dan lembut, tidak pekat dan muram. Pada baris kedua bait pertama dia melukiskan "*Dalam kesunyian malam waktu*", bukan "*Dalam kesunyian waktu malam*". Untuk kepentingan susunan bunyi agar irama lebih mengena, memang,

kata-kata waktu dan malam bisa ditukar letaknya tanpa merubah arti. Tapi efek lain yang lebih sugestif bukannya tidak kita rasakan dan ini menyangkut pembentukan makna. Kalau Sanusi menuliskannya dengan "*Dalam kesunyian waktu malam*" pasti akan terasa cair dan tak menimbulkan makna rangkap. Tapi dengan ditulis "*Dalam kesunyian malam waktu*" maka terasa penyair tidak hanya dibawa biduk kesunyian malam yang luas, tapi juga oleh *biduk waktu* yang jauh lebih luas lagi. Dalam pengertian *waktu* secara keseluruhan, malam hanyalah satu titik waktu yang sedetik. Tapi karena ia dikaitkan dengan alam yang sunyi dan luas maka terasa ketakterbatasannya. Dengan ditulis *malam waktu* maka malam menjadi bagian yang tak terpisahkan dari waktu yang luas, sedang bila ditulis *waktu malam* akan terasa terbatasnya waktu yang hendak dihadirkan. Lagi pula dengan ditulis *malam waktu* timbul pengertian simbolik lain: penyair memaksudkannya sebagai masa-masa kesendirian dan ketenangan hidupnya, karena hanya di waktu malam sajalah manusia lepas dari kesibukan sehari-hari. Malam menjadi simbol keheningan, kesunyian, keluasan dan ketenangan karena pada malam hari sebagian besar aktivitas ke-duniawian terhenti.

Dalam baris ketiga bait kedua kita baca "*Tidak berpawang tidak berkawan*" yang membayangkan bahwa kesendiriannya adalah kesendirian penuh kesadaran diri, tidak terganggu keributan dunia dan ini benar-benar pelukisan yang bagus dari keadaan seseorang dalam dunia pengalaman mistisnya yang sempurna. Hanya diri kita sendiri, hanya kesadaran terdalam kita sendiri, yang dapat membawa kita ke keluasan hidup yang kita inginkan. Mencari keluasan dan kebahagiaan, yang terdapat dalam diri kita sendiri, tidak bisa dengan bantuan orang lain dan tidak pula dapat dicapai bersama orang lain — karena setiap orang memiliki tingkat kesadaran dan intensitas penghayatan yang berbeda-beda. Pun bukan pengetahuan bersama yang dapat membawa kita ke dalam situasi demikian, melainkan hanya pengalaman kita masing-masing yang unik.

Pada bait kedua ini pelukisan dipindahkan dari laut ke angkasa raya yang jauh lebih luas lagi dan lebih meliputi lagi, di mana bintang-bintang yang tampaknya kecil di mata indera kita justru dilukiskan besar, lebih besar dari bumi kita. Dalam keadaan damai selama berabad-abad dan dalam kesadaran mistis

penyair tampaklah bintang-bintang ini meninjau kehidupan bumi yang kecil amat. Artinya bahwa kehidupan kebumian ini tidak ada artinya apa-apa dibandingkan kehidupan semesta yang kekal, karena kehidupan di bumi sifatnya temporal.

Kalau saja sebuah biduk demikian kecil di tengah laut dan kesunyian malam, bagaimana pulakah si penyair dalam biduk itu di tengah jagad raya yang memeluk laut, jagad raya yang mahaluas dengan abad-abadnya? Sanusi melukiskan betapa kecilnya kehidupan manusia di bumi, dengan kesadaran dan pengenalan mistiknya dia bisa mengangkat dirinya menjadi berarti karena hanya dengan demikian dia mampu meletakkan dirinya dalam hakekat terdalam dari kenyataan.

Kehidupan di bumi yang kecil amat dibanding dengan kehidupan jagad raya sama seperti bisikan angin di daun yang tak ada artinya di tengah gelora samodra atau seperti teriakan manusia di udara luas terbuka.

Walter Kaufmann¹⁶⁾ pernah mengatakan bahwa dengan dua belas baris sajak seorang penyair sering lebih lengkap dan tepat menggambarkan sesuatu, misalnya kematian, dibanding dua belas halaman uraian kefilosofatan. Dia memberi contoh betapa lebih luas dan tepat Hoelderlin melukiskan kematian dibandingkan duabelas halaman buku uraian mengenai masalah yang sama yang dibuat Martin Heidegger. Demikian juga dengan Sanusi Pane. Hanya dengan enambelas (16) baris puisinya dia sanggup melukiskan pengalaman mistisnya secara luas dan tepat, menyentuh dan mudah diingat, dapat dirasakan lebih kongkrit dan langsung, dibanding uraian pengalaman mistis yang dibuat secara deskriptif oleh ahli-ahli kebatinan atau tasawuf.

Sanusi Pane hadir dengan pengalamannya sendiri yang langsung, dan karena ditulis dalam bahasa perasaan, bukan bahasa pikiran, maka pengalaman itu selanjutnya hadir seakan-akan langsung kepada kita. Selain itu ia pun hadir secara utuh, lengkap, tak bisa diceraiberaikan, beda dengan apa yang dihadirkan bahasa ilmiah. Bahasa ilmiah berhasil menjadikan sesuatu yang kongkrit jadi abstrak, sedangkan bahasa puisi berhasil menjadikan yang abstrak jadi kongkrit.¹⁷⁾ Inilah kelebihan puisi daripada uraian ilmiah, sehingga tak bisalah puisi itu digantikan oleh uraian-uraian yang bersifat ilmiah. Sebab kita juga butuh komunikasi langsung dengan pengalaman

orang lain, yaitu lewat bahasa yang berhubungan dengan itu, bahasa puisi.

Sekarang marilah kita lihat pandangan mistik apakah kiranya yang bisa dijumpai dalam sajak ini. Kita ambil contoh bait ketiga dari sajak *Dibawa Gelombang* itu :

Alun bernyanyi dalam suara
Seperti bisikan angin di daun
Suaraku hilang dalam udara
Dalam laut beralun-alun

Kehidupan manusia di dunia yang fana ini dapat diumpamakan seperti bisikan angin di daun, jadi sesaat saja, karena seperti angin sebentar lagi akan pergi dan si daun akan gugur ke bumi untuk digantikan angin dan daun yang baru lagi, demikian terus tak henti-hentinya seperti halnya alun di laut. Laut di sini jadi simbol kehidupan abadi. Hidup seorang anak manusia di bumi, seperti selembar daun tadi, mungkin saja fana dan temporal. Namun secara keseluruhan hidup itu sendiri abadi, tak habis-habisnya. Seperti Rig Veda (X. 129) mengatakan : "Tak ada kematian ataupun immortalitas jadinya. Tak ada tanda malam ataupun siang. Yang Esa bernafas dengan kekuatannya dalam kedamaian yang tak terbatas. Hanya Yang Esa yang ada : tak ada apa-apa di baliknya. Kegelapan terpendam dalam kegelapan. Segalanya mengalir dan tak berbentuk."¹⁸⁾

Jadi hidup ini secara hakiki terus berlangsung karena ada dalam dirinya sendiri, bukan di luar dirinya sendiri, seperti dilukiskan Sanusi Pane dalam sajak panjangnya *Syiwa Nataraja* :

"Tujuan sekalian ada dalam diri sendiri,
Tidak ada asal tujuan, pangkal ujung, yang
diberi
Dari luar. Apa yang kaupandang, terjadi se-
karang,
Tidak ada waktu dulu dan nanti. Semua se-
karang
Sudah ada, ada dan akan ada dalam sebentar
Itu jua. Supaya segala mahluk tahu benar,
Bahwa ia harus turut menari dalam pesta caya,
Agar berbahagia; ia harus dalam api bernyala
Membakar segala ikatan buta yang dikarangnya
Dibikinnya sendiri. Api memusnahkan keba-
tannya

Dan jiwa merasa siksa, tapi lihat, ia terbang
Sebagai dewa, indah permai ke dalam cuaca
terang

.....¹⁹⁾

Apa yang dinyatakan di sini mempertegas apa yang diungkapkan dalam esei-eseinya, dan lebih khusus lagi memperjelas apa yang dikemukakan dalam *Dibawa Gelombang*. Karena "*Tujuan sekali-an ada dalam diri sendiri*," maka dalam mencari tujuan itu hanya mungkin bila seseorang masuk ke dalam dirinya sendiri dengan seluruh kesadarannya. Kebahagiaan hanya bisa didapat bila kita "*Tak berpawang tak berkawan*" menyelami hakekat kejadian secara total dengan kesadaran diri yang penuh. Kebahagiaan harus dicari dalam api bernyala tarian kegembiraan dan cinta, seperti ekstase yang dilakukan Syiwa, agar segala ikatan dunia bisa terlepas.

Di dunia ini *ada* yang sebenarnya tidak ada, ia hanya temporal : "*Sudah ada, ada dan akan ada dalam sebentar/Itu jua*". Bila seseorang bebas dari ada yang temporal, maka ia masuk ke dalam ada yang sebenarnya, ada yang abadi : "*Suaraku hilang dalam udara/Dalam laut beralun-alun.*"

Menurut Upanishad dunia ini dicipta oleh Brahman dengan kegembiraan dan cinta. "Dan di dalam Yang Esa timbullah cinta : Cinta adalah benih pertama jiwa".²⁰⁾ Cinta melahirkan kegembiraan, yang dilambangkan sebagai tarian ekstase Syiwa. Karena itu untuk kembali kepada pangkal kehidupan, manusia harus memiliki spirit cinta dan kegembiraan. Inilah pokok yang dikemukakan Sanusi Pane dalam *Syiwa Nataraja*-nya. Kegembiraan dan cinta ini dapat kita rasakan dalam sajaknya *Dibawa Gelombang* :

Alun membawa bidukku perlahan
Dalam kesunyian malam waktu
Tidak berpawang tidak berkawan
Entah ke mana aku tak tahu

Meskipun Sanusi tak tahu hendak dibawa ke mana, ia tidak merasa sedih dan bimbang. Sebaliknya dia merasa bahagia dan tenang. Karena dia tahu bahwa kedamaian yang menghanyutkan dirinya itu adalah kedamaian terdalam, waktu abadi yang kreatif. Karena dia tahu bahwa dirinya satu dengan azas terdalam kejadian yang tak terbatas dan terus-menerus mencipta dengan kegembiraan dan cintanya.



Kata Chandogya Upanishad :

Di mana ada penciptaan di situ ada kemajuan.
Di mana tak ada penciptaan di situ tak ada kemajuan : ketahuilah kodrat penciptaan.
Di mana ada kegembiraan di sana ada penciptaan.
Di mana tak ada kegembiraan di sana tak ada penciptaan : ketahuilah kodrat kegembiraan.
Di mana ada Yang Maha Luas ada kegembiraan.
Tak ada kegembiraan di dalam yang sempit.²¹⁾

Jelaslah pandangan Sanusi yang hinuistis tercermin dalam sajaknya itu. Laut dan angkasa raya dalam sajaknya adalah lambang keluasan di mana dia lebur dan berada. Kebahagiaan dan kegembiraan dalam Yang Maha Luas itu dilukiskan lagi dalam sajaknya *Syiwa Nataraja* :

Dan aku merasa sebagai berada dalam lautan
Kedamaian. Tiba-tiba 'ku memandang dengan
jiwa,
Menari dalam api dunia terang benderang de-
ngan Syiwa
Dalam dirinya bergerak dan beredar, tidak
terperi
Berapa banyaknya, bersinar-sinar, berseri-seri
Matahari, bulan dan bintang

Dalam sajaknya ini Sanusi Pane percaya, se-
bagai Upanishad mengajarka, bahwa Tuhan (Brah-
man) adalah cinta dan cinta adalah kegembiraan.
Seluruh semesta telah datang dari cinta dan ke da-
lam cinta segala hal akan kembali. Dua sajak yang
dicontohkan di atas adalah ekspresi sikap *unio-
mystica* Sanusi Pane.

Bahwa cintanya bukan cinta sempit, melain-
kan cinta dalam pengertian mistik, terlihat dalam
sajaknya *Bersila* ini :

Alam cintaku tidak berbatas
Tidak dipagar tembok rasa
Sukma melayang tinggi di atas
Tidak dipagar tembok rasa

Waktu mendesik melintas daku
Aku diam, duduk bersila,
Hidup dan mati datang dan lalu
Aku diam, duduk bersila ²²⁾

Betapa nisbinya pengertian hidup dan mati ba-
gi Sanusi Pane, tergantung dari sudut mana kita me-
mandang. Dilihat dari sudut pandangan mistik hi-
dup dan mati senantiasa datang dan pergi kepada
seseorang. Kita ini tiap kali mengalami mati dan
hidup kembali. Di alam ini pohon mangga bisa mati,
namun bijinya yang terlanjur jatuh ke tanah telah
bertunas dan siap menjadi pohon mangga yang baru.
Matikah pohon mangga yang dimaksudkan? Seseo-
rang mati pada detik ini dan ratusan bayi dilahir-
kan, tidakkah hidup ini terus tumbuh tak henti-
hentinya.

Dalam sajaknya *Aku Mencari* dia telah menga-
rahkan pandangannya ke luar, mengembara, untuk
mencari kebahagiaan. Kaum mistik menggunakan

pengembaraan sebagai salah satu simbol pencaha-
rian kebenaran dan kebahagiaan, dan pada akhirnya
kebahagiaan itu tak diketemukan di mana-mana, ke-
cuali di dalam dirinya sendiri.²³⁾ Hamzah Fansuri
berkata dalam sajaknya :

Hamzah Fansuri di dalam Mekkah
Mencari Tuhan di bait al Ka'bah
Dari Barus ke Kudus terlalu payah
Akhirnya dapat di dalam rumah²⁴⁾

Sanusi Pane dalam Sanusi Pane berkata :

.....
Aku berjalan, di tanah Roma
Aku mengembara, di benua Barat
Segala buku, perpustakaan dunia
sudah kubaca, segala filsafat
Sudah kuperiksa
Akhirnya kusampai
Ke dalam taman hati sendiri
Di sana bahagia
Sudah lama, menanti daku²⁵⁾

Penyair Sufi Persia Jalaluddin Rumi mengata-
kan dalam sajaknya :

Palang Salib dan Kristen tamat kuperiksa
Dia tidak ada di palang Salib
Kukunjungi candi Hindu, pagoda tua
Di sana tak kujumpa tanda apa pun
Ke puncak gunung Herat dan Kahandar kupergi
Kucari, Dia tak di tempat tinggi ataupun ren-
dah
Kputuskan ke puncak gunung Kaf
Tempat burung 'Anqa
Kukunjungi Ka'bah
Dia tak ada di sana
Kutanyakan tempatnya lewat Ibn Sina :
Dia jauh berada di seberang filsuf Sina
Kucari ke dalam hatiku
Di situlah tempatnya semayam
Bukan di tempat lain ²⁶⁾

Selain dalam *Mencari* dan *Syiwa Nataraja* masih kita temui pernyataan Sanusi Pane dalam sajak-sajaknya yang lain bahwa bahagia itu hanya ada dalam dirinya sendiri. Misalnya dalam *Tempat Bahagia* :

Lamalah sudah aku mencari
Berkelana kembara kian kemari
Masuk candi menjunjung jari
Bersuka raya di taman sari
Baru sekarang 'ku mengerti
Bahwa bahagia di dalam hati ²⁷⁾.

Namun jelas sajak ini tak seberhasil *Dibawa Gelombang*. Semula dia menyangka bahwa bahagia bisa dicari di luar dirinya dalam bentuk keindahan fisik. Ini terlihat dalam sajaknya *Bahagia*:

Aku menyangka, bahwa bahagia
Akan datang dalam rupa manusia-dewi
Cahaya mulia
Bersinar dari muka kekasih hati
Kekasih datang, cinta bernyala,
Jiwa berpadu
Menjadi satu.
Tetapi waktu datang menunjukkan cinta
Bukan bahagia yang dinanti-nanti
Dan aku berdiri miskin dan hina
Sebagai dulu : hidup mati,
Menanti bahagia tiba. ²⁸⁾

Pun jelas sajak ini jauh dari *Dibawa Gelombang*.

III

Kumpulan sajak Sanusi Pane *Madah Kelana*, di mana penyair menggambarkan dirinya sebagai pengembara, memang kumpulan yang membuat pandangannya sebagai mistikus. Namun tidak semuanya. Di situ juga terdapat beberapa sajak cinta biasa dan cinta tanah air. Sayang, bukan maksud tulisan ini untuk membahas seluruh sajaknya. Demikian ju-

ga dalam sajak-sajaknya yang tersebar yang ditulis sesudah *Madah Kelana*, keyakinan mistiknya masih terlihat. Dalam drama-dramanya seperti *Kertajaya* dan *Sandyakala ning Majapahit* keyakinan mistiknya ini berlanjut dan mendapatkan perumusan lebih jauh, khususnya dalam hubungannya dengan kehidupan sosial politik.

Sandyakala ning Majapahit seperti kita ketahui dikecam oleh Sutan Takdir Alisyahbana karena mengajarkan pessimisme dan sikap pasif terhadap perjuangan. Dikatakan oleh Takdir bahwa karya ini sekalipun indah namun melemahkan semangat. Takdir keberatan dengan filsafat India yang terkandung dalam drama ini.²⁹⁾ Sanusi Pane menjawab : "Lakon itu hendak melukiskan jatuhnya Majapahit. Karena itu tentu pengarangnya tidak bisa menggambarkan negeri dan orang yang berjuang pada pangkal sejarah negeri itu. Ia tidak bisa menggambarkan filsafat yang naik ke puncaknya "³⁰⁾.

Majapahit jatuh, kata Sanusi Pane, karena hatinya bercabang dua antara mimpi dan pekerjaan. J.U. Nasution mengatakan bahwa drama ini melukiskan Majapahit dalam kejatuhannya akibat kejahatan pemimpin-pemimpinnya. Pahlawan utamanya Damarwulan juga kalah karena kejahatan di sekelilingnya yang tak bisa ditolong lagi. Rakyat tidak dihancurkan dalam drama itu, kata J.U. Nasution selanjutnya, melainkan raja dan kerajaannya yang hancur karena perbuatan pembesar-pembesarnya.³¹⁾ Dilihat dari perspektif ke depan, Sanusi Pane ternyata lebih tajam dari Takdir. Episode kejatuhan Majapahit yang dilukiskannya adalah episode historis yang bisa terjadi kapan saja, kini dan nanti. Kejatuhan Orde Lama adalah mirip dengan kejatuhan Majapahit yang dilukiskan Sanusi Pane.

Seperti mistikus-mistikus lain Sanusi Pane lebih percaya pada keunggulan hati sebagai penangkap kebenaran tertinggi, karena sifatnya yang langsung, dan bukan pada ilmu yang diperoleh dengan akal. Al Gazali misalnya juga mengatakan bahwa hanya pengetahuan mistiklah yang dapat dipercaya dan tak mengandung syak, karena pengetahuan semacam ini merupakan cahaya yang diturunkan Tuhan kepada

diri manusia yang hatinya terbuka.³²) Di dalam *Sandhyakala ning Majapahit* kita temui dialog Wisnu dan Damarwulan. Kata Wisnu : "Damarwulan, segala benda ada dalam dirinya sendiri, tetapi tidak bisa dikenal dengan pikiran yang berdasarkan bahan. Dunia tidak bisa dibilang ada dan tidak bisa dibilang tidak ada"³³)

Ketika Damarwulan masih ragu-ragu untuk apa mengabdikan pada Majapahit dan berjuang, Wisnu menjawab : "Pertanyaanmu tidak akan berakhir, kalau engkau tidak meninggalkan dunia nama dan sifat yang dibentuk oleh pikiranmu sendiri dan yang engkau sangka kehidupan sejati. Hentikanlah berpikir, hancurkanlah dunia maya dan satukanlah dirimu dengan jiwa segala benda. Yoga, o Damarwulan, yaitu jalan manusia menuju hatinya sendiri. Jalan ini tadi engkau lalui dan dengan demikian engkau melihat aku"³⁴). Insyaallah kamu, bahwa engkau ialah daku, Batara Wisnu."³⁴)

J.U. Nasution berpendapat bahwa dilihat dari perkembangan watak tokoh utama Damarwulan mengingatkan kita kepada Arjuna dalam *Mahabharata* (Bhagawat Gita) atau Arjuna dalam kitab *Arjuna Wiwaha* karangan Mpu Kanwa (yang pernah diterjemahkan oleh Sanusi Pane).³⁵) Di situ dilukiskan Arjuna tatkala ragu berperang melawan saudaranya kemudian datang Krisna memberi pelajaran menempa jiwa Arjuna hingga bangkit kembali dengan tegak dan memperoleh kemantapan hati buat berjuang. Selanjutnya J.U. Nasution mengatakan bahwa Damarwulan adalah potret Sanusi Pane sendiri.

Sanusi di sini menyatakan bahwa bila seseorang mengenal dirinya sendiri, dia dapat bekerja di dunia penuh kepastian dan cinta. Dalam kesatuan mistik dengan Tuhan seseorang memperoleh kemantapan. Dengan bagus Sanusi Pane melukiskan dalam sajaknya ideal seorang pujangga, yaitu dalam sajaknya *Penyanyi* :

Pujangga, kalau ajal sudahlah sampai
Engkau menutup mata di dalam damai,
Sebab mengetahui terang rahasia alam
Engkau, yang bermahkota susunan ilham

O, Pujangga, kalau dunia gundah gulana
Engkau bersila, jiwa tersenyum jua
Sebab merasa kegemeteran nyawa dunia,
Engkau penyanyi lagu mulia³⁶)

Apakah ini pesimisme? Apakah ini melembikan semangat? Tidak. Justru optimisme. Bila seorang penyair telah merasa dirinya terang untuk apa ragu-ragu menghadapi dunia dan untuk apa ikut gelisah oleh kegundahan yang membingungkan akibat permainan benda-benda?

Ideal kepenyairan Sanusi Pane adalah *unio-mystica*, persatuan yang rapat dengan dunia dan kemanusiaan. Apakah seorang yang memiliki pandangan semacam ini bisa dianggap penyair yang berpegang pada prinsip murni "seni untuk seni"? Sanusi Pane sendiri membuktikan bahwa karyanya tidak saja mengenai cinta dan pandangan mistiknya yang esoterik. Dia juga mempermasalahkan persoalan-persoalan sosial, politik, kenegaraan dan sejarah. Ia juga aktif di dalam gerakan politik, jadi guru dan banyak menulis esei mengenai soal-soal kemasyarakatan.

Dia juga tidak anti kemajuan. Hanya menurut pandangannya kita jangan terlalu memuja Barat yang berorientasi pada rasionalisme, dengan mengorbankan jiwa. Dalam esei jawabannya kepada Takdir dia mengatakan :

"Manusia mempunyai tubuh dan jiwa. Karena itu keperluannya dua macam, lahir dan batin. Dan kewajibannya dua pula : memelihara dan menyempurnakan kehidupan tubuh jiwanya. Supaya dia sanggup melakukan kewajiban itu harus dipakainya dan disempurnakan akalnya".³⁷)

Namun akal melulu tidak cukup. Spiritualisme harus dikembangkan di sebelah rasionalisme dan materialisme. Asas persatuan ini harus kelihatan dalam segala dasar kehidupan, kata Sanusi Pane.

Dari karya-karya dan esainya ini jelas bahwa mistik Sanusi Pane tidak condong ke asketisme. Ia bukan eskapisme. Dia malah mengecam mistik yang

dianut banyak orang di Timur, khususnya di India, dan juga di Indonesia, ketika dia menulis kenangan atas kematian Rabindranath Tagore. Kata Sanusi Pane : "Di India bukan kepalang orang yang bertapa, bukan hanya beberapa hari atau beberapa bulan. . . . Di tanah Jawa pun banyak orang yang bertapa, tidak mengacuhkan kehidupan jasmani. Rabindranath Tagore berjuang keras, supaya bangsanya dapat menghargai jasmani, hasrat kepada kehidupan, dengan tidak meninggalkan yang baik-baik dalam kebudayaan India. Kepada Barat ia berbicara, menunjukkan, bahwa Barat terlalu mementingkan jasmani, 'lalai dalam permainan yang banyak' dan lupa, bahwa rupa yang banyak yang ada di dunia ini dasarnya satu, tidak teringat kepada fananya kesenangan di bumi, tidak begitu mengindahkan bahagia rohani. Rabindranath Tagore menghendaki, supaya manusia melihat keabadian, kesatuan, kebagusan, bahagia dalam segala yang ada. Agama harus memancar dalam segala perasaan dan perbuatan." ³⁸⁾

Pernyataan ini adalah ulangan pernyataannya dalam esainya terdahulu. Sementara dalam esainya menjawab Takdir dia mengatakan bahwa Barat mengutamakan jasmani, lupa akan jiwa dan akalnia dipakai untuk menaklukkan alam (Faust), Timur dikatakan Sanusi sebagai mementingkan rohani saja, lupa urusan dunia. Akalnya cuma dipakai mencari jalan mempersatukan diri dengan alam.

Jelas, mistik Sanusi Pane merupakan suatu usaha untuk memperoleh keseimbangan batin dan pembersihan jiwa agar sanggup bersatu dalam cinta dan kegembiraan bekerja dengan dunia dan kemanusiaan. Dengan keseimbangan dan kekuatan batin seseorang akan lebih mampu memikul tugas hidupnya dengan baik. Mistik bukan semata-mata dunia kontemplasi dan meditasi, seperti tergambar pada tokoh Arjuna dan Damarwulan, di mana sesudah tapa, sesudah meditasi disusul oleh aksi atau tindakan dan perbuatan.

Namun kontemplasi didahulukan karena tanpa merenungi dirinya dengan baik dan memahami dirinya sebaik-baiknya, tanpa memahami arti dan hakiki perbuatan yang baik, dan tanpa memiliki gambaran yang terang tentang kehidupan dan tatanan dunia

yang baik, bagaimana seseorang dapat melakukan hal-hal yang baik?

Di sini kita melihat bahwa Sanusi tak kalah idealismenya dari Takdir. Hanya idealisme Takdir adalah idealisme yang didasarkan pada rasionalisme dan intelektualisme, idealisme yang dapat dibandingkan dengan idealisme Plato yang meletakkan "jiwa manusia dalam kepala/akalnya", sedang idealisme Sanusi Pane adalah idealisme Yesus yang meletakkan "jiwa manusia dalam hatinya" untuk meminjam kata-kata St. Jerome.³⁹⁾

Dalam esei-esainya tak jemu-jemunya Sanusi Pane mencari gambaran manusia yang ideal bagi tugas-tugas pembaharuan dan kebudayaan bangsanya. Gagasannya ini mencapai puncaknya dalam dramanya *Manusia Baru*. Manusia baru yang dicitakan Sanusi Pane ialah paduan antara Arjuna dan Faust. Di situ Sanusi Pane mengecam kapitalisme dan feodalisme.

Menjawab dakwaan Takdir bahwa dia menganut paham individualistis seni untuk seni dia berkata : "Bagi saya tidak ada batas seni dan pergerakan masyarakat. Segala kejadian memangnya saya pandang Keindahan, segala pekerjaan dalam masyarakat memangnya saya kerjakan sebagai pujangga, yang melayani dan mengecap keindahan".⁴⁰⁾ Kehidupan pujangga bagi Sanusi Pane haruslah demikian, dalam arti bersatu dengan zamannya, dengan perjalanan sejarah, yaitu hidup dalam hidup.

Dengan sikap yang demikian maka baginya hidup bukan sekedar sport mencari kepuasan lahiriyah atau intelektual, melainkan segala pekerjaan merupakan ibadah yang didasarkan pada cinta kepada kehidupan. Ini dikatakan oleh Sanusi sebagai pandangan dinamik, bukan sinthesa artifisial. Dinamik dalam arti bahwa seseorang itu hidup, secara alamiah (*natuurlijk*), yang dengan kata-kata Sanusi Pane yang indah : "menari seperti Syi dalam bentuk Natesya menciptakan irama kehidupan penuh cinta dan kegembiraan. Jadi bukan luxe-sport, tetapi keharusan untuk mencapai perwujudan sendiri, bahagia dalam kemendaman irama dunia." Dengan begitu hidup seseorang wajar, penuh keju-

jurat, tanpa pamrih yang bukan-bukan dan jauh dari penyimpangan yang melampaui batas.

IV

Kembali kepada sajak Sanusi Pane *Dibawa Gelombang*. Lalu di mana letak sajak ini di antara perkembangan Sanusi Pane sebagai penyair dan peletak dasar wawasan estetik Indonesia modern? Di mana pula letaknya dalam perkembangannya sebagai penyair dan dramawan yang bertolak dari kepercayaan mistik? Seperti dalam sajak *Syiwa Nataraja*, dalam sajak *Dibawa Gelombang*, kita melihat puncak kematangan jiwa Sanusi Pane, baik sebagai penyair maupun sebagai mistikus. Hatinya sudah penuh pengalaman bersatu dengan dunia, pengalaman pribadinya yang unik diekspresikan dengan baik sejalan dengan wawasannya estetik. Dia tak ragu-ragu lagi, dengan kemantapan batinnya, untuk berjuang dalam peristiwa-peristiwa kemanusiaan sebagaimana Arjuna yang telah mendapat pelajaran tentang Yoga dari Krishna. Bukankah dia pernah menulis dalam sajaknya berjudul *Arjuna* :

Aku merasa tenaga baru
Memenuhi jiwa dan tubuhku;
Hatiku rindu ke padang kuru
Tempat berjuang perang selalu.

Aku merasa bagai Pamadi
Setelah mendengar sabda Guru
Narendra Krishna di setra Kuru :
Bernyala kedewan dalam hati

Tidak ada yang dapat melintang
Pada jalan menuju maksudku :
Menang berjuang bagi Ratuku.

Mahkota nanti di balik bintang
Laksmi letakkan d'atas kepala,
Sedang bernyanyi segala dewa ⁴¹)

Jadi Sanusi tidak begitu berpamrih pada pahala di dunia. Dan "Ratuku" yang dimaksud jelas adalah Ibu Pertiwi yang di dalam dramanya *Sandya-kala Ning Majapahit* dilambangkan sebagai Ratu Kencanawungu.

Namun dalam *Sandya-kala Ning Majapahit* dan *Kertajaya* kita menemui konflik antara Sanusi Pane (Damarwulan), konflik kejiwaannya sendiri, konflik antara kecenderungan kependetaan dan kecenderungan kesatria yang mesti berjuang. Konflik ini



tampaknya dimenangkan oleh yang kedua, namun dengan kemenangan dirinya sebagai kesatria dia pun mengalami nasib fatal, karena jiwanya masih menua. Lagi-lagi dia merasa gagal sebagai kesatria, sebagaimana Damarwulan, karena kejahatan-kejahatan di sekeliling dirinya sendiri.

Dengan mengambil akhir keemasan Majapahit sebagai tema dramanya itu, kepudaran sebuah dinasti agung akibat kejahatan bangsawan-bangsawannya sendiri, dia ingin melukiskan masa pudar pergerakan nasional akibat ketakbecusan kaum terpelajar Indonesia sendiri tahun 1930-an. Pada awal tahun 1930-an perpecahan di kalangan kaum pergerakan sudah nampak parah seperti terlihat pada polemik seru Sukarno dan Hatta. Bahkan Hatta menulis esei *Persatuan atau Persatean?* Bukankah perpecahan ini mengingatkan pada masa akhir kerajaan Majapahit? Pada saat yang sama ketika drama itu ditulis pergerakan nasional mengalami kemunduran akibat ketatnya pengawasan pemerintah kolonial. Sejumlah pemimpin pergerakan yang penting seperti Sukarno, Hatta, Sjahrir dan lain-lain dibuang. Ruang gerak bagi organisasi politik kian sempit.

Sanusi Pane sendiri dipecat sebagai guru pada sekolah pemerintah karena aktivitasnya dalam pergerakan kebangsaan. Kemunduran dan keretakan ini membuat Sanusi Pane skeptis dan pesimis. Katanya dalam wawancara tahun 1939 :

"*Sandyakala Ning Majapahit dan Kertajaya* keluar sebagai lukisan perjuangan baru. Dunia mystik dapat pukulan yang hebat dan religieuze verbondenheid dengan dunia dan kemanusiaan berwujud dalam rancangan politik-ekonomies saja sebagai sosialisme."

Di situ dia juga menyebut sajaknya yang seperti *Doa* dan *Sumpah Sakti* tidak berapa, karena, katanya — *pekerjaannya sebagai pujangga mendadak gagal, sama halnya dengan kegagalan pergerakan nasional pada umumnya.*

Dikatakan pula oleh Sanusi Pane bahwa hubungannya dengan pergerakan nasional amat rapat, sebab dia merasa anak zaman. Di dalam pergerakan nasional, katanya, bekerja zat-zat yang ada pula da-

lam dirinya : *individueel, communalisme, religieuze verbondenheid* dengan dunia dan kemanusiaan, individualisme Barat, cinta kepada tanah air.

Jadi jelas hubungan drama Sanusi ini dengan kegagalannya sebagai pujangga dan pergerakan nasional tahun 1930-an.

Berhentinya Sanusi Pane menulis sajak juga bisa ditilik dari situasi keinginannya untuk bergerak di bidang sosial dan politik ini. Untuk pernyataan sikap politik, puisi memang bukan tempatnya yang baik. Puisi lebih tepat sebagai ekspresi diri, di mana politik dan mistik bisa berpadu jadi satu, tapi bukan dalam bentuk pernyataan politik. Drama akan lebih tepat untuk wadah perjuangan dan gagasannya di bidang sosial politik. Drama mengenai watak, gerak dan laku, sifat dan tabiat manusia dalam kehidupannya dengan orang lain atau masyarakat. Di dalamnya termasuk politik dan ekonomi. Dari sudut ini kita bisa mengerti mengapa Sanusi Pane lebih memilih drama sebagai media pengungkapan ide-idenya sebagai mistikus, pengamat gerakan politik dan aktivis sekaligus.

Bahwa puisi kurang begitu tepat untuk pernyataan politik praktis atau pandangan politik, bisa kita perhatikan puisi-puisi Sanusi Pane sesudah *Madah Kelana* yang tak lebih dari delapan buah itu. Ke delapan buah sajaknya yang mengenai ide-ide sosialismenya tidak lagi hadir sebagai sajak yang baik dan berbobot dibandingkan sajak-sajak dalam *Madah Kelana*. Tapi di dalam *Sandyakala Ning Majapahit* dan *Manusia Baru* (karya terakhir Sanusi Pane) gagasan-gagasan kemasyarakatan dan pembaharuannya bisa berhasil diungkapkan, seakan tanpa hambatan apa-apa.

Berlainan dengan mistik, yang menuntut pengalaman langsung jiwa seseorang dengan realitas terdalam. Di samping itu mistik merupakan upaya pencarian diri, upaya penemuan pribadi di dalam suasana pengalaman ketuhanan yang personal. Karena itu mistik sejalan dengan puisi, sebab dalam puisi yang diutamakan adalah pengalaman personal dan pencarian diri itu. Dalam puisi orang takkan berhasil menjadi penyair yang baik bila gagal mengekspresikan pengalaman personalnya yang unik, bila dia tak

pernah bersedia mengekspresikan dirinya secara jujur dan telanjang.

Akhirnya jika kaitkan sajak Sanusi Pane ini dengan gagasan romantisme yang berkembang dengan hadirnya *Pujangga Baru*, maka apa yang dimengerti orang bahwa orang dipentingkan oleh penyair romantik banyak yang keliru. Orang menganggap bahwa bagi penyair romantik "puisi merupakan gerakan sukma" atau "luapan perasaan tak terkendali" ke dalam kata-kata yang indah. Kenyataannya dalam sajak-sajak Sanusi Pane perasaan atau emosi terkendali dengan baik. Kata-kata dalam sajak itu tidak mengalir begitu saja, dalam arti, tanpa proses pilihan yang matang sebagaimana dilakukan Chairil Anwar.

Agaknya salah mengerti pada wawasan estetik romantik ini tidak hanya terdapat di Indonesia, tapi juga di Inggris tempat lahirnya romantisme itu sendiri. Lionel Trilling⁴²⁾ misalnya menunjukkan betapa salah orang yang percaya bahwa bagi Wordsworth puisi merupakan "the spontaneous overflow of powerful feelings". Yang benar, kata Trilling, bahwa bagi Wordsworth puisi merupakan "emosi yang terkoleksi dalam ketenangan". Sajak Sanusi Pane *Dibawa Gelombang* mencerminkan kebenaran pernyataan itu. Dan yang penting lagi bagi kaum romantik ialah kekuatan kreatif imajinasi seorang penyair dan usahanya menjadikan alam sebagai gambaran yang merefleksikan jiwa manusia. Bagi kaum romantik, sebagaimana bagi kaum mistik, tugas penyair ialah mempertajam persepsinya dan membuat batinnya terang bagai cermin sehingga dunia sekelilingnya bukan saja bisa tercerap, melainkan juga batin manusia itu bisa memantulkan kembali gambaran yang diperoleh dari dunia sekelilingnya dalam bentuk realitas baru yang bermakna.

Desember, 1981.

Catatan kaki :

- 1). Sanusi Pane "Puspa Mega", Jakarta, Pustaka Jaya 1971. hal. 26.
- 2). Sanusi Pane "Madah Kelana", Jakarta, Balai Pustaka : 1956. hal. 56.
- 3). Sanusi Pane "Isi dan Bentuk Sajak" dimuat dalam majalah "Pembangunan" (3 Maret 1949).
- 4). Sanusi Pane "Sajak" dimuat dalam majalah "Daya" (Agustus 1949) dengan nama samaran PL.
- 5). Mohamad Iqbal "Membangun Kembali Pikiran Agama Dalam Islam" (Terjemahan Ali Audah, Taufiq Ismail dan Goenawan Mohamad), Jakarta, Tintamas : 1966. hal. 19.
- 6). Ajip Rosidi "Puisi Indonesia", Bandung, CV Pelajar : 1975. hal. 46. Dalam bab yang membicarakan Sanusi Pane penulis buku ini tidak menyinggung sajak terpenting Sanusi Pane *Dibawa Gelombang*, seperti halnya dalam buku J.U. Nasution.
- 7). Wawancara ini saya temui dalam bentuk ketikan di Pusat Dokumentasi Sastra HB Jassin. Wawancara ini dilakukan dengan redaksi majalah "Poedjangga Baroe".
- 8). Sanusi Pane "Sajak".
- 9). Ibid "Isi dan Bentuk Sajak".
- 10). H.B. Jassin "Pudjangga Baru", Jakarta, Gunung Agung : 1963, hal. 281.
- 11). Sanusi Pane "Madah Kelana", hal 16.
- 12). HB Jassin "Amir Hamzah Raja Penyair Pujangga Baru", Jakarta, Gunung Agung : 1962. hal. 130.
- 13). A. Teeuw "Modern Indonesian Literature I", The Hague, Martinus Nijhoff : 1979. hal. 25.
- 14). Sanusi Pane "Madah Kelana", hal. 15. ✓
- 15). Ibid, hal. 8.
- 16). Walter Kaufmann "Existentialism, Religion and Death", New York, A Meridian Book : 1976. hal. 209.
- 17). Evelyn Underhill "Mysticism", New York, EP Dutton & Co. Inc.: 1961. hal. 45.
- 18). Juan Mascaro "The Upanishad", Middlesex, Penguin Books : 1965.

- 19). Sanusi Pane "Madah Kelana", hal 38.
- 20). Juan Mascaro, ibid.
- 21). Ibid.
- 22). Sanusi Pane "Madah Kelana", hal 55.
- 23). Evelyn Underhill, ibid. hal. 125.
- 24). Syed Muhammad Naguib Al-Attas "Raniri and The Wujudiyyah of 17th Century Aceh", Singapore, Monographs of the Malaysian Branch Royal Asiatic Society III : 1966. hal. 43.
- 25). Sanusi Pane "Madah Kelana", hal 45.
- 26). Idris Shah "The Sufis", New York, Anchor Book : 1971. hal. 153. Terjemahan dibuat oleh penulis.
- 27). Sanusi Pane "Madah Kelana", hal 18.
- 28). Ibid, hal. 44.
- 29). HB Jassin "Pudjangga Baru", hal 281.
- 30). Ibid
- 31). J.U. Nasution "Sanusi Pane", Jakarta, Gunung Agung : 1963. hal. 87.
- 32). Dr. Harun Nasution "Filsafat dan Mistikisme Dalam Islam", Jakarta, Bulan Bintang : 1978. hal. 42.
- 33). Sanusi Pane "Sandyakala Ning Majapahit", Jakarta, Pustaka Jaaya : 1975. hal. 14.
- 34). Ibid
- 35). J.U. Nasution, Ibid., hal. 83.
- 36). Sanusi Pane "Madah Kelana", hal. 48.
- 37). HB Jassin "Pudjangga Baru", hal. 281.
- 38). Sanusi Pane "Rabindranath Tagore", dimuat dalam *Pewartia Oemoem*, 13 Agustus 1941.
- 39). Evelyn Underhill, ibid, hal. 11.
- 40). HB Jassin, ibid.
- 41). Sanusi Pane "Madah Kelana", hal. 11.
- 42). Lionel Trilling "The Fate of Pleasure", dalam "Perspectives in Contemporary Criticism" edited by Sheldon Norman Grebstein, New York, Harper & Row : 1968. hal. 171.

* * *



Mursal Esten

Kritik Sastra Indonesia

Peranan dan Perkembangannya

1. Arti, Bentuk, dan Jenis Kritik Sastra

Kata "kritik" berasal dari kata Yunani "krites" yang berarti *hakim*, "krinein" *menghakimi*. Kata kritikos lebih sebagai *a judge of literature*, sedang grammatikos untuk *grammarian*. (Bradbury : 1970).

Kegiatan kritik sastra berlangsung dalam proses komunikasi karya-sastra. Agaknya istilah *hakim* atau *menghakimi* sebagaimana yang ada di dalam istilah Indonesia, tidaklah begitu tepat dalam menggambarkan proses kritik tersebut. Seorang kritikus bukanlah seorang yang berdarah dingin menetukkan palu vonis, menghukum atau membebaskan, tapi juga berperan sebagai seorang menghukum atau membebaskan, tapi juga berperan sebagai seorang *jaksa* yang meluncurkan tuduhan yang memberatkan dan seorang *pembela* yang memberikan argumentasi meringankan. Lebih dari itu seorang kritikus bisa jadi *tukang obat* (dalam arti yang positif), menjelaskan dan mengemukakan kekuatan dan *kehebatan* sebuah karya-sastra.

Makanya, proses kritik (sastra) bisa berlangsung dalam beberapa tahap dan dalam beberapa bentuk. Tahap yang pertama dan paling sederhana seperti yang dialami oleh seorang pembaca (penikmat) sastra. Ia membaca beberapa halaman dari sebuah karya dan kemudian menaruhnya kembali di rak atau di atas meja untuk kemudian tidak disentuhnya lagi. Atau membacanya langsung sampai tamat tanpa perduli waktu makannya. Sebuah karya-sastra bisa membosankan atau menyenangkan baginya. Kalau dia tidak tertarik tidak dibacanya lagi, sebaliknya jika dia senang dibacanya sampai tamat tanpa mau melepaskan barang sekejap pun.

Pada tahap yang ke dua biasanya dilanjutkan de-

ngan pembicaraan, diomongkan, tentang apa yang mereka senang atau yang tidak mereka sukai. Belum jelas kriteria yang digunakan, kecuali rasa senang. Namun kegiatan seperti ini bisa mendorong untuk terjadinya pemahaman yang lebih mendalam dan bisa pula mendorong orang lain untuk membaca sebuah karya-sastra. Meskipun motivasi untuk membaca hanyalah sekedar mencari hiburan akan tetapi kegiatan tersebut dapat dikembangkan ke arah pengkomunikasian karya-karya-sastra secara lebih masyarakat.

Kedua bentuk kritik tersebut lebih bersifat lisan. Yang pertama berlangsung diam (-diam), sedang pada yang kedua sudah mulai ada pembicaraan (meskipun tanpa kriteria yang jelas). Tentu saja proses kritik yang seperti itu akan lebih punya arti bilamana tingkat apresiasi masyarakat terhadap karya-sastra cukup memadai. Bilamana tidak, maka kegiatan itu malah bisa memojokkan karya-karya sastra (yang bermutu). Karya-karya sastra bisa tersisih dan tempatnya akan digantikan oleh karya-karya hiburan.

Bentuk kritik sastra yang lain, yang juga lebih bersifat *like and dislike*, adalah campurtangannya kekuasaan di dalamnya. Hal ini misalnya dapat dilihat di dalam berbagai kebijaksanaan larangan terhadap karya-karya sastra tertentu. *Syair-syair Nuruddin ar Raniri* dahulu pernah dibakar dan dilarang karena ajaran mistik yang terkandung di dalamnya bertentangan dengan ajaran yang berlaku (seperti yang terlihat di dalam syair-syair Hamzah Fansuri). Demikian pula Terlihat di dalam Sastra Jawa, seperti yang dialami *Kitab Darmagandul* dan *Kitab Suluk Gotoloco*, dilarang oleh ajaran mistik yang terkan-

dung di dalamnya. Kasus cerpen *Langit Makin Mendung* karya Ki Panji Kusmin yang dilarang di beberapa tempat di Indonesia dan kemudian proses pengadilan HB Yassin (sebagai redaktur majalah *Sastra* yang memuat cerpen tersebut) juga memperlihatkan gejala demikian.

Bukankah masalah larang-melarang ini juga telah merupakan *kebudayaan* kita. Mulai dari melarang karya-karya pengarang *Manikebu* sampai kepada melarang karya-karya *Pramudya Ananta Toer* dan pengarang-pengarang Lekra lainnya (tanpa pilih karya yang mana).

Bentuk kritik-sastra yang lain adalah seperti yang dilakukan guru-guru bahasa dan sastra di sekolah. Mereka membicarakan karya-karya sastra di depan kelas di hadapan murid-muridnya. Biasanya ada dua pendekatan yang digunakan: pendekatan normatif dan pendekatan paedagogis. Karya-karya sastra dibicarakan berdasarkan norma-norma yang sudah ada dan sewaktu bicara tentang *isi* lebih banyak dibicarakan nilai-nilai susila ataupun nilai-nilai pendidikan yang terkandung di dalam karya tersebut. Suatu tinjauan yang bertolak dari hakekat sastra jarang dilakukan.

Kritik-sastra yang berupa *kajian, telaah, studi*, ataupun *bahasan* dilakukan oleh para ahli, sarjana, dan para sastrawan sendiri. Kritik-sastra yang seperti itu bertolak dari suatu teori dan kerangka acuan tertentu. Tidak hanya dilakukan karena senang atau tidak senang, suka atau tidak suka berdasarkan selera personal, akan tetapi lebih merupakan usaha untuk mendapatkan pemahaman yang utuh terhadap sebuah atau lebih karya-sastra. Kritik-sastra yang demikian dilakukan secara lebih sistematis, analitis, dan bertolak dari kerangka teori tertentu serta diungkapkan secara tertulis. Tidak saja bicara tentang *apa* dan *bagaimana* sebuah atau lebih karya-sastra, tapi juga bicara tentang *mengapa* demikian. Kritik-sastra tersebut meliputi atau meliputi: (1) *concerning the true correction and edition*, (2) *concerning the exposition and explication*, (3) *concerning the time, which in many cases give great light to true interpretations*, (4) *concerning the syntax and disposition for studies* (Bradbury: 1970).

Dari apa yang telah dikemukakan terlihat bahwa kritik-sastra lahir dari proses berkomunikasinya karya-sastra dengan masyarakat atau publiknya. Mulai dari bentuknya yang sederhana: berlangsung diam-

diam (dengan reaksi menolak atau menyenangkan), mengomongkannya secara lisan, melarang, sampai kepada menjadikannya sebagai referensi nilai-nilai moral untuk kepentingan pendidikan, dan lebih jauh, sebagai suatu kajian tersendiri yang tidak terbatas hanya sampai kepada penghakiman, penilaian buruk dan baik, tapi juga *memberikan interpretasi dan menjelaskan di dalam alternatif-alternatif berdasarkan suatu sistem dan teori tertentu*.

Bentuk kritik-sastra yang terakhir itu biasanya digolongkan ke dalam empat jenis kritik, yakni: (1) *kritik mimetik*, yang bertolak dari pandangan bahwa sastra merupakan tiruan atau penggambaran dunia dan kehidupan manusia, maka kritik akan membicarakan sejauh mana karya-sastra bisa menjadi cermin kehidupan, (2) *kritik pragmatik*, yang lebih banyak mengkaji sejauh mana karya tersebut punya efek-efek tertentu (kesenangan, pendidikan, politik, dan lain-lain) terhadap pembacanya, (3) *kritik ekspresif*, yang lebih mengutamakan pengkajian terhadap sejauh mana karya tersebut menjadi tempat pencurahan ide, visi, dan pernyataan jiwa pengarangnya, dan (4) *kritik objektif*, yang menempatkan karya-sastra sebagai suatu yang mandiri, otonom, dan punya dunia tersendiri. Kajiannya lebih bersifat intrinsik, mengkaji hal-hal yang ada di dalam karya itu sendiri. (Abrams : 1980).

Bilamana dilihat dari segi pendekatan yang digunakan dalam memberikan kritik maka terlihat ada dua jenis kritik: (1) *kritik sastra penilaian (judicial criticism)*, berusaha memberikan penilaian terhadap karya sastra dan pengarangnya dengan kriteria yang sudah ditetapkan sebelumnya, dan (2) *kritik sastra indukatif*, berusaha menelaah dan menjelajahi suatu karya tanpa persepsi dan kriteria yang ditetapkan sebelumnya.

Sedangkan jika dilihat dari sudut proses pemahaman sebuah karya-sastra, digunakan pula dua metode, yakni : *metode ganzheit*, yang memulai pemahaman dari keseluruhan, totalitas, karya tersebut, dan *metode analitis*, yang memulai pemahaman melalui penganalisisan setiap unsur karya tersebut. Tentu saja kedua metode ini harus digunakan untuk bisa memahami sebuah karya secara utuh.

Demikianlah beberapa bentuk dan jenis kritik sastra. Mulai dari yang sederhana sampai kepada yang berupa kajian, telaah, ataupun studi yang di-

lakukan secara sistematis dan dengan landasan teori tertentu. Setiap bentuk kritik tersebut sah dan ditemukan di dalam kehidupan sastra kita. Namun kenyataan dan keabsahan itu belum tentu menunjukkan bahwa semuanya merupakan kritik-sastra yang diperlukan. Ia belum tentu merupakan kritik-sastra yang relevan dengan perkembangan sastra kita, apalagi jika mau dihubungkan dengan pandangan bahwa karya-sastra merupakan sesuatu yang otonom, punya dunia sendiri. Untuk perkembangan sastra dan untuk membentuk masyarakat-sastra yang memiliki apresiasi sastra yang memadai diperlukan suatu prinsip, pendekatan, jenis kritik-sastra yang relevan. Bertolak dari kenyataan-kenyataan sastra, teori-teori sastra, hakekat sastra yang otonom (tapi tetap terkait dengan dunia lainnya), Kritik-sastra yang demikianlah yang ingin di dalam uraian ini. Yaitu suatu bentuk kritik sastra yang mampu berperan di dalam perkembangan sastra kita. Sastra Indonesia, dan yang bisa menanamkan dan menumbuhkan apresiasi sastra secara benar dan memadai di dalam masyarakat, serta yang mampu menjembatani antara karya-sastra dengan masyarakat atau publiknya. Sebelum bicara tentang bagaimana kritik-sastra yang relevan itu maka terlebih dahulu harus difahami apa dan bagaimana perkembangan Sastra Indonesia.

2. Kedudukan dan Peranan Kritik Sastra

Di mana dan bagaimana kedudukan kritik-sastra di dalam kehidupan sastra?

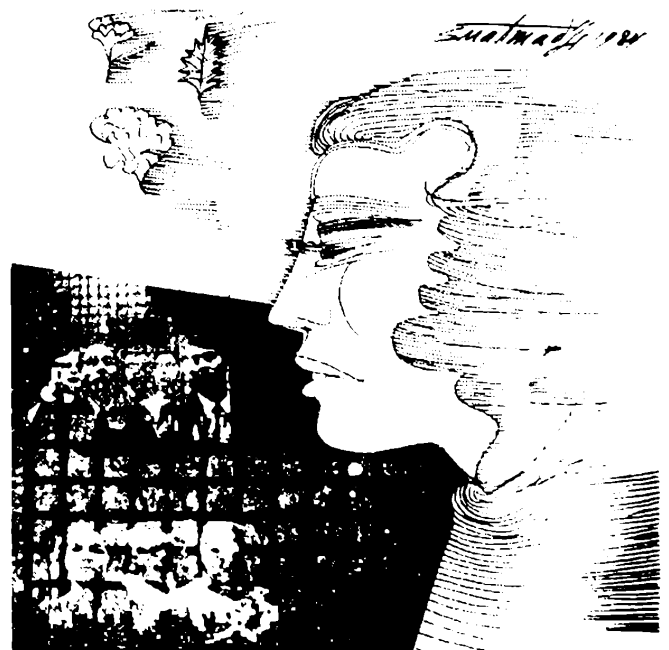
Di dalam tiga wilayah sastra, kritik-sastra menempati salah satu di antaranya. Yakni di samping *wilayah penciptaan*, *wilayah penikmat* (pembaca), ada *wilayah pengkajian* atau penelitian yang merupakan wilayah kritik sastra.

Wilayah penciptaan adalah wilayahnya para sastrawan. Para sastrawan di dalam wilayah ini berusaha mencipta karya-karya yang bagus dan bermutu. Dengan *kreatifitas* dan *imajinasi* yang dimiliki ia berusaha menciptakan dunia yang baru, dunia yang lain. Suatu realitas yang lain, yang bukan realitas objektif, tapi suatu *realitas imajinatif* atau *realitas artistik*. Dunia atau kenyataan yang demikianlah yang *ditawarkannya* kepada pembaca melalui bahasa dan transformasi sastra.

Di dalam wilayah penikmat karya tersebut berkomunikasi dengan pembaca. Pembaca berusaha menikmatinya. Melihat *dunia* yang baru itu sebagai

salah satu pilihan, salah satu alternatif. Jika ia bisa menikmati, maka beroleh kekayaan baru, pengalaman baru, kekayaan dan pengalaman batin. Semakin tinggi tingkat apresiasi masyarakat, semakin tinggi pula tingkat intensitas penikmatan. Bilamana tingkat apresiasi tidak cukup memadai, maka karya-sastra susah untuk bisa dinikmati. Karya sastra menemui hambatan dalam proses komunikasinya. Karya-sastra menjadi terasing, tersisih, tidak banyak dibaca orang. Tragedi ini agaknya sedang menimpa kehidupan Sastra (Modern) Indonesia. Konon pembaca sastra di Indonesia hanya sekitar 0,01% saja dari seluruh penduduk Indonesia. Apalagi jika bicara tentang karya-karya yang di luar jalur konvensi-konvensi sastra yang ada seperti karya-karya Iwan Simatupang, Danarto, Putu Wijaya, Sutardji Calzoum Bachri, dan lain-lain.

Kritik Sastra dapat dikatakan merupakan penggabungan atas penguasaan terhadap teori-teori sastra dan sejarah sastra akan tetapi *in the more narrow sense as study of concrete works of literature with emphasis on their evaluation*. (Wellek : 1965). Kritik Sastra di dalam kajian-kajiannya tentu akan berlandaskan kepada prinsip-prinsip, kategori-kategori, ataupun kriteria-kriteria yang lebih bersifat normatif, namun (inilah dilemmanya) kritik sastra juga harus bisa mengembangkan teori-teori itu di dalam al-



ternatif-alternatif sesuai dengan kodrat setiap karya-sastra. Teori akan terikat dengan konvensi-konvensi, sedangkan karya-karyasastra yang *penting* adalah karya-karya yang berhasil menembus konvensi-konvensi tersebut, tidak lagi terikat dengannya. Dalam hal ini kritik sastra harus peka dan bisa menjelaskan gejala-gejala tersebut.

Jika tidak demikian barangkali akan susah menerima puisi-puisi *Amir Hamzah* di zamannya, akan susah menerima kehadiran bentuk-bentuk roman di tengah-tengah bentuk hikayat. Atau puisi-puisi *Chairil Anwar* hanya akan dilihat sebagai perusak bahasa yang tidak ada nilainya. Atau terhadap sajak-sajak Goenawan Mohamad, Sapardi Djoko Damono, Rendra, Yudhistira, dan apalagi *Sutardji Calzoum Bachri*, yang berdasarkan konvensi-konvensi sebelumnya apakah masih layak disebut *sajak*. Atau terhadap novel-novel (dan cerpen) Idrus, novel-novel Pramudya Ananta Toer, dan apalagi novel-novel *Iwan Simatupang* atau *Putu Wijaya*, cerpen-cerpen *Danarto* dan *Budi Darma*? Tanpa kepekaan kritik maka karya-karya penting tersebut akan lama "nganggur" di laci-laci tanpa penghargaan. Pada satu fihak kritik sastra yang demikian bertolak dari konvensi-konvensi sastra yang ada, akan tetapi pada fihak yang lain ia juga merumuskan konvensi-konvensi sastra yang baru. Inilah juga peran kritik-sastra di dalam perkembangan ilmu sastra.

Untuk menjembatani keadaan yang demikian diperlukan peran kritik sastra. Kritik-sastra berusaha menjelaskan karya-karya yang diciptakan kepada masyarakat. Kritik-sastra tidak saja memberikan *penilaian buruk dan baik* kepada pembaca tapi terutama menjelaskan di mana buruk dan di mana baiknya, menjelaskan nilai-nilai dan dimensi-dimensi yang tersembunyi yang terkandung di dalam sebuah karya-sastra. Kritik-sastra, karenanya, harus mampu mengikuti perkembangan sastra, mengenal konvensi-konvensi sastra yang hidup dan berkembang seraya juga peka gejala-gejala pemberontakan terhadap konvensi-konvensi tersebut. Jika peran *jembatan* tersebut yang juga mau diambil oleh kritik-sastra, maka konsekuensinya adalah di samping bersedia dan mampu mengikuti konvensi-konvensi sastra, ia juga harus bersedia dan mampu menjelaskannya di dalam *bahasa* masyarakat tanpa terjerumus ke dalam pendangkalan-pendangkalan.

Ilmu sastra mengenal tiga bidang cakupan, yakni : (1) *Teori Sastra (Literary Theory)*, (2) *Sejarah Sastra (Literary History)*, dan (3) *Kritik Sastra (Literary Criticism)*. Dilihat dari sudut ilmu sastra ini maka jelas kritik-sastra menempati kedudukan yang penting, sederajat dengan dua cakupan lainnya. Ketiga cakupan ilmu sastra tersebut bukanlah sesuatu yang berdiri sendiri. Masing-masing saling menunjang, baik untuk kepentingan ilmu sastra itu sendiri maupun untuk kepentingan perkembangan kehidupan sastra. Bahkan untuk melakukan kritik-sastra harus dengan terlebih dahulu menguasai Teori Sastra dan Sejarah Sastra. Kritik sastra memerlukan penguasaan terhadap bidang cakupan Teori Sastra seperti *the principles of literature, its categories, criteria, etc.*, dan Sejarah Sastra dalam menempatkan *a view of literature as a simultaneous order and a view of literature which sees it primarily as a series of works arranged in a chronological order and as integral parts of the historical process.* (Wellek : 1976)

Missi *mendidik rakyat* dan menjadikan sastra sebagai media penyampaian ide-ide seperti itu mewarnai karya-karya sastra dari Angkatan Balai Pustaka (Angkatan 20-an) dan Angkatan Pujangga Baru. Tujuan yang demikian tidak saja mempengaruhi tema-tema yang dipilih, yakni yang berhubungan dengan masalah-masalah *feodalisme* (di dalam Angkatan Balai Pustaka) dan *idealisme yang diungkapkan secara romantis* (di dalam Angkatan Pujangga Baru), tapi juga akan berpengaruh terhadap unsur-unsur struktur karya sastra yang lain seperti: *plot*, *latar (setting)*, karakterisasi (penokohan), dan gaya bahasa (*style*).

Plot sederhana tapi cenderung bertele-tele, tokoh-tokohnya adalah tokoh-tokoh *stereotype hitam-putih*, *setting* jelas dunianya dan dikesankan seolah-olah *true-story*, gaya-bahasa cenderung hiperbola dan dengan ungkapan-ungkapan dan simbol-simbol yang tetap (dan kemudian menjadi *klise*).

Angkatan 45 lahir dengan latar-belakang sejarah yang lain tidak hanya latar-belakang perlawanan terhadap penjajahan, tapi lebih-lebih oleh latar-belakang yang lebih luas: Perang Dunia (I dan II), terbukanya pintu gerbang dunia dan kemajuan teknologi komunikasi, datangnya Jepang sebagai "saudara tua" dan kemudian menjajah tak kurang kejamnya, Revolusi Fisik, dan lain-lain. Semuanya itu "meng-

ajarkan dua hal : pertama, alangkah kecilnya dunia, dan kedua, betapa rapuhnya nasib manusia. Apa yang terjadi di tempat lain dengan mudah pengaruhnya dirasakan juga di Tanah Air dan karenanya juga manusia merasa senasib: tumbuhnya solidaritas kemanusiaan yang hampir-hampir melupakan batas-batas geografi dan kenegaraan.

Latar-belakang sejarah yang demikian membuat karya-karya sastra dari Angkatan 45 menjadi lebih realis, ekspresif dan humanis. Ia tidak hanya terbenam di dalam kemerdekaan bunyi dan keindahan kata dan cita tapi terutama kepada *kedalam makna*.

3. Selintas Tentang Sastra Indonesia

Sastra (Modern) Indonesia adalah suatu bentuk sastra yang baru. Suatu bentuk sastra yang sebelumnya tidak dikenal di dalam tradisi sastra Nusantara. Ia juga merupakan produk dari suatu masyarakat yang baru, yang kemudian bernama Masyarakat Indonesia.

Tonggak-tonggak sejarah yang penting di dalam perkembangan Sastra (Modern) Indonesia ditandai oleh besarnya pengaruh bentuk-bentuk sastra Barat. Puisi-puisi M. Yamin, Roestam Effendi, dan Sanoesi Pane yang berbentuk soneta (yang merupakan awal dari puisi-puisi Modern Indonesia) berasal dari bentuk-bentuk puisi Itali yang masuk melalui sastra Belanda. Puisi-puisi Angkatan Pujangga Baru mendapat pengaruh yang amat besar dari Angkatan 80-an Negeri Belanda. Dan bukankah puisi-puisi Chairil Anwar, pelopor Angkatan 45 kita, secara kentara sekali mendapat pengaruh dari pengarang-pengarang Marsman dan Slauerhoff, juga dari Negeri Belanda.

Perkembangan Masyarakat Indonesia, pada awal-awal perkembangannya, memang menunjukkan gejala *membarat* itu. Tidak ayal hal itu juga terlihat dengan jelas di dalam kehidupan sastranya. Mulai dari struktur dan jenis karya-karya yang *ditulis*, sampai kepada permasalahan yang diungkapkan sebagai tema di dalam karya-karya tersebut.

Dalam fungsinya, pada awal-awal pertumbuhannya. Sastra Indonesia lebih cenderung sebagai sastra yang mengemban misi tertentu, yakni misi mencerdaskan kehidupan bangsa. Sastrawan lebih merasa sebagai seorang guru dibandingkan dengan sebagai seorang seniman. Sastra dijadikan sebagai *media* untuk menyampaikan ide-ide, pikiran-pikiran, dan pandangan-pandangan sehubungan misi yang diemban:

mendidik rakyat.

Sesudah hiruk-pikuk dunia dan gebalau perjuangan kemerdekaan reda, tiba masanya untuk melakukan introspeksi dan berfikir lebih jernih. Di dalam kebudayaan misalnya, jendela dunia yang terbuka lebar dan yang menyebabkan Angkatan 45 berteriak "kami adalah ahli waris yang sah dari kebudayaan dunia", dalam prakteknya ternyata tidaklah sesederhana itu. Ternyata mereka (atau kita) tetap saja menjadi warga dari suatu masyarakat yang lebih kecil. Mereka (dan kita) tidak atau belum bisa sepenuhnya membebaskan diri dari masyarakat dan tata-nilai sebelumnya. Para budayawan dan para seniman ternyata masih tetap saja menoleh kepada nilai-nilai dari kebudayaan tradisional dengan tentu saja memberi isi dan semangat yang baru. Pengaruh kebudayaan Barat memang menjadi tidak terelakkan, namun nilai-nilai dan unsur-unsur dari kebudayaan sub-kultur (etnis) tertentu tetap saja mewarnai kehidupan Kebudayaan Indonesia sebagai suatu bentuk kebudayaan yang baru. Bahkan kecenderungan dasawarsa terakhir memperlihatkan bahwa hal itu juga dilakukan dengan sadar.

Di dalam kehidupan kesusastraan Indonesia, sesudah tahun 50-an misalnya muncul sastrawan-sastrawan yang mencoba kembali memasukkan unsur-unsur dan nilai-nilai sastra-tradisional ke dalam karya-karya mereka. Seperti yang dilakukan *Sitor Situmorang*, *Ajip Rosidi*, *Subagio Sastrowardoyo*, *Hartoyo Andangjaya*, *Goenawan Mohamad*, *Sapardi Djoko Damono*, *Taufiq Ismail*, dan pada yang lebih kemudian: *Putu Wijaya*, *Wisran Hadi*, *Akhudiat*, *Danarto*, *YB Mangunwijaya*, *Husni Djamaluddin*, *Linus Suryadi AG*, *Hamid Jabbar*, *Rusli Marzuki Saria*, *Abrar Yusra*, *Darman Moenir*, *Ibrahim Sattah*, dan yang paling menonjol *Sutardji Calzoum Bachri*.

Perkembangan kesusastraan yang demikian tentunya juga akan punya pengaruh terhadap perkembangan kritik-sastra. Atau, kritik semenstinya juga harus tanggap terhadap perkembangan tersebut. Dengan demikian kritik-sastra bisa lebih berperan di dalam perkembangan kesusastraan. Dengan pemahaman terhadap perkembangan tersebut, maka kritiksastra bukan saja mampu memberikan penghargaan dan penilaian, akan tetapi juga bisa menjelaskan karya-karya tersebut kepada masyarakatnya. Menjelaskan konvensi-konvensi dan penolakan terhadap konvensi-konvensi di dalam sebuah dan sejumlah

SAJAK-SAJAK BULAN INI

Bakdi Soemanto:

PERSIAPAN PENTAS DRAMA

Kepada Jeffrey

*Empatratusempatpuluhempat aktor
berkumpul, bersatu padu.
Mereka berlatih untuk berpura-pura
agar seperti sungguh-sungguh.
Bahkan berusaha agar permainan bisa menyentuh
dan penonton meneteskan airmata
karena teringat
kisah tragis mereka.*

*Empatratusempatpuluhempat aktor
berlatih berteriak,
agar suara mereka
menggema di sudut-sudut dunia.
Dan seluruh dunia
diharapkan berpaling kepada mereka
karena di panggung
dipentaskan kisah manusia
yang pura-pura tetapi dilakukan
dengan sungguh-sungguh.
Agar yang pura-pura menjadi sungguh-sungguh,
dan yang sungguh-sungguh menjadi pura-pura.*

*Dan di pentas itu
kita menyaksikan pengesaban
yang samar-samar;
kita terbaru
Kepada yang samar-samar.
Meski ketika kita tiba di rumah
kita bertanya-tanya:
Masak iya !*

Bakdi Soemanto:

J A R I

*Benarkah yang kugenggam jarimu
di senja itu ?
Benarkah yang bendak kucium jarimu
waktu kau menariknya dengan cepat,
waktu matahari hampir menutup tirai rapat.
Angin sangsi menyelip di hati.
Lalu tujuh daun gugur
tidak sempat kau catat.
Peristiwa itu lewat
tidak pula kau ingat.
Tetapi tragisnya:
ketika rekaman peristiwa itu
kubukakan dari ingatanku kepadamu,
kau terkejut dan bertanya:
"Masak semurah itu hargaku
membiarkan jariku kau genggam:!"*

*Benarkah yang kugenggam jarimu
di senja itu ?
Catatan sejarah tak selamanya diterima benar
karena yang terlibat
tak selamanya sadar
dan menerima sebagai miliknya
ketika dicoba dilihat lagi.
Sekedar untuk dilihat lagi,
mungkin untuk dikenangkan.*

13 Maret 1983

Bakdi Soemanto :

MATAHARI

Matabari terbit.
Matabari tenggelam.
Di batiku, engkau tidak pernah terbit
dan tak pernah pula tenggelam.
Karena engkau adalah cahaya,
adalah tenaga
yang membuat jantungku berdegup
selama hayat dikandung badan.
Tetapi siapakah engkau ?
Yang mengusik di tengah malam
dalam lelap tidurku,
yang membuatku terjaga
dan mataku terbuka
untuk melihat yang tidak nampak
di siang yang benderang;
yang membuatku terjaga
dan telingaku terbuka
untuk mendengar yang tidak terdengar
di biruk-pikuk dan bingar-bingar ?
Adakah engkau detak kehidupan
yang mendegupkan jantung harapan
di tengah sejarah yang muram :
manusia yang menyimpan senjata genggam
ketika mereka berjabat tangan ?

Yogyakarta, Maret 1983

Nirwan Dewanto

PERAHU

perahu yang menyisihkan diri dari ombak
mencium senja ke bukit. Bersembunyi
lambungnyanya putih disentuh bintang-bintang
layarnya patah tak bisa bermimpi. Lembut
malam tumbuh dari kenangan pelayaran
serta keringat pedih. Di teluk sana

nelayan berkubur dengan dayung

1983

Acep Zamzam Noor

LAGU MURNI

sebelai daun di bawah jendela
merenungi dunia. Pagi mengurai tirai
angin mencelupkan warna di kejauhan
biru. Dan kabut dari punggung bukit itu
bangkit bersama matahari

sebelai daun di bawah jendela
basah oleh embun. Mungkin juga menangis
atau tersipu melihat kelucuan kita, atau cemburu
dan pagi tegak melangkabinya. Matahari naik
kehangatan menggoyangkan pohonan di belakang
rumah. Hari menjadi lengkap dengan senyummu
yang penuh arti

tentang sebelai daun
aku telah mencatatnya. Melukisnya dengan warna tua
pada kedua pipi, kening dan leher jenjangmu
yang menggelinjang bagai daun di bawah jendela
ketika angin menghembusnya tiba-tiba

1983.

Acep Zamzam Noor

LAGU HUJAN

dan pagi menggeliat
bumi kuyup
malaiikat kecil menyanayakan
lagu natalmu. Bunga-bunga terang dirambutnya
di kejauhan bukit membiru (dalam bingkai rindu)

ada yang bersenandung dalam kediaman ini
mungkin hujan. Di luar angin mendesah
halaman basah

rinai yang menyanayakan kidung
dan mazmur abadi. Dalam kesepian kita

dan waktu bagai tak peduli. Melaju
sepi menggaris-bawahi
kulihat kaki-kaki hujan berderap
menginjaki perut bumi. Dan sekian perut mereka
menggigil menunggu airmatamu

1983

karya-sastra.

4. Kritik Sastra Indonesia dan Perkembangannya
Dua orang tokoh kritik Sastra Indonesia yang

memulai adanya tradisi kritik di dalam kehidupan Kesusastraan Indonesia Modern adalah *Prof. Dr. A. Teeuw* dan *H.B. Yassin*. Masing-masing mulai menulis pada tahun-tahun 50-an dan 60-an. Dua buku-



Gatot '84.

nya yang terkenal adalah *Pokok dan Tokoh dalam Kesusastraan Indonesia Baru* dari Prof. Dr. A. Teeuw dan *Kesusastraan Indonesia Modern dalam Kritik dan Esei* dari H.B. Yassin. Buku Prof. Teeuw terdiri dari dua bahagian. Bahagian pertama mengenai para pengarang sebelum tahun 1942 dan bahagian kedua tentang pengarang sesudah tahun 1942, yaitu tentang Chairil Anwar, Idrus, dan Pramudya Ananta Toer. Sedang *Kesusastraan Indonesia Modern Dalam Kritik dan Esei* akhirnya mencapai 5 jilid.

Jasa kedua buku ini adalah dalam memperkenalkan karya-karya sastra Indonesia (Modern) dan para pengarangnya. Kedua kritikus tersebut lebih menggunakan jenis kritik-sastra *impressionistik*, sebagai dasar kritik-sastranya, yakni berdasarkan kesan dan karya-karya mana yang mempengaruhi mereka. Prof. Dr. Teeuw kelihatan memulai dari sudut penggunaan bahasa, sedang H.B. Yassin dari sudut keharuan yang menggugah. Meskipun pembicaraan di dalam kedua buku ini tidak cukup mendalam dan tanpa teori dan pendekatan yang jelas namun ia telah menumbuhkan dan mengembangkan tradisi-kritik-sastra di dalam Kesusastraan Indonesia (Modern).

Kedua orang kritikus ini masing-masing memiliki kelebihan tersendiri. Prof. Dr. A. Teeuw adalah tipe seorang kritikus akademis, yang berusaha selalu mempertanyakan dan memperbaharui teori-teori dan pandangan-pandangannya. Sejumlah bukunya yang lain memperlihatkan hal yang demikian. Beberapa bukunya yang terbaru menjadikan dunia kritik-sastra Indonesia memiliki warna yang lain. *Tergantung Pada Kata* yang berisi pembahasannya terhadap 10 sajak Indonesia yang dianggapnya terpenting, masing-masing *Kawanku* dan *Aku* dari Chairil Anwar, *Si Anak Hilang* Sitor Situmorang, *Jante Arkidam*

Ajip Rosidi, *Salju* Subagio Sastrowardjo, *Cocktail Party* Toeti Heraty, *Saat Sebelum Berangkat*, *Berjalan di Belakang Jenazah*, *Sehabis Mengantar Jenazah* Sapardi Djoko Damono, *Sajak Lisong* Rendra, *Pada Sebuah Pantai*: Interlude Goenawan Mohamad, *Ombak Itulah* Abdul Hadi WM, dan *Husspuss* Sutardji Calzoum Bachri, memperlihatkan uraiannya amat mendalam tentang peranan (makna) kata di dalam puisi, sesuatu yang sebelumnya tidak begitu mendapat perhatian. Bukunya tersebut juga memperlihatkan teorinya yang baru yang juga ikut di-

kembangkan oleh para sarjana sastra dari Fakultas Sastra Universitas Indonesia, kelompok yang di dalam dunia kritik-sastra Indonesia menamakan diri mereka *Aliran Rawamangun*. Teori yang dikembangkan adalah *Strukturalisme*. Sikap dan pendirian Prof. Dr. Teeuw tersebut antara lain dapat dibaca di dalam bukunya *Membaca dan Menilai Sastra*.

H.B. Yassin memiliki koleksi dan dokumentasi sastra yang terlengkap di Indonesia, termasuk dengan apa yang dimiliki lembaga-lembaga Pemerintah. Ia telah berhasil "mengorbitkan" sejumlah pengarang-pengarang Indonesia. Dulu, ia juga sering digelar *Paus Sastra Indonesia*. Barangsiapa yang pernah disentuh pembicaraan Yassin berarti ia telah hadir dan diakui sebagai pengarang Indonesia.

Sejumlah antologi sastra telah disusun dan diterbitkan. Antara lain *Pujangga Baru*, *Prosa dan Puisi*, Gunung Agung, 1963, *Kesusastraan Indonesia di Masa Jepang*, Perpustakaan Perguruan Kementerian P.P. dan K. 1954, *Angkatan 66*, *Prosa dan Puisi*, Gunung Agung, 1976, dan *Chairil Anwar Pelopor Angkatan 45*, Gunung Agung, 1959. Semuanya diberi pengantar dan pembahasan oleh H.B. Yassin.

Kelompok kritikus yang menyebut diri mereka *Aliran Rawamangun* sebetulnya adalah murid-murid Prof. Teeuw, bukan Yassin. Suatu kelompok kritikus sastra yang ingin menempatkan kritik-sastra sebagai suatu ilmu sendiri, dengan prinsip-prinsip, teori, metode, dan sistematik yang jelas. Di antara mereka adalah JU Nasution, Dr. Boen S. Oemaryati, MS Hutagalung, M. Saleh Saat (alm.), yakni yang tadinya adalah dosen-dosen sastra di Fakultas Sastra Universitas Indonesia. Tinjauan kritik mereka lebih menekankan kepada *tinjauan intrinsik*, yakni memulai tinjauan dari unsur-unsur yang ada (membangun) di dalam sebuah karya-sastra. Suatu tinjauan yang bersifat *struktural*. Dibandingkan dengan metode kritik H.B. Yassin maka teori dan pendekatan dari kelompok Rawamangun lebih maju dan lebih jelas, namun eksistensi mereka belum cukup kokoh karena, baik dari sudut jumlah maupun kualitas belum memadai. Kelemahan utama kritik-sastra mereka, sebagaimana juga kelemahan *Aliran Strukturalisme*, seolah-olah karya-sastra kehilangan jiwa, kehilangan keutuhan.

Hal itu yang juga sering dikeluhkan oleh para sastrawan. Karya-sastra mereka seperti dibedah, di-

potong-potong untuk diteliti di sebuah laboratorium. Maka dari kalangan sastrawan pun muncul para kritikus, seperti Ajip Rosidi, Satyagraha Hoerip, Umar Kayam, Goenawan Mohamad, Arif Budiman, Subagio Sastrowardoyo, Sapardi Djoko Damono, Budi Darma, Korrie Layun Rampan, Dami N. Toda, dan lain-lain. Kritik-sastra mereka lebih merupakan *kritik ekspresif*, yang lebih mengutamakan kemampuan pengarang dalam mengekspresikan dan mencurahkan ide dan perasaan di dalam sebuah karya-sastra.

Masih ada dua tokoh lain: *Jakob Sumardjo* dan *Umar Junus*. Kritik-Sastra Jakob Sumardjo berusaha mengkaji hubungan antara karya-sastra dengan masyarakatnya. Masalah-masalah kemasyarakatan apa saja yang diungkapkan di dalam Sastra Indonesia. Bukunya *Segi Sosiologis Novel Indonesia* meskipun uraiannya tidak begitu mendalam, saya kira punya tempat tersendiri di dalam dunia Kritik Sastra Indonesia.

Dr. Umar Junus saya kira adalah kritikus-sastra Indonesia yang paling tajam, peka, dan menguasai teori-teori, serta paling produktif. Banyak bukunya yang telah diterbitkan, baik di Malaysia maupun di Indonesia. Beberapa yang terpenting menurut saya adalah *Dasar-Dasar Interpretasi Sajak*, (Heinemann Kuala Lumpur, 1981), *Mitos dan Komunikasi*, (Sinar Harapan Jakarta, 1981), dan *Dari Peristiwa ke Imajinasi, Wajah Sastra dan Budaya Indonesia*, (Gramedia Jakarta, 1983). Kalau dalam bukunya *Dasar-Dasar interpretasi Sajak* ia lebih terlihat sebagai seorang strukturalis, tapi dalam dua bukunya yang terakhir ia dapat dipandang sebagai pelopor *aliran Semiotik*, suatu aliran yang sedang "in" dewasa ini, di dalam kehidupan kritik-Sastra Indonesia. Ia tidak hanya melihat unsur-unsur yang ada di dalam sebuah karya-sastra (dengan bahasa sebagai faktor sentral), akan tetapi juga mampu melihat apa yang ada di belakangnya melalui karya-sastra sebagai suatu sistem simbol. Agaknya memang aliran (semiotik) inilah barangkali yang bisa menjawab permasalahan dunia kritik-sastra kita: Sastra Indonesia. Namun bahasan-bahasan Umar Junus masih saja terasa sebagai bahasan yang fragmentaris, belum menyentuh makna dan nilai keseluruhan sebuah karya-sastra. Ia terlalu asyik dengan teori dan rumus-rumus sehingga melupakan keseluruhan, keutuhan karya-sastra yang sedang dibicarakan.

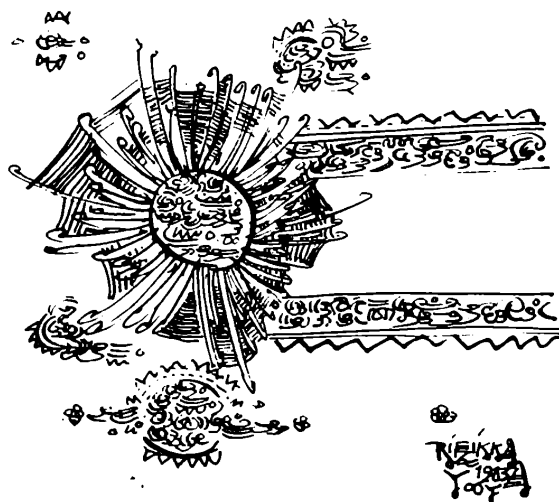
5. Kritik Sastra Yang Relevan

Akhirnya yang diperlukan adalah suatu kritik-sastra yang relevan. Suatu Kritik Sastra Indonesia. Kritik-sastra yang memahami perkembangan Sastra Indonesia, memahami proses terbentuknya budaya Indonesia, memahami akar-budaya Indonesia, bahwa yang disebut pengarang Indonesia itu, sebelumnya berasal dari berbagai sub-kultur (etnis) tertentu.

Aliran Semiotik agaknya bisa merupakan jawaban pertama terhadap tuntutan itu. Karya-sastra yang merupakan suatu sistem simbol dan merupakan bagian dari sistem lain yang lebih luas. Dengan kondisi kehidupan Kesusastraan Indonesia, yang tumbuh dan berkembang dari dan dalam berbagai sub-kultur dan akar budaya yang berbeda, maka aliran semiotik bisa membantu menjelaskannya. Bisa juga, aliran pilihan kita: Aliran Semiotik Plus. Apa yang *plus* itu? Kita cari di dalam akar budaya dan *watak* Sastra Indonesia sendiri. Apa? Ya apa?

Referensi

- Bradbury, Malcolm & David Palmer: 1970. *Contemporary Criticism*. London, Edward Arnold
- Teeuw, Prof. Dr. A. ; 1983. *Membaca dan Menilai Sastra*, Gramedia, Jakarta.
- Wellek, Rene: 1965. *Concepts of Criticism*, New Haven and London, Yale University Press
- Wellek, Rene and Austin Warren: 1976. *Theory of Literature*. Perigrine Books, London.
- Yunus, Umar. 1981. *Mitos dan Komunikasi*, Sinar harapan, Jakarta
- 1983. *Dari Peristiwa Ke Imajinasi*, Sinar Harapan, Jakarta.



Umar Junus

Proses Kreatif dan Hakikat Sastra Kita

Saya masih berbicara tentang buku *Proses Kreatif* (Gramedia, 1982) dari Pamusuk Eneste. Hanya saja pembicaraan kali ini ditumpukan kepada judul tambahan dari buku itu, yaitu *Mengapa dan Bagaimana Saya Mengarang*. Tidak lagi tentang proses kreatif itu sendiri lagi.

Saya barangkali mesti minta maaf kepada Sdr. Pamusuk. Kritik saya terhadap PK (= *Proses Kreatif*) sebelum ini (Kompas, 29/4-1983) mungkin tak adil baginya. Tapi ini memang tak dapat dielakkan. Malahan ini menunjukkan bagaimana sesuatu diterima secara lain dari yang diinginkan penulisnya karena pembaca punya latar belakang tertentu yang mempengaruhinya dalam menerima sesuatu. Ini juga menunjukkan hakikat polisemi suatu hal tanpa ia perlu terbatas kepada karya sastra.

Penerimaan (= *Rezeption*) saya tadi disyaratkan atau ditentukan oleh pengetahuan yang saya punyai (sebelumnya). Ini merupakan satu premis dari *Rezeptionaestetik*. Penerimaan kita terhadap suatu karya sastra ditentukan oleh pengetahuan yang kita punyai (sebelumnya). Ini membentuk sesuatu harapan pada kita. Dan harapan ini menentukan penelitian kita terhadap apa yang kita baca. Harapan yang ada pada saya ternyata tak saya temui pada PK. Dan ini tidaklah berarti bahwa penulisnya tak bertolak dari harapan yang sama dengan yang ada pada diri saya. Tapi ia mungkin saja telah mengambil arah yang lain. Atau sampai kepada sesuatu yang lain. Hal ini memang biasa terdapat pada penelitian ilmu. Kita mungkin menemukan sesuatu yang lain dari yang dirancang. Sama halnya dengan Columbus yang ingin pergi ke India tapi akhirnya menemukan Amerika. Ini juga dapat berlaku pada penulisan karya sastra

sebagai pernah dinyatakan Iwan Simatupang.

Tapi perbedaan tadi mungkin juga disebabkan oleh hakikat polisemi pada sesuatu (karya). Biasanya sebuah karya punya banyak makna, meskipun penulisnya tak menyadari kehadiran makna-makna yang banyak itu. Ada faktor-faktor yang memungkinkannya. Tidak seluruhnya sebuah karya dihasilkan melalui suatu kesadaran. Dalam PK ini hal itu dinyatakan misalnya oleh Subagio Sastrowardoyo dan Budi Darma. Dengan begitu, apa yang dihasilkan mungkin saja akan berbeda dari apa yang dirancang. Suatu karya mempunyai otonominya sendiri yang dihasilkan melalui perkembangan sastra. Dengan begitu, setiap unsur dalamnya dapat dilihat dalam hubungan perkembangan sastra ini. Di samping itu, ada unsur-unsur yang memang dimuat penulis dengan maksud tertentu, tapi dapat diartikan lain oleh pembaca.

Keadaan ini tak perlu terbatas kepada karya sastra. Ia mungkin saja berlaku pada karya ilmiah dan mungkin saja disebabkan oleh faktor yang agak berbeda. Malahan hal ini yang memungkinkan terjadinya perkembangan ilmu pengetahuan. Dengan alasan ini saya dapat memberikan makna yang lain dari yang mungkin ada pada penyusun PK. Tapi keadaan itu tak berhenti sampai di situ saja. Ini dapat ditambah oleh adanya keadaan lain.

Saya sebagai pembaca boleh saja mempunyai segi lain dalam diri saya. Saya bukan hanya menyerap pandangan Ghiselin, tapi juga menampung berbagai pemikiran lain. Saya juga bergerak dalam lapangan sosiologi sastra yang memberikan dimensi lain kepada saya. Di samping itu, saya juga dapat terperangkap ke dalam persoalan tentang hakikat karya sastra Indonesia.

Pembicaraan selanjutnya kini akan saya pusatkan kepada dua persoalan yang baru saja saya bangkitkan.

(II)

Sesuai dengan hakikat sastra, maka sosiologi sastra juga boleh berhubungan dengan penulis, teks dan *audience*. Dan keterangan dalam PK memberikan keterangan berikut: (a) Latar belakang sosiobudaya/ekonomi dari penulis-penulis Indonesia dalamnya; (b) Mengapa mereka menulis; (c) Apa yang mereka tulis; dan (d) Apa tujuan mereka dalam menulis.

Penulis umumnya mempunyai kegemaran membaca dan ini telah bermula sejak mereka masih kecil lagi. Pada waktu mereka ada di bangku sekolah dasar atau rendah. Atau mungkin ada yang dibesarkan melalui tradisi cerita lisan. Dalam hubungan ini terlihat bagaimana perlunya kanak-kanak diperkenalkan kepada budaya baca. Dan di sini terlihat bagaimana berjasanya perpustakaan yang sebelum PD II terdapat pada setiap sekolah dasar. Ini telah berjasa membina budaya baca pada banyak orang. Tapi sayang hal ini mungkin diabaikan kini.

Juga ada keterangan tentang latar belakang sosioekonomi. Beberapa penulis ternyata bukan berasal dari keluarga kaya. Malahan berjuang sendiri untuk pendidikan dan penghidupan mereka. Dengan begitu, menulis bagi mereka mungkin untuk mendapatkan biaya (hidup/pendidikan), di samping untuk menjadi orang (yang dikenal dan dapat bangga dengan diri mereka).

Mereka jadinya seakan tak punya waktu untuk merenung. Mereka hanya menceritakan apa yang mereka temui sehingga selalu ada unsur reaksi spontan yang berbeda dari kreativiti yang spontan. Di samping itu, karya itu kadangkala juga "dihiasi" dengan beberapa kritik untuk memperbaiki keadaan sesuai dengan keinginan mereka. Ini sesuai dengan anggapan mereka sebagai "orang penting yang penuh dengan rasa kemanusiaan" yang mungkin bersifat bermusuhan dengan dunia luarnya. (Saya baru saja membaca artikel Stephen Miller yang berjudul "Commerce and the Literary Culture" — *Public Opinion*, Oct./Nov. 1982) — yang melengkapi pembicaraan C.P. Snow *The Two Cultures and Scientific Revolution*, 1959. Karena orang dari budaya sastra menganggap diri mereka sebagai penerus tradisi dan mempertahankan nilai masyarakat, mereka merasa

lebih bermoral tinggi dan berjiwa lebih tinggi dari orang di luar lingkungan budaya sastra mereka.) Dan ini menyelubungi hakikat mereka menulis, untuk imbalan di samping juga menjadi orang terkenal.

Itulah keterangan yang dapat ditemui dan diteliti dari PK yang dapat digunakan bagi kepentingan sosiologi sastra.

(III)

PK juga memberikan informasi tentang hakikat karya sastra kita. Ada keterangan tentang karya yang lebih merupakan reaksi spontan. Paling kurang suatu karya lahir disebabkan oleh adanya sesuatu penyebab. Ada sesuatu yang dilihat/didengar menyebabkan timbulnya ilham untuk menulis. Dalam hubungan ini, ada proses penulisan yang dilakukan setelah suatu proses abstraksi. Tapi juga ada yang seakan tanpa suatu proses abstraksi. Di samping itu, ada yang kelihatan tunduk kepada permintaan pasar. Tapi juga ada arah lain. Ada penulis yang mungkin bertolak dari keinginan menyampaikan "ajaran"-nya. Tapi ada pula yang dapat dikatakan lebih bertolak dari suatu pemikiran yang murni.

Juga ada keterangan lain tentang hakikat karya sastra. Tentang apakah yang menjadi komponen bagi suatu karya. Pada dasarnya, dalam hubungan novel ada beberapa anggapan tertentu.

Yang penting ialah adanya cerita. Cerita ini kemudian dapat "dihiasi" dengan fikiran-fikiran tertentu. Boleh merupakan pemikiran atau kritik yang ingin disampaikan. Malahan ada anggapan bahwa "kiasan" ini adalah suatu "keindahan". Ia jadinya menambahkan sesuatu kepada "keindahan bahasa" karena cerita tadi mesti disampaikan dengan "bahasa yang indah". Malahan ada anggapan bahwa karya sastra tak ada tanpa "keindahan bahasa". Akibatnya, konsep suatu novel sebagai suatu *organic unity* tak berlaku karena memang ada berbagai gangguan. Ia diganggu oleh pemikiran-pemikiran dan kritik-kritik yang ditempelkan kepadanya tanpa menyatu ke dalam dirinya.

IV

Keadaan yang dibicarakan di atas memberikan pemikiran tertentu kepada kita mengenai arah penelitian kesusastraan kita. Kita mungkin mengatakan hal-hal tertentu. Novel kita dibuat bukan atas dasar *organic unity*. Ada berbagai faktor yang menyebabkan

kan dasar *organic unity* ini "diabaikan" dalam penciptaan novel. Malahan dapat dikatakan novel kita dihasilkan oleh suatu prinsip yang berlawanan. Dengan begitu, kita tak boleh menggunakan prinsip *organic unity* dalam mempelajari novel-novel kita karena ia dikuasai oleh prinsip lain. Selanjutnya, *organic unity* bukan satu-satunya syarat penulisan novel. Ada hukum lain yang berlaku.

Sikap begini memang mungkin saja ada. Ini sesuai dengan hakikat yang ada pada novel sebagai suatu *genre* yang tak mengenal suatu konvensi (tertentu). Ia sebenarnya ditandai oleh ketiadaan konvensi. Ia adalah *genre* yang bebas sehingga mungkin saja digunakan dalam "bentuk" apa saja. Namun begitu, memang ada hal-hal yang dapat dipertanyakan, yaitu:

- (a) Apakah kita "puas" dan dapat mengalaminya sebagai pengalaman bila membaca novel tanpa *organic unity*.
- (b) Tak semua novel kita tanpa *organic unity*, meskipun memang banyak yang tanpanya. Dalam hubungan ini, novel tanpa *organic unity* dapat dianggap sebagai suatu karya yang telah dapat mencapai nilai tertentu, nilai yang tak dapat dicapai oleh novel yang tanpa *organic unity*.

Tentu saja pengertian *organic unity* bukan hanya satu. Ada berbagai kemungkinan lainnya.

Juga dapat dipertanyakan tentang pentingnya "keindahan bahasa" bagi suatu karya sastra. Meskipun *dulu* memang ada anggapan bahwa karya sastra yang baik adalah karya sastra yang dihiasi dengan "keindahan bahasa", tapi kini ia telah disaingi oleh suatu prinsip lain. Karya sastra bukan lagi didasarkan kepada "hiasan yang indah", tapi didasarkan kepada suatu yang tepat. Penggunaan cara pengucapan tertentu bukan lagi ditujukan untuk "keindahan sebagai hiasan", tapi ia juga turut menunjang amanat. Ia sendiri malah merupakan suatu amanat. (Hal ini memang sesuatu yang saya rasa berada di luar jangkauan pemikiran sastra Takdir karena ia tak dapat melepaskan dirinya dari masa sebelum perang dunia kedua, zaman yang dianggap sebagai zaman prasejarah untuk kehidupan sastra kini.)

Keadaan yang sama juga terlihat dalam hubungan karya sastra sebagai suatu reaksi spontan tanpa pengertian kreativiti yang spontan. Akibatnya tak ada proses pematangan, sehingga proses kreatifnya tak pernah berlaku dengan sempurna. Pengertian kreatif yang digunakan tetap pengertian kedua. Ia berhubungan dengan karya kreatif yang bertentangan dengan karya yang tak-kreatif. Begitulah, pengertian kreatif dalam PK berhubungan dengan kata kreatif yang melekat pada karya kreatif.

29 Jan. 1983



Ahmadun Y. Herfanda

"Duka" Ibrahim Sattah Puisi Mantra Hampir Tanpa Sugesti

I

Salah satu wujud pengucapan sastra Melayu-lama, di samping pantun, syair, bidal, gurindam, talibun dan sebagainya adalah mantra. Mantra pada hakikatnya adalah semacam doa yang diucapkan oleh seorang pawang dalam keadaan *trance* untuk menegakkan kekuatan gaib demi maksud tertentu.

Berbeda dengan bentuk-bentuk sastra Melayu lama yang lain yang umumnya berisi petuah-petuah dan kesimpulan tentang hidup, maka mantra hanya berupa deretan bunyi-bunyi yang mengandung sugesti magis. Dengan demikian mantra yang pokok bukanlah makna kata perkata, atau kalimat perkali-mat, tetapi yang pokok adalah *kekuatan bunyi-bunyi sugestif yang mampu menggerakkan kekuatan gaib*.

Dengan kata lain bahwa pada mantra hampir sebagian besar kata-katanya tanpa makna dan tersusun dalam kalimat-kalimat yang hampir tak terpahami, tetapi daya sugestinya yang besar dan kekuatan gaibnya betul-betul dapat dirasakan oleh sipengucap yang sungguh dan mampu membawanya ke dalam keadaan *trance*. Paling tidak, sugesti mantra dapat memberikan keyakinan tertentu yang sangat berpengaruh bagi kehidupan pengucapnya dan bahkan orang lain. Suatu contoh adalah mantra di bawah ini yang diucapkan oleh para petani Melayu (Riau) pada saat menabur bibit padi yang mampu memberikan harapan dan keyakinan kelak padi mereka akan tumbuh dengan baik dan menghasilkan panen yang baik pula:

Seri Dangomala! Seri Dangomali!
hendak kirim anak sembilan bulan
segala inang, segala pengasuh

jangan beri sakit, jangan beri demam
jangan beri ngilu dan pening
kecil menjadi besar
tua jadi muda
yang tak kejab diperkejab
yang tak sama dipersama
yang tak hijau diperhijau
yang tak tinggi dipertinggi
hijau seperti air laut
tinggi seperti bukit Kap

II

Pada tahun 1973 Sutardji Calzoum Bachri mengeluarkan kredo puisi yang mengatakan bahwa ia ingin membebaskan kata-kata dari beban makna dan mengembalikan puisi pada mulanya, yakni *mantra* "Menulis puisi bagi saya adalah membebaskan kata-kata, (dari beban makna — pen.) yang berarti mengembalikan kata pada awal mulanya. Pada awal mulanya adalah kata. Dan kata pertama adalah mantra. Maka menulis puisi bagi saya adalah mengembalikan kata pada mentera" (Kredo Puisi Sutardji Calzoum Bachri, dalam *O Amuk Kapak* halaman 14, Penerbit Sinar Harapan 1981).

Sutardji sendiri mulai mengumumkan puisi-puisi manteranya sekitar tahun 1967 lewat majalah *Horison*. Kemudian muncul penyair-penyair lain yang kembali pada mantera sebagai pijakan kreatifnya, yakni Hamid Jabbar (pada awal kepenyairannya; kemudian penyair ini bertolak pada dzikir dan shalawat Minangkabau yang bentuknya juga mirip mantera) dan Ibrahim Sattah. Sajak penyair yang disebut terakhir inilah yang akan penulis bicarakan, yakni sajaknya yang berjudul "Duka" berikut ini :

DUKA

duka?

duka itu anu

duka itu saya ini engkau kau itu duka

duka bunga duka daun duka duri duka haru

dukaku duka siapa dukamu duka siapa bila duka apa?

duka yang mana duka dunia?

:DUKA DUKI

dukaku, dukamu, duka diri dua jari dari sepi

(Ibrahim Sattah 1972, dalam *Sejumlah Masalah Sastra*, Satyagraha Hoerip, ed., halaman 181. Penerbit Sinar Harapan 1982)

Sebagaimana kita dapati pada mantera — begitu juga pada puisi Sutardji — efektifitas puisi mantera adalah efektifitas bunyi. Efektifitas bunyi ini muncul karena adanya perulangan-perulangan, yakni bunyi-bunyi yang sama yang dimunculkan secara berulang-ulang. Sehingga jika puisi itu dibaca akan melahirkan bunyi-bunyi musikal yang sugestif. Bunyi-bunyi yang mampu menggetarkan sanubari dan mampu menyeret pembaca dan bahkan pendengar ke dalam suasana transendental.

Sajak "Duka" di atas nampaknya juga mengacu pada puisi mantra yang demikian itu. Pada puisi di atas kita dapati perulangan kata "Duka" dari baris pertama sampai baris terakhir. Kecuali itu juga terdapat *aliterasi*, yakni perulangan konsonan 'd' pada baris keempat, dan secara keseluruhan sajak di atas dikuasai oleh bunyi 'd', 'A', 'u', dan 'k'. Menurut metoda fenomenologi, bunyi-bunyi tersebut sebagai lambang bunyi (*klanksymboliek*) melambangkan perasaan yang berat dan keruh. Jika bunyi itu diucapkan berulang-ulang dalam struktur dan posisi yang tepat di antara bunyi-bunyi yang lain dapat menimbulkan suasana yang keruh dan berat di hati pembaca, dan pendengarnya.

Akan tetapi jika sajak "Duka" di atas kita baca, baik sekali maupun berulang-ulang, baik keras-keras maupun hanya dalam hati, ternyata bunyi-bunyi 'd', 'a', 'u' dan 'k' itu tidak mampu menimbulkan suasana hati yang berat dan keruh itu. Dominasi dan perulangan bunyi-bunyi tersebut tidak berfungsi secara efektif. Bahkan hampir tanpa sugesti sama sekali. Hal tersebut terjadi karena bunyi-bunyi tersebut berada pada posisi di antara bunyi-bunyi dan ka-

ta-kata lain yang kurang menguntungkan bagi lahirnya suatu sugesti. Sehingga bunyi-bunyi yang sesungguhnya potensial untuk melahirkan suasana hati yang berat dan keruh (semacam suasana kedukaan) itu menjadi impoten dan kehilangan sugesti. Kecuali itu jika dilihat dari makna kata-kata dan kalimatnya, baris-baris sajak "Duka" itu sama sekali *tidak menyarankan suatu gerak* atau *perbuatan* sebagaimana pada hampir semua mantra dan doa. Barangkali betul kata Dami N. Toda bahwa pada sajak Ibrahim Sattah, perulangan-perulangan menjadi verbal, semacam igauan orang yang kesurupan . . . (baca: *Sejumlah Masalah Sastra*, Satyagraha Hoerip, ed. halaman 183). Coba kita baca baris-baris sajak "Duka" sekali lagi:

duka?

duka itu anu

duka itu saya ini engkau kau itu duka

duka bunga duka daun duka duri duka hari

dukaku duka siapa dukamu duka siapa bila duka apa?

duka yang mana duka dunia:

:DUKA DUKI

dukaku, dukamu, duka diri duka jari dari sepi

Sajak di atas — jika kita mau berkata jujur — hanya memberi kesan main-main. Suatu permainan bunyi yang memang main-main. Suatu hasil kerja kreatif yang main-main. Sajak di atas tidak menyarankan apa-apa, sekaligus tidak melahirkan getaran apa-apa. Tiga tanda tanya (?) yang tertera, kata 'anu' pada baris kedua, kata 'saya' pada baris ketiga, kata tunjuk 'ini' dan 'itu' pada bait pertama, serta tipografinya yang sedemikian rupa justru semakin memusnahkan efektifitas bunyi yang seharusnya ada pada puisi mantra.

Sajak "Duka" di atas yang ditulis oleh penyairnya dalam versi tipografi lain berikut ini juga tetap memberi kesan main-main :

DUKA
duka 'tu
a
nu
duka 'tu
a
ku

aku 'tu
 k
 a
 u
 kau 'tu
 d
 u
 k
 duka bu
 nga
 duka daun duka du
 ri
 duka ha
 ri
 dukaku duka siapa dukamu duka siapa
 duka bi
 la
 duka a
 pa
 duka a
 pa
 duka di mana duka dunia
 duka duuuuuu
 ki
 d
 u
 k
 a
 k
 u
 duka kau
 d
 u
 k
 a
 d
 a
 r
 i
 dua duri
 dari
 s
 e
 p
 i

(Ibrahim Sattah 1980 dalam *Sastra Indonesia dan Tradisi Sub Kultur*, Drs. Mursal Esten,

Penerbit Angkasa 1982, halaman 30—32)

Sajak di atas tentunya sangat berbeda dengan sajak Ibrahim Sattah yang berjudul "Kau" berikut ini, baik efektifitas bunyinya, daya sarannya maupun getaran batin yang dilahirkannya:

Kau
 kuku karang kuku kau kuku laut kuku kau
 kuku ombak kuku cahaya
 suara karang suara kau suara laut suara kau
 suara ombak suara kau
 mengapa hilang
 di mana
 mengapa jauh
 di mana
 mengapa tegak
 di mana
 mengapa pijak
 di mana
 mengapa ada
 di mana
 mengapa diam
 di mana

datang kau datang cahaya datang laut
 datang ombak datang karang
 dstnya.

Sajak "kau" di atas kecuali memiliki perulangan dan deretan bunyi-bunyi yang efektif dalam suatu tipografi yang tepat, sehingga mampu melahirkan musikalisasi yang sugestif dan mampu menciptakan suatu getaran batin yang transendental, maka deretan kata-katanya juga menyarankan suatu gerakan atau perbuatan, terutama bait ketiga sajak itu dan bait terakhirnya berikut ini:

pulang cahaya
 pulang kau
 pulang karang
 pulang laut
 pulang ombak
 pulang kau
 pulang cahaya;
 tinggalkan aku di mana tapi jangan tinggalkan
 aku

pulang kau pulang kau pulang kau pulang
aku
dalam hala-Mu

(Ibrahim Sattah, 1975)

Sajak "kau" di atas jelas jauh lebih berhasil, baik sebagai puisi mantra maupun sebagai "puisi", daripada sajak "Duka" yang cenderung main-main itu.

Bandingkan kedua sajak Ibrahim Sattah di atas dengan sepotong sajak Sutardji Calzoum Bachri di



AS.
Pa

bawah ini yang musikalitas bunyinya sangat sugestif dan menggetarkan batin, walaupun kurang menyarankan suatu gerakan:

sepisau luka sepisau duri
sepikul dosa sepukau sepi
sepisau duka serisau diri
sepisau sepi sepisau nyanyi

sepisaupa sepisaupi
sepisapanya sepikau sepi
sepisaupa sepisaupi
sepikul diri keranjang duri

sepisaupa sepiaupi
sepisaupa sepisaupi
sepisaupa sepisaupi
sampai pisaunya kedalam nyanyi

("Sepisaupi", Sutardji CB, 1973, dalam *O Amuk Kapak* halaman 87)

Bandingkan pula dengan mantra yang penulis kutip di awal tulisan ini yang kecuali deretan bunyi-bunyinya sangat efektif dan sugestif, juga jelas menyarankan suatu gerakan atau perbuatan.

III

Lewat uraian panjang di atas dapatlah dikatakan bahwa sajak "Duka" di atas, baik dipandang sebagai "puisi mantra" maupun dipandang sebagai "puisi" (dalam tanda petik) dapat dianggap puisi yang gagal. Sebagai "*Puisi*" ia tak punya ruh atau kandungan makna, dan sebagai *puisi mantra* ia kehilangan efektifitas bunyi dan hampir tak punya sugestif.

Betapapun, puisi mantra bukanlah sekedar permainan bunyi. Bukan pula sekedar hasil kerja main-main. Ia merupakan hasil kerja kreatif yang mesti betul-betul diperhitungkan efektifitas bunyi-bunyinya. Sebagaimana pula seorang pawang tak pernah mencipta mantra secara main-main. Mantra merupakan hasil kerja yang berat dan serius dari pawang-pawang yang serius pula. Puisi mantra, begitu juga jenis puisi yang lain yang dikerjakan secara main-main hanya akan melahirkan semacam kelatihan belaka.***

Yogyakarta, Juli 1983

MAKNA MODERNITAS SEBAGAI SALAH SATU ELEMEN DALAM SASTRA INDONESIA SEBELUM PERANG DUNIA II

Oleh: Faruk H.T.

I.

Dari judul di atas, ada hal yang perlu mendapatkan perhatian lebih dahulu. Pertama, kata *makna*. Kata ini mengisyaratkan arah pandangan yang struktural dan semiotik. Secara struktural, *makna* dalam karya sastra adalah *makna* yang timbul akibat inter-relasi antar elemen yang terdapat dalam hubungannya dengan kata *sebelum perang* sebagai sebuah periode yang mentradisi, kata *makna* itu mengandung pengertian sebagai sebuah konvensi yang telah dikenal pembaca umumnya. Tentunya kenalnya pembaca itu sendiri disebabkan oleh pemakaian yang berulang yang terdapat dalam beberapa karya sastra yang muncul pada masa sebelum perang dunia kedua itu.

Seperti yang tercantum pada judul, *modernitas* itu sendiri di dalam pembicaraan ini terbatas pada *modernitas* yang terdapat dalam karya sastra tanpa harus dikaitkan dengan modernitas yang terdapat di luarnya, di dalam kehidupan yang nyata. Karena bahannya adalah karya sastra, maka saya di sini merasa perlu juga untuk mengemukakan perihal data yang saya gunakan. Data-data yang saya tunjukkan nanti secara kuantitatif memang tidak memadai, tetapi secara kualitatif saya kira akan cukup meyakinkan sebab data-data itu merupakan novel-novel yang sudah diakui umum kebesarannya. Novel yang saya pakai adalah *Siti Nurbaya*, *Salah Asuhan*, *Layar Terkembang*, *Neraka Dunia*, dan *Belenggu*. Adapun modernitas itu sendiri dari pengamatan *grounded* yang saya lakukan terhadap karya-karya di atas mencakup pengertian sikap yang realistis, rasional, dan materialistis, individualistis yang ada dalam hubungan oposisional dengan sikap yang tidak realistis, spiritual/emosional, dan irasional.

II.

Kecuali dalam *Neraka Dunia*, *Siti Nurbaya* dalam ketiga novel lainnya secara menonjol sekali ditampilkan dua orang tokoh wanita yang hampir saling bertentangan. Yah dan Tini ada dalam *Belenggu*, Rapih dan Corrie dalam *Salah Asuhan*, Tuti dan Maria dalam *Layar Terkembang*. Tini adalah seorang aktivis organisasi yang banyak bergerak sendiri di luar rumah, seperti halnya juga dengan Maria. Corrie adalah seorang Indo Perancis yang juga mempunyai pergaulan luas di luar rumah yang akibatnya pengucilannya oleh teman-teman yang ada di sekelilingnya karena perkawinannya dengan Hanafi sangatlah membuat dia menderita.

Sebaliknya dari itu, dalam inter-relasinya dengan Tono, Yah adalah seorang yang pasrah, penuh perasaan, dan tidak mencoba mempertahankan eksistensi pribadinya selain sebagai hamba dari lelaki. Hal ini sama dengan diri Rapih dalam *Salah Asuhan*. Hanya saja, inter-relasi Yah dengan Tono itu dianggap sebagai lambang kehidupannya di masa lalu, bukan kehidupannya di masa kini, yakni sebagai pelacur. Maria dalam *Layar Terkembang* juga merupakan tokoh yang emosional yang tidak memperdulikan eksistensi pribadi dan rasionalitasnya. Bagi Maria yang penting adalah perasaannya. Perasaan membenarkan segala tindakannya.

Berbeda dengan ketiga novel di atas yang menampilkan hubungan oposisional antara konsep modernitas dengan konsep kehidupan yang tradisional lewat penampilan dua tokoh wanitanya, maka *Siti Nurbaya* meletakkan pertentangan antara modernitas dengan tradisi lewat tokoh Datuk Maringgih di satu pihak dan tokoh-tokoh Samsul Bachri, *Siti Nurbaya*, Sutan Mahmud, Baginda Sulaiman, di lain pihak. Banyak yang mengatakan bahwa pihak yang terakhir itu merupakan pihak

yang mewakili modernitas, padahal menurut saya justru sebaliknya.

Memang fihak yang terakhir itu terdiri dari orang-orang yang berpendidikan, namun pendidikan di situ dilihat dari konsep yang tradisional, yakni sebagai lambang dari status sosial, sebagai lambang orang bangsawan, sebagai atribut baru untuk mendapatkan kehormatan. Karena itu banyak sekali tingkah mereka yang tidak rasional dan tidak mengikuti mekanisme kehidupan modern. Demi kehalusan budi, Baginda Sulaeman tidak mau menagih hutang-hutang orang lain yang menipunya, walaupun pada saat itu dia diancam akan ditangkap Datuk Maringgih dan anaknya sendiri terancam akan dikawini oleh orang tua itu.

Sebaliknya Datuk Maringgih dicandra sebagai seorang yang hemat/pelit, agresif dan pandai memanfaatkan lembaga kehidupan modern. Kalaupun ada lukisan perilakunya yang tidak rasional, maka hal itu sungguh-sungguh disebabkan oleh pandangan subjektivitas pengarangnya untuk memperburuk citra tokoh itu di mata orang modern khususnya Belanda. Itulah sebabnya, sering terjadi pernyataan yang kontradiktif mengenai tokoh tersebut. Di satu fihak dinyatakan bahwa orang tua itu sangat hemat, pelit, dan pandai memanfaatkan lembaga modern, seperti sewaktu menyeret kembali Siti Nurbaya dari Jakarta ke Padang dan sewaktu menagih hutang Baginda Sulaeman, dengan menggunakan tangan hukum; tetapi di lain fihak disebutkan juga bahwa dia sesungguhnya seorang perampok dan telah meracun Siti Nurbaya, istrinya. Kalau Datuk Maringgih adalah orang yang hemat tentunya dia tidak perlu menjadi perampok terus menerus. Kalau dia pandai memanfaatkan lembaga modern yang bernama hukum tentunya dia tidak perlu meracun istrinya yang bernama Siti Nurbaya itu. Datuk Maringgih ini sering diejek sebagai orang yang tidak berpendidikan.

III

Sekarang mari kita lihat bagaimana makna dari modernitas itu. Dalam keseluruhan novel di atas ternyata modernitas itu hampir berjalan seiring dengan kehidupan yang kering, jorok, buruk, penuh konflik, dan menimbulkan kesepian. Kehidupan Yah yang lepas dari hubungan "mimpinya" bersama Tono adalah kehidupan yang keras. Manusia dilihat dalam kehidupan modern hanya sebagai barang dagangan yang perhubungannya tidak bersifat inter-personal melainkan termediasi oleh uang. Kehidupan Tono dalam inter-relasinya de-

ngan Tini di masa kini penuh dengan konflik dan pertentangan. Hal ini dipertentangkan dengan kehidupan Tono sebagai seniman dalam inter-relasinya dengan Yah sebagai lambang dari masa lalu.

Kehidupan Hanafi dengan Corrie juga tidak berjalan dengan baik, sehingga menyebabkan terlemparnya kembali lelaki tersebut dari Jakarta ke asalnya di Sumatera Barat/Solok. Di Jakarta, Corrie juga bergaul dengan seorang nyonya tua yang menjadi germo. Kemuraman dan keburukan kehidupan modern ini terlukis juga dalam tampang dan kehidupan Datuk Maringgih yang bertentangan dengan kehidupan fihak lain tersebut di atas yang penuh dengan kehalusan serta kelembutan. Di dalam Neraka Dunia disebutkan bagaimana kotornya kehidupan kota sehingga tokoh utamanya dijangkiti penyakit kelamin.

Takdir kita kenal sebagai seorang yang paling gigih mempertahankan kehidupan sistem nilai modernitas atau borjuasi. Namun tokoh dia tidak dapat melepaskan dirinya dari sistem nilai yang melihat kehidupan modern sebagai sesuatu yang buruk, kotor, dan kering itu. Tokoh Tuti dalam novelnya tersebut di atas dilukiskan sebagai seorang yang bergelut mati-matian dengan perasaan sepi karena tidak ada cinta. Meskipun akhirnya Tuti ini dapat hidup berbahagia karena mendapatkan Yusuf, namun ternyata bahwa kejadian itu sangat dipaksakan. Inilah yang membuat Takdir menjadi orang yang paling realistis tetapi juga romantis.

IV

Mengapa kehidupan modern dalam novel-novel itu begitu menakutkan? Itulah pertanyaan yang selalu menggoda saya dan meminta jawaban. Untuk itu saya mencoba membayangkan dua faktor penyebabnya. Pertama, dalam konteks keseluruhan masyarakat Indonesia, faktor penyebab itu adalah transisi budaya masyarakat. Kedua, dalam konteks kelas sosial, mungkin sekali yang menjadi penyebabnya adalah sistem nilai feodalisme.

Sebagai masyarakat transisi kita tampaknya masih sangat kritis dalam mengadakan seleksi terhadap arus kehidupan sistem nilai modern yang masuk ke negeri ini. Kehidupan modern tidak kita terima begitu saja, melainkan kita coba melihatnya sampai pada kemungkinan yang paling kecil. Kemungkinan adanya sifat yang sangat kritis ini mungkin sekali disebabkan oleh kenyataan bahwa sistem nilai modern itu sendiri tidaklah lahir dari dalam sebagai suatu proses pematangan kebudayaan karena membusuknya sistem nilai tradisional

yang ada. Sistem nilai modern itu masuk dari luar sebagai suatu gangguan yang mematahkan kontinuitas kebudayaan yang ada sebelumnya. Karena itu kita masih melihatnya dalam kaca mata tradisi. Ukuran-ukuran kita mengenai kebahagiaan, kehormatan, yang sudah begitu lama berakar, tidak tercampung dalam kehidupan modern. Karena itu dia tampil sebagai sesuatu yang sangat menakutkan.

Meskipun tidak menjadi topik pembicaraan saat ini, penilaian budaya dari masa transisi ini dapat juga membuat karya sastra kita menampilkan tawaran-tawaran budaya yang sangat kaya. Dia tidak hanya menilai kehidupan modern dari kaca mata tradisi, tetapi dapat juga sebaliknya, yakni menilai tradisi dari kaca mata modern. Kadang-kadang seperti yang terlihat dalam karya sastra kita, muncul usaha mensintesiskan kedua budaya itu. Marah Rusli, misalnya, dalam novelnya di atas mencoba menawarkan sistem nilai baru, yakni sistem nilai *priyayi*. Pendidikan modern Barat diterima tetapi hanya sebagai atribut baru bagi penguatan status feodal. Etos kerjanya sendiri masih feodal yakni pengabdian.

Faktor kedua adalah kemungkinan masih dominannya sistem nilai feodalisme yang bersumber dari kelas feodal pula. Sesungguhnya faktor kedua ini hampir tidak dapat dibedakan dengan faktor pertama, sebab dominasi sistem nilai feodal itu akan dengan sendirinya mewakili sistem nilai tradisi keseluruhannya. Tetapi yang kita coba amati dengan tajam di sini adalah, bahwa apakah karya sastra kita itu ditulis oleh suatu kelas yang mencoba

dengan gigih mempertahankan sistem nilai feodalisme, sementara di lapisan sosial lain dari masyarakat kita terdapat kelas sosial yang dengan penuh semangat menyambut sistem nilai borjuasi modern.

Kalau kita melihat bahwa sesungguhnya kelompok sosial yang pertama sekali dan mendapat prioritas untuk memasuki pendidikan adalah kelompok feodal, maka tidak dapat diingkari bahwa kemungkinan besar penulis-penulis sastra kita pun berasal dari kelas sosial itu. Marah Rusli dan Amir Hamzah memang jelas sekali berasal dari kelas itu. Itulah sebabnya mereka banyak berbicara mengenai *kehilangan*, mengenai *keinginan bersatu kembali*, dan mengetengahkan *keterenggutan* atau *keterampokan*. Tetapi Takdir? Armijn Pane? Sanusi Pane? Nur Sutan Iskandar? Dari mana mereka itu semuanya? Seperti dikatakan di atas, meskipun Takdir tidak dapat melepaskan dirinya dari dominasi sistem nilai tradisional, namun jelas bahwa dia merupakan orang yang paling getol mempertahankan sistem nilai borjuasi/modern itu.

Itulah beberapa kemungkinan yang saya coba cari untuk menjawab mengapa sosok budaya modern itu tampil dengan begitu menjijikan dan kotor dalam kesusastraan Indonesia sebelum perang. Dalam usaha ini saya sungguh tidak merasa tertolong oleh *Leksikon Sastra Indonesia* yang disusun oleh Pamusuk Eneste sebab di dalamnya tidak terlihat adanya latar belakang kelas sosial pengarang. Apakah perlu disusun suatu leksikon baru. Proyek siapa?



Tidak

Oleh : B.Y. Tand

Pak lurah Lolo, lengkapnya Losangiomato baru saja menerima surat penting dari seorang orang penting di kota. Bukan surat dinas, tetapi bagi pak Lolo surat itu lebih dari surat dinas, karena soalnya menyangkut kedudukannya sebagai lurah. Orang penting itu keluarga dekat orang yang banyak menentukan kedudukannya. Seorang pengusaha muda yang akhir-akhir ini banyak membangun proyek-proyek industri, tentunya berdasarkan fasilitas yang diberikan orang yang banyak menentukan kedudukannya pak Lololangioma sebagai lurah. Surat itu dibacanya berulang-ulang dengan cermat baris demi baris. Pak Lolo manggut-manggut sebentar, kemudian memanggil Yukio seorang pemuda desa yang bertugas sebagai sekretaris pribadinya.

"Undang semua kepala lorong dan pemuka masyarakat yang sangat dipercaya malam ini ke balai desa. Kita adakan rapat khusus."

"Ya, pak. Jam berapa, pak?"

"Sehabis magrib."

Baru saja Yukio sampai di pintu, pak Lolo kembali memanggil Yukio. Setelah berpikir sejenak pak Lolo membisikkan sesuatu ke telinga Yukio sambil memandang

sekeliling ruangan itu. Yukio mengangguk.

"Ini rapat rahasia," tambah pak Lolo. Selain yang saya sebutkan tadi jangan diberitahu. Kalau ada penduduk yang bertanya, bilang saja rapat. Begitu."

"Ya, pak."

Malam itu di ruangan khusus balai desa dilangsungkan rapat tertutup. Seperti direncanakan semula, rapat itu hanya dihadiri oleh kepala lorong dan pemuka masyarakat yang sangat terpercaya. Pemuka masyarakat yang selama ini setia dan patuh kepada pak Lolo.

Penduduk desa itu sama sekali tidak tahu apa isi rapat itu, kecuali pada besok paginya menerima perintah dari kepala lorong masing-masing untuk hadir di balai desa tiga hari lagi, untuk menerima penjelasan dari seorang orang penting dari kota. Semua kepala lorong diperintahkan memberitahukan langsung kepada kepala keluarga. Tidak boleh dipesankan kepada orang lain, walaupun anggota keluarga yang bersangkutan. Karena di samping perintah hadir dalam rapat umum itu, ada lagi yang lebih penting. Yang tahu hanya kepala keluarga. Kepala keluarga diwajibkan memberitahu-

kan dan harus dapat menjamin anggota keluarga masing-masing mematuhi perintah itu. Semua kegiatan sehari-hari harus ditinggalkan dulu. Kantor-kantor resmi, sekolah, toko-toko, harus ditutup dan semua warga desa tidak boleh tinggal di rumah. Harus hadir seluruhnya tanpa kecuali. Guru-guru diperintahkan membawa murid-muridnya berbaris ke balai desa.

Satu hari menjelang dilangsungkannya rapat penting itu pak Lolo memerintahkan semua aparat desa mengecek persiapan rapat itu. Yang paling penting perintah rahasia itu harus jalan.

"Sudah siap semua, pak. Sudah beres," Yukio melapor.

"Semua Kepala Lorong?"

"Siap, pak." Kepala Lorong serentak menjawab.

Pak Lolo memandang satu persatu Kepala Lorong yang berdiri di hadapannya. Memang pak Lolo sudah terlatih memeriksa orang demikian rupa dengan sorot mata yang terlatih pula. Karena sebelum pak Lolo menjadi lurah, dia pejuang. Setelah pensiun dia diangkat menjadi lurah di desa Anuanu. Pak Lolo dianggap mampu mengamankan desa Anuanu yang dikenal sebagai basis pemberontak, du-

lunya. Kehadiran pak Lolo di desa itu memangku jabatan lurah membuat desa Anuanu bersih. Dia memang sangat ditakuti karena sikap dan tindakannya yang disiplin dan keras. Dia tegas dalam segala tindakan demi keamanan desa dan pembangunan.

Semua Kepala Lorong tertunduk. Tak berani memandang mata pak Lolo yang kelihatan seperti memancarkan api. Api itu seperti menjilat-jilat. Dari mata seluruh Kepala Lorong itu pak Lolo mengambil kesimpulan semua persiapan sudah beres. Tinggal menunggu tanggal mainnya.

Pak Lolosangiomato tersenyum. Dengan sikap ramah Kepala Lorong dipersilakannya duduk di kursi yang telah disediakan. Kemudian pak Lolo menepuk tangan tiga kali. Serombongan gadis-gadis desa yang manis-manis muncul membawa hidangan. Nyonya Lolosangiomato pun muncul mengiringkan gadis-gadis manis itu sambil menguraikan senyumnya kepada bawahan suaminya itu. Nyonya Lolo yang sudah lima puluhan itu masih kelihatan anggun dan berwibawa sebagai ibu lurah.

"Silakan. Silakan minum dan cicipi hidangannya," kata Nyonya Lolo dengan ramah yang menyebarkan kesejukan tersendiri ke seluruh ruangan. Sementara pak Lolo tersenyum kecil, Yukio sekretaris pribadinya sibuk mengerjakan sesuatu untuk keperluan rapat penting itu.

Besok paginya mulai pukul tujuh penduduk Anuanu mulai berduyun-duyun menuju balai desa. Balai desa dihiasi dengan janur yang dirangkai demikian rupa sehingga indah dipandang mata. Sepanjang jalan masuk ke pekarang-

an balai desa terpacak tonggak-tonggak kayu yang diselimuti dengan potongan kain berwarna-warni, menambah semaraknya balai desa itu. Penduduk terus berbondong-bondong dengan menenteng bontot. Ini memang termasuk diperintahkan. Mana tahu rapat umum akan berakhir lewat tengah hari. Balai desa kelihatan tidak mampu menampung arus penduduk yang berjubel itu. Sehingga sebagian terpaksa duduk bersila di halaman dengan beralaskan sandal atau apa saja yang dapat dijadikan alas pantat. Di atas pentas yang sudah dipersiapkan sedemikian rupa terpacak dua buah corong pengeras suara, di depan podium yang dihiasi dengan bunga-bunga plastik.

Beberapa orang lelaki yang dikenal merupakan staf khusus pak Lolo berjalan hilir mudik menjaga segala kemungkinan.

Penjaga keamanan yang sengaja didrop dari kota oleh orang penting itu berjaga-jaga di setiap sudut halaman. Sebagian menyelip di celah kerumunan penduduk. Ini sengaja dilakukan pak Lolo untuk menangkap reaksi penduduk terhadap rencana rapat umum itu. Mana tahu ada yang berusaha menggagalkannya. Atau ada yang ngomong macam-macam. Semua petugas sudah diperintahkan pak Lolo untuk mengambil tindakan tegas siapa saja yang dicurigai. Sebentar-sebentar pak Lolo melihat jam tangannya. Ketika jam tangan itu menunjukkan angka sepuluh, rapat dimulai. Yukio tampil ke podium membacakan tertib acara. Kemudian mempersilakan pak Lolo membuka rapat umum itu. Pak Lolo naik ke podium menebarkan pandangannya ke seluruh hadirin.

Dengan sedikit mendeheh-deheh, pak Lolo memulai rapat itu dengan mengucapkan salam.

"Assalamualaikum warahmatullahi wabarokatuh!"

"Alaikumsalam!" Suara gemuruh memenuhi ruangan dan halaman. Kemudian senyap. Seorang anak kecil merengek-rengok. Barangkali panas akibat sengatan matahari yang mulai menjulurkan lidahnya ke sekitar rapat umum itu. Buru-buru ibu anak itu menyumpalkan tetek ke mulut anaknya. Anak itu kemudian diam.

"Yang terhormat bapak anu (maksudnya orang penting dari kota itu), bapak iki, bapak iku, bapak polan, bapak polin, ibu ani, ibu ana, ibu anu, ibu ano, saudara, saudari sekalian. Hari ini kita kedatangan tamu penting dari kota. Tamu kita yang terhormat ini akan berpidato di hadapan kita tentang bagaimana kita berjuang memperbaiki kehidupan kita sekarang untuk kehidupan yang lebih baik. Saya harap pidato yang merupakan wejangan ini dapat didengarkan baik-baik, dan dipatuhi."

Kemudian pak Lolo turun. Tepuk tangan kemudian terdengar menggemuruh. Ruangan itu seperti terbelah ditekan suara gempita itu. Yukio muncul kembali ke mimbar, Yukio lebih dahulu mengingatkan penduduk tentang apa yang sudah diperintahkan kepada mereka oleh kepala keluarga masing-masing.

"Masih ingat, bukan?"

"Ingat." Serentak suara itu menggemuruh lagi.

Sekali-kali staf khusus mengeluarkan biji matanya dan menempelkannya ke tengkuk penduduk yang hadir itu, sehingga kelihatan

penduduk dalam balai desa dan di halaman itu bergidik mengangkat bahunya. Semua mata tertuju lurus ke depan. Yang mencoba berisik disikut oleh teman di sampingnya sambil meletakkan jari telunjuk ke mulutnya. Cahaya mata hari mulai menggigit. Menyelinap di celah-celah dedaunan di sekitar balai desa itu. Kemudian melongokkan wajahnya ke ruangan balai desa dan halaman yang penuh sesak itu.

Kepala Lorong kelihatan masih sibuk di mejanya masing-masing, menceking tanda tangan dan cap jempol yang tertera dalam daftar hadir, kalau-kalau masih ada yang belum datang, termasuk menyesuaikan jumlah murid sekolah dan tanda tangan yang diberikan gurunya. Orang penting itu perlahan naik ke mimbar. Dengan memajukan wajahnya dia mulai menjelajahi seluruh ruangan dan halaman balai desa dengan tatapan matanya yang tajam. Sorot mata itu mengundang pesona tersendiri, di samping kewibawaan yang tersembunyi di sebaliknya.

Setelah memberi salam dan tersenyum sambil mengangguk-angguk orang penting itu kemudian memandang pak Lolo dan Nyonya Lolo. Keduanya tersenyum menunjukkan sikap hormat amat sangat kepada orang penting itu.

"Kalian mau senang, mau menang, mau menang, bukan?"

"Ya."

"Kalian semua patuh kepada pak Lolo, bukan?"

"Ya."

"Bagus! Bagus! Bagus!"

"Ya."

"Kita harus membangun sekarang. Karena itu sudah terlalu lama tenggelam dalam percokolan

politik. Rakyat desa tidak perlu tahu politik. Soal politik serahkan saja kepada pemimpin-pemimpin kita. Rakyat desa harus bekerja untuk kepentingan anak cucu. Iya, kan?"

"Ya."

"Pembangunan memerlukan pengorbanan. Tanpa pengorbanan tidak ada kebahagiaan. Kita harus berani mengorbankan apa saja, termasuk yang sangat kita sayangi untuk kepentingan pembangunan. Kepentingan orang banyak. Ya, nggak?"

"Ya."

Orang penting dari kota itu kemudian tersenyum. Sambil mengangguk-anggukkan kepalanya merasa puas, dia menunjukkan jempolnya kepada pak Lolo dan Nyonya Lolo yang duduk di samping orang penting itu. Pak Lolo dan Nyonya Lolo kelihatan terperangah. Hidungnya kembang kempis. Keduanya berdiri membungkuk tanda hormat kepada orang itu.

"Bagus. Bagus. Bagus," kata orang penting itu kepada pak Lolo dan isteri. Setelah berpikir sebentar, orang penting itu kembali tersenyum kepada penduduk yang setia dan patuh menunggu pidato orang penting itu.

Penduduk terdiam. Tetapi dalam mata mereka terlukis sebuah tanda tanya besar. Mereka tidak mengerti mengapa orang penting itu menanyakan segala macam itu. Pengorbanan memang perlu untuk mencapai kebahagiaan, bukan hal baru, pikir mereka. Itu kan sudah umum diketahui, pikir mereka dalam diamnya yang berdenyar-denyar. Mereka terus diam.

"Nah, sekarang saya mau tanya kalian," sambung orang penting

itu.

"Ya." Kedengaran suara gemuruh.

Orang penting itu kelihatan agak terkejut. Tetapi buru-buru tersenyum.

"Tadi bapak-bapak, ibu-ibu, saudara-saudara, saudari-saudari, anak-anak, sudah setuju semua menyerahkan apa saja untuk pembangunan. Begitu, kan?"

"Ya."

Suara itu bergumam panjang. Tetapi mereka kelihatan saling berpandangan satu sama lain. Kerisik-kerisik kecil kedengaran di sana sini. Staf khusus pak Lolo kembali mengeluarkan biji mata, kemudian menempelkan biji mata itu ke tengkuk penduduk. Sekarang semuanya kembali diam. Mereka merasakan ada sesuatu yang menjalar di tengkuk mereka. Seorang murid sekolah dasar kelas satu meraba tengkuknya. Tak ada apa-apa. Kemudian meluruskan matanya kembali.

"Sesuai dengan perubahan situasi nasional dan internasional, dan makin berkembangnya pembangunan, sektor pertanian harus ditunjang oleh sektor industri. Ini berarti kita sudah mulai masuk ke dalam era pembangunan teknologi. Proses teknologi yang berarti modernisasi harus dilalui untuk sampai kepada masyarakat bahagia yang kita cita-citakan bersama."

Kedengaran suara bergumam lagi, seperti kumbang taik mengelilingi taik. Mereka saling berpandangan. Apa itu, pikir mereka. Aku nggak ngerti, kata yang lain dalam hatinya. Beberapa pasang mata staf khusus kembali menjalar ke tengkuk mereka. Akhirnya

seluruhnya mengam'bil keputusan dalam hati masing-masing. Ya, situ!

"Ya."

"Bagus. Bagus sekali. Memang rakyat desa ini patuh-patuh semua. Tentunya ini berkat kepemimpinan pak Lolosangiomato," kata orang itu.

"Ya."

"Nah, sekarang begini. Tanah dan tanaman serta bangunan yang ada di desa ini harus kita serahkan untuk pembangunan. Jangan takut. Bapak-bapak, ibu-ibu, saudara-saudara, saudari-saudari, akan menerima ganti rugi sesuai dengan keputusan dari pihak atas. Kemudian bapak-bapak, ibu-ibu, saudara-

ra-saudara, saudari-saudari, boleh membeli tanah di tempat lain dengan uang ganti rugi itu. Barangkali akan dapat yang lebih subur untuk pertanian. Tanah di sini sudah tidak cocok untuk pertanian. Tetapi cocok untuk industri."

"Ya, kan?"

Tak ada suara. Yang kedengaran bisik-bisik kecil. Seseorang tiba-tiba meledakkan tangisnya. Yang lain senggugutan. Yang lainnya tak berkata apa-apa. Terpaku seperti tiang listrik. Anak-anak mulai menangis. Ada yang kentut. Mereka ramai-ramai menutup hidungnya. Beberapa orang meludah. Yang lainnya mengurut dada. Melihat suasana ini staf khusus

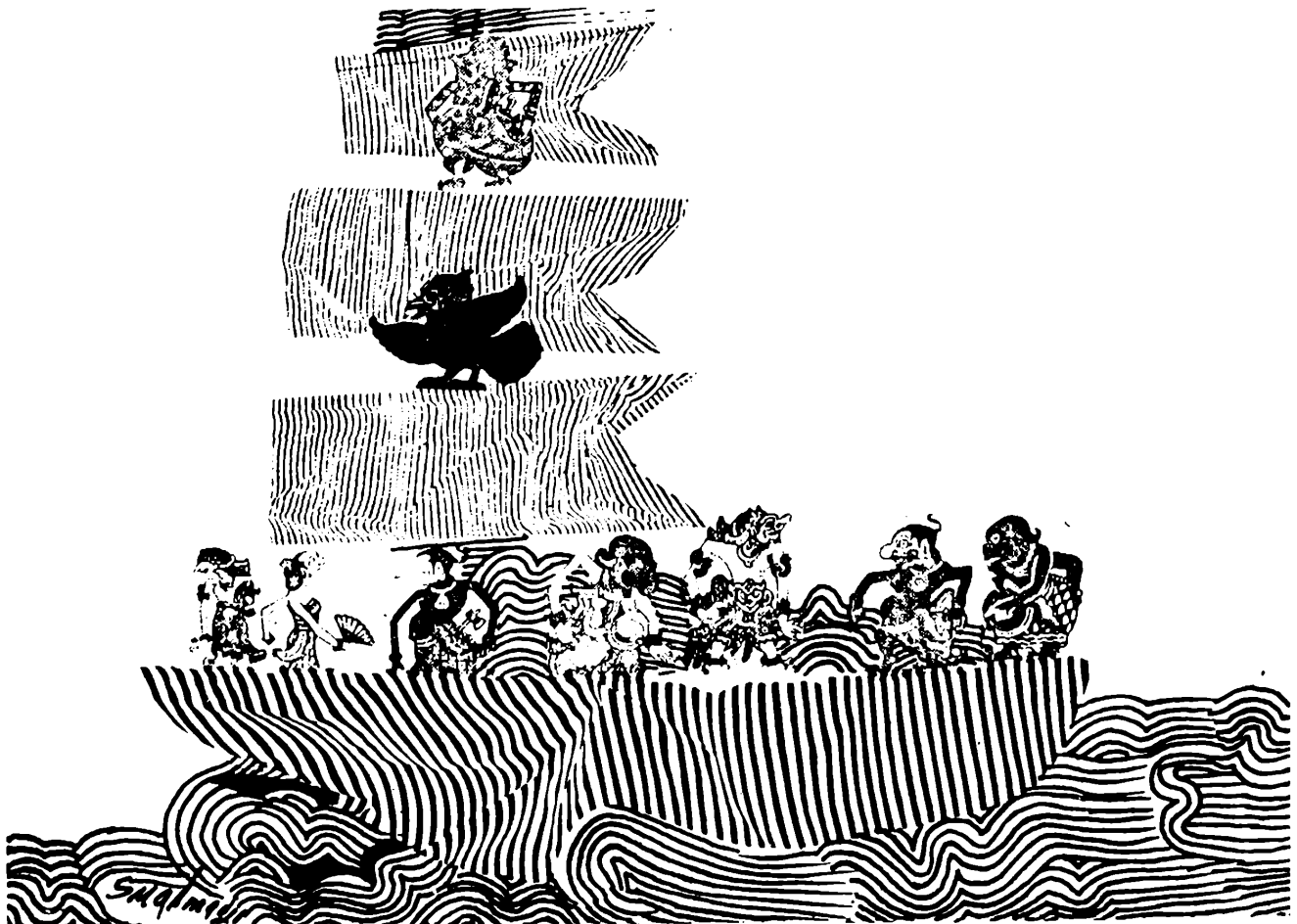
mengelilingi mereka. Biji mata bergulingan di dinding balai desa, di tengkuk mereka, di sandal yang diduduki mereka. Bayangan menakutkan tiba-tiba muncul dalam hati penduduk itu. Matahari marak di luar. Matahari padam di hati mereka.

"Ya." Akhirnya keluar juga kata-kata itu dari tenggorokan mereka.

"Tidak!!!!!"

Semua mata memandang ke arah datangnya suara itu. Semua mata kecuali mata anak-anak yang sedang tidur.

Seorang nenek tua berdiri dari duduknya di halaman balai desa itu. Sambil memperbaiki ikat kain-



nya yang nyaris tanggal, nenek tua itu mencak-mencak, membuka seluruh bajunya, kutangnya, sehingga dua buah kates yang sudah lembek bergelantungan di dadanya. Dia tidak peduli. Sama sekali tidak peduli. "Tidak!"

Pak Lolo menepuk tangannya tiga kali. Staf khusus muncul dibantu segerombolan petugas yang didrop dari kota. Sejenak pak Lolo memberi petunjuk kepada mereka. Kemudian petugas-petugas khusus itu melaksanakan tugasnya dengan baik. Sangat baik sekali, sesuai dengan perintah atasannya pak Lolosangiomato. Nenek tua itu diangkat mereka. Dibopong entah ke mana. Dari gelepar nenek tua itu terdengar jeritan panjang jauh-jauh membal ke atap balai desa, ke dinding balai desa, ke podium, ke hati penduduk pengujung rapat itu. Mereka tidak dapat berbuat apa-apa, kecuali menahan air mata. Kemudian meneguknya kembali melalui kerongkongan. Air mata itu terasa asin seperti air laut mengalir entah ke mana.

Sebulan kemudian, desa itu sunyi. Di sana-sini kelihatan batang kelapa terbujur, daun-daunnya kering. Tak ada lagi rumah. Yang ada hanya sisa-sisa tungku penduduk yang biasa dipergunakan untuk memasak makanan. Dari tungku api menari-nari. Dari daun-daun kering itu kedengaran tangis dan jerit nenek itu. Seekor katak melompat dari lubang tiang sebuah gubuk. Tak ada nyamuk dan binatang kecil lainnya untuk makanan katak. Tak ada lagi pepohonan tempat angin hinggap mengepakkan sayapnya. Tak ada burung-burung berkicau. Yang ada suara deru mesin traktor melindasi ta-

nah dan tanaman penduduk desa itu, siang malam. Serombongan tiukus mencicit-cicit mencari tempat perlindungan. Sepasang gelatik hinggap di tunggul mati. Tiba-tiba dari jauh kedengaran suara riuh rendah. Suara anak-anak berteriak-teriak, sambil melompati batang-batang kelapa, batang mangga, batang jambu air, dan batang pepohonan lainnya yang tumbang bertindihan. Suara itu makin dekat.

"Hore. Hore. Hore!"

Sesosok tubuh kurus kering berjalan di depan anak-anak itu. Mereka mengiringkan dari belakang sambil bersorak-sorak.

"Nenek setuju, kan?"

"Ya."

"Nenek tidak setuju?"

"Ya."

"Nenek gila, kan?"

"Ya."

"Nenek tidak gila, kan?"

"Ya."

Anak-anak itu bertambah riuh. Tetapi perempuan tua kurus kering itu tak menoleh sedikit pun. Nenek tua itu kemudian berhenti tiba-tiba, tetapi tidak melihat kepada anak-anak itu. Dia merenggangkan kainnya, mengangkakan kakinya. Dari balik kain itu keluar air seperti pancuran. Beberapa ekor katak melompat-lompat mendatangi air itu. Kemudian perempuan tua itu kembali berjalan. Lurus menuju matahari terbenam.

Anak-anak itu kemudian berhenti mengejek perempuan tua itu. Mereka terdiam sebentar. Berpandangan satu dengan lainnya. Sebuah mobil sedan baru muncul di tengah deru mesin traktor itu. Dari dalam mobil itu keluar pak Lolo, nyonya Lolo, dan orang

penting dari kota itu. Sejenak mereka memperhatikan pekerjaan traktor menumbangkan tanaman dan menjungkirbalikkan tanah. Anak-anak itu kemudian berlari ke arah pak Lolo sambil menyoraki perempuan tua itu.

"Husss, huss, anak-anak nakal. Pergi! Pergi!"

"Pak Lolo gila, ya?" Seorang anak lebih besar memulai.

"Ya," teriak yang lain beramai-ramai.

Nyonya Lolosangiomato penasaran. Dia mengambil sepotong kayu, mengejar anak itu. Pak Lolo ikut-ikutan mengejar anak-anak itu.

"Ibu Lolo gila, ya?" Seorang anak yang lain mulai berteriak.

"Ya," kata yang lainnya serentak.

"Pak Lolo!"

"Gila!"

"Pak Lolo, ibu Lolo, pak Lolo, ibu Lolo!"

"Gila! Gila! Gila! Gila!" Anak-anak itu berteriak sambil berlari. Pak Lolo, nyonya Lolo, dan orang penting dari kota itu buru-buru masuk mobil, kemudian melarikan mobilnya dengan kecepatan tinggi. Nenek tua itu melarikan nasibnya dengan kecepatan tinggi. Anak-anak itu meneriakkan gila dengan kecepatan tinggi.

Oleh: A. Rahim Qahhar

PERTANDA suatu kemajuan-kah ini, bahwa hampir semua persimpangan jalan utama di perut kota telah dipasang *traffic-light*? Banyak yang mengatakan, itu untuk kelancaran lalu-lintas. Apalagi belakangan ini para pemakai jalan terutama kendaraan bermotor kian hari kian bertambah jua. *Traffic-light* telah dipasang pada tiap persimpangan jalan dan bundaran, walaupun dalam jarak yang tidak begitu jauh antara satu persimpangan dengan persimpangan yang lain. Malah ada persimpangan yang jaraknya tidak lebih dari hanya duaratus meter, juga telah dipasang *traffic-light*. Barangkali itu sudah merupakan satu keharusan yang amat sangat, demi perimbangan ramainya pemakai jalan dengan pesatnya kemajuan teknologi.

HONDA—TUA yang terseok-seok mulai merayapi perut kota pagi itu. Pengendaranya adalah lelaki dan dua orang anaknya yang masih kecil. Pagi itu seperti juga pagi-pagi sebelumnya, arus lalu-lintas mengalir deras. Bus saling berkejaran. Beca mesin menciar-ciar. Buruh-buruh kasar bersepeda. Kendaraan bermotor lainnya menggebu-gebu. Semuanya berge-

gas untuk mengais kehidupan.

Pada sebuah persimpangan semua kendaraan berhenti. Lampu merah menyala. Semua kendaraan berjajar, pengemudinya tepekur sejenak, lalu menatap lampu merah yang garang itu.

Pada saatnya, memang manusia harus tunduk dan ditaklukkan oleh teknologi. Lihatlah, betapa takluknya mereka ! Alangkah patuhnya. Semua antri berjajar dengan kesabaran yang terpimpin, seperti antri beras pada jaman nasakom.

Traffic-light adalah pedoman. Pemimpin yang harus ditaati. Ah, ternyata tidak semua mematuhi pemimpin yang berwajah tiga itu ! Ada anak muda tanggung yang nyelap-nyelip diantara jarak yang masih lowong. Anak muda tanggung yang menggantungkan tas sekolah di punggungnya itu menyerauk sebelum lampu kuning menyala. Ia gohet sepeda mininya dengan semangat yang berapi-api tanpa menoleh kanan-kiri. Dengan sebuah kepastian ia nyelonong ke arah selatan.

Semua mata yang patuh tadi serempak memperhatikan keberanian anak muda tanggung itu. Juga

pengendara Honda-tua itu, seakan merasa kagum akan keberanian anak muda itu. Kemarin, bahkan sudah berpuluh-puluh kemarin yang pernah dilaluinya, ia telah melakukan hal yang sama dengan nekad dan santai. Dengan bersepeda, kesigapan memang lebih mudah diperoleh.

Pengndara Honda-tua itu harus melaksanakan tugasnya pagi-pagi benar, mengantar koran ke kantor-kantor resmi, sebelum semua pegawai tiba di meja kerja mereka. Sebab, koran adalah santapan paling bergizi bila disuguhkan pagi hari. Pernah para langganannya menyerangnya dengan amarah karena keterlambatannya. Sepeda rusak bukanlah alasan yang paling tepat bagi para pelanggan. Jadi, kesempatan untuk memakai Honda walaupun sudah tua dan terseok-seok jalannya, adalah kesempatan emas. Honda-tua yang sudah berpuluh kali pindah tangan, kali ini hijrah ke tangannya. Ini diperolehnya berkat kejujuran yang dibina sejak lama. Honda itu milik kantor. Boleh dipakai untuk dinas, bahkan juga untuk keperluan pribadi di rumah, asal saja setiap kerusakan ditanggung sendiri. Honda

itu betul amat penting ! Begitu du-
gaannya semula. Disamping setiap
pekerjaan dapat diburu dengan
cepat, selebihnya bisa mencari tam-
bahan sampingan. Dengan Honda-
tua itu ia ingin memberi kehidup-
an yang berarti bagi istri dan ke-
dua anaknya yang masih kecil.

Memang pagi pertama kali ia
mengendarai Honda-tua milik kan-
tornya. Pagi baru. Pagi yang harus
ditempuh dengan disiplin baru.
Karena itu, ia tetap patuh pada
lampu merah. Ia menunggu. Sam-
pai pada lampu hijau menyala,
kendaraan yang berhenti patuh itu
pun serempak maju, diselingi de-
ngan suara klakson berganti-ganti.
Pengendara Honda-tua itu pun
ikut latah membunyikan klakson-
nya, entah untuk apa.

Pada persimpangan lain, lampu
merah menyala lagi. Ia berhenti.
Kendaraan lain pun berhenti lagi.
Begitu patuhnya. Begitu latahnya
membunyikan klakson bila maju.
Dan begitu seterusnya. Pagi yang
rutin. Merah berhenti. Hijau jalan.
Klakson bunyi. Seperti juga hidup
yang rutin. Melakukan perulangan
dari itu ke itu juga, hanya materi-
nya yang berbeda.

Di tikungan yang lain, agak men-
daki. Lampu merah lagi. Semua
patuh lagi. Ah, tapi tidak semua !
Kali ini seorang ibu setengah tua
yang menyeruak dari jajaran ken-
daraan yang berhenti itu. Ia so-
rong sepeda dengan irama gegas-
nya yang khas itu, dan hampir saja
ujung kain panjangnya tersangkut
pada pedal sepeda. Serasa akan
terhuyung, tetapi ibu setengah tua
itu terus juga dengan pasti. Semua
mata menikmati tontonan itu.

Alangkah beraninya ibu setengah
tua itu barangkali ia takut terlam-
bat, sebab karena takut terkadang

orang bisa jadi pemberani. Barang-
kali ia tukang cuci di rumah Cina
di kota. Barangkali ia takut akan
dipecat kalau terlambat. Barang-
kali ia penjual diri yang tak laku
lagi. Barangkali anaknya banyak.
Barangkali ia janda miskin. Ah,
masih banyak lagi barangkali-ba-
rangkali yang lain.

"Tapi dia berani ! Seperti aku
juga, berani jika bersepeda !" desis
pengendara Honda-tua itu.

Memang, perasaan dan sikap
manusia tidak selamanya hakiki.
Suatu saat ia akan berubah untuk
memperoleh keistimewaan atau
pengecualian bagi dirinya meski-
pun dengan alasan yang berbeda.
Suatu saat, diri kita ingin lebih da-
ri orang lain.

"Kemarin kulakukan demi laya-
nan pada langganan. Anak sekolah
tadi mungkin takut terlambat dan
akan dimarahi gurunya. Ibu sete-
ngah-tua itu mungkin takut dipe-
cat oleh majikannya. Ah, hidup
orang kecil memang sering diburu
oleh rasa takut !" katanya pada
dirinya sendiri.

Dan hingga lampu hijau, ia pun
mulai terseok-seok kembali.

"Cukuplah anak sekolah itu
yang tidak disiplin. Cukuplah ibu
setengah-tua itu. Cukuplah camat.
Cukuplah gubernur. Cukuplah ne-
gara tidak berdisiplin. Jangan aku !
Pagi ini aku mulai belajar untuk
patuh !" bisiknya lagi.

Kini di tikungan yang hanya
berjarak sekitar tiga ratus meter
dengan tikungan yang baru ia le-
wati, lampu merah menyala lagi.
Ia pun berhenti lagi. Patuh lagi.
Berpikir lagi. Setiap lampu merah
ia harus menyisihkan waktu paling
tidak satu menit. Kalau lima per-
simpangan ? Sepuluh tikungan ?

Duapuluh ? Tigapuluh ? Ah,
mungkin lebih praktis sepeda dari
pada Honda. Sehat lagi. Tidak per-
lu sport jalan pagi. Dengan berse-
peda bisa nyelap-nyelip ke sana-si-
ni. Dan melanggar peraturan seper-
ti itu, paling banter, orang-orang
hanya menggumam senyum. Dan
polisi pun barangkali cuma mengu-
capkan selamat pagi dengan cibi-
rannya. Tapi kalau Honda, tentu
banyak resiko. Paling tidak, polisi
yang sengaja bersembunyi di sudut
jalan akan spontan menyampaikan
salam "priiit"nya yang penuh se-
mangat. Bayangkan, satu kali prii-
it !

Lampu hijau. Lalu terseok-seok
lagi. Gulungan koran dibelakang-
nya sudah bertukar posisi.

"Satu menit. Dua menit. Tiga
menit." Ia menghitung waktu
yang disita oleh traffic-light, pe-
mimpin yang harus dipedomani
itu.

"Mudah-mudahan hijau. Mudah
mudahan hijau. Hijaaaauuu...!"

Dia mengalig-alikan warna lampu
setopan itu sebelum tiba di per-
simpangan. Dan benarlah ! Begitu
ia tiba di persimpangan, lampu hi-
jau menyala. Dia menancap gas
dan langsung meluncur kedepan.
Ia kini berada paling depan di an-
tara kendaraan lainnya. Saat itu ia
merasa bangga dengan Honda-tua,
bahkan ia rasanya lebih bangga da-
ri seorang jago balap yang hendak
mencapai pinis. Tapi tiba-tiba se-
buah yamaha nyelonong masuk
dari arah utara, dengan kecepatan
yang cukup lumayan juga. Pengen-
dara Honda-tua meluncur dari a-
rah timur ke barat, sedangkan ya-
maha melaju dari utara ke selatan.
Arah bersilang. Dan mereka ber-
temu persis di tengah persimpa-

ngan itu. Tabrakkan tidak bisa di-
elakkan lagi. Pengendara Honda-
tua itu sempat menjerit. Ia ter-
campak beberapa meter. Koran-
nya berserakan. Pengendara ya-
maha juga terjatuh. Orang-orang
lain pun berhenti. Ada juga yang
terus.

"Babi ! Tidak liat lampu ijo?"
Makian itu dialamatkan pada
pengendara Honda-tua.

"Lampu hijau bapakmu !

Saya yang tadi lampu hijau ! Apa
mata kamu buta, ha ?" balas pe-
ngendara Honda-tua tidak mau
kalah.

"Lampu ijo dari arah saya !"
bentak pengendara yamaha. Ma-
tanya melotot.

"Arah moyangmu ! Saya yang
tadi hijau !" balas pengendara
Honda-tua itu, sekaligus menyam-
bar leher baju pengendara Yamaha
Tidak perduli apakah ia lebih ku-
rus. Tidak perduli apakah ia nan-
tinya akan bonyok di situ. Tidak
perduli koran-korannya yang ber-
tebaran di sana-sini. Untunglah
ada seorang yang berusaha mele-
rai, dan ada pula orang lain yang
mengumpulkan serta menyusun
koran-korannya pada suatu tem-
pat. Yang lain nonton dengan
asyik. Polisi entah dari mana, tahu
tahu sudah tiba di samping
sekalius meminta agar sepeda mo-
tor mereka dibawa ke pinggir. Po-
lisi lalu memberi lingkaran dengan
kapur tulis di jalan raya itu.

Di sudut jalan, mereka masih sa-
ling ngotot. Bersitegang urat leher.
Mereka sama-sama merasa tidak
bersalah. Sama-sama taat akan
peraturan. Mereka yakin benar
bahwa ketika melintas tadi lampu
sedang hijau.

"Coba SIM saudara ! Saudara
juga !" ujar polisi.

"Yang penting periksa, Pak !
Dia yang salah !" kata pegen-
dara Honda-tua, sambil menyodor-
kan SIM-nya yang baru pertama
kali ia keluarkan dari dompetnya,
baru pertama kali diperiksa oleh
polisi.

"Saya tadi ijo, Pak !" kata pe-
ngendara Yamaha.

"Saya yang hijau !"

"Saya !"

"Mana mungkin dua-dua
Polisi menengahi.

"Barangkali lampu-setopan itu
yang salah !" balas pengendara
Honda-tua itu. Dia sendiri tidak
tahu kenapa harus mengatakan
demikian.

"Berdamai saja di kantor !" u-
jar polisi.

"Eerdamai bagaimana ? Saya
ijo !"

"Saya yang hijau !"

Mereka terus ngotot. Tidak mau
berdamai, karena mereka berangga-
pan sama-sama benar. Sama-sama
yakin dan pasti. Orang-orang ra-
mai berkerumun, melingkar sepe-
ti menonton orang jual obat.

Seseorang dengan mengendarai
Vespa berhenti dekat tempat ke-
jadian itu. Orang itu mengeluarkan
tasnya, lalu melangkah dengan
santai memperbaiki sentral ko-
mando *traffic-light* yang terletak
di sudut tikungan. Orang-orang
yang bergerombol tadi menga-
lihkan perhatian pada petugas
yang sedang membetulkan *traffic-
light*. Polisi mendekati. Tanpa di-
tanya, petugas itu dengan polos
berkata: "Rusak, Pak. Semalam
hujan, tidak sempat dibetulin !"

Pengendara Honda-tua mende-
ngar ucapan itu dengan lirih. Ia
tercenuh bebrapa saat, menatap
Hondanya yang ringsek tak karuan

kaca lampunya hancur berantakan
dan untuk memperbaikinya paling
tidak ia harus mengorbankan dua
bulan gajinya.

"Kepada siapa lagi aku harus
berdamai ?" ucapnya tersekat.

Mungkin saja besok ia akan ber-
sepeda lagi, nyelap-nyelip, atau se-
ngaja melanggar peraturan. Sebab
sudah terlalu banyak yang menga-
tur lalu-lintas kehidupan ini.....

medan, 480.-

DEMI KEBENARAN

Horison No. 11-12/1983, h.573: Da-
lam Daftar isi tahunan *Horison tahun
XVII/1983*, di bawah nama Hadi W.M.
Abdul, tercantum judul "Sanusi Pane:
Penyair, Mistik dan Puisinya." Anggap
saja tidak ada. Penempatannya terlalu
"futuristik"; artikel tersebut baru di-
muat sekarang, dalam Nomor 2/1984
ini.

Horison No. 1/1984, h.2: Dalam Daftar
Isi, pada butir Kulit Depan, seharusnya
tercantum "foto oleh Hardi."

Horison No. 1/1984, h.26: Sajak-sajak
bulan ini, sebetulnya memang ada yang
menciptanya, yaitu *Beni Setia* dan diha-
laman 27 kolom 1 pada bait ketiga baris
pertama, kata Ber seharusnya *Bar*. Judul
sajak Longgin, maunya *Loggia*. *Horison*
No.1 h. 39: Judul cerpen Korrie Layun
Rampan, "Dalam Cahaya Bulan" seha-
rusnya terletak ditempat paling atas ko-
lom 2. Awal teks kolom 1 sebetulnya
adalah buntut sambungan dari hala-
man 38.

Etika Hidup Ala Jim Crow

Oleh : RICHARD WRIGHT

Pelajaran pertama bagaimana hidup sebagai seorang Negro datang ketika aku masih sangat kecil. Ketika itu kami tinggal di Arkansas. Rumah kami terletak di balik jalan kereta api. Halamannya sangat sempit, kotor dan berbatu-batu. Tak ada kehijauan yang dapat tumbuh. Kehijauan yang dapat kami lihat, terletak jauh di seberang jalan kereta api, di mana berdiam orang-orang kulit putih. Tapi pekarangan berbatu itu sudah memadai bagiku dan aku tak peduli dengan kehijauan. Dan lagi pula batu-batu itu berguna untuk senjata. Kau dapat menggunakannya sebaik mungkin. Apa yang dapat kau lakukan ialah bersembunyi di balik tembok, dengan tangan penuh batu. Dan begitu kau lihat ada kepala yang nongol lantas kau lempar. Sungguh menyenangkan.

Aku baru menyadari betapa besar faedahnya batu-batu di sekitar halaman ketika suatu hari gang kami terlibat perkelahian dengan gang anak-anak kulit putih yang tinggal di seberang rel. Sebagaimana biasanya kami bersembunyi di balik tembok, memancing anak-anak kulit putih supaya keluar dari tempat persembunyiannya. Tapi ternyata mereka membombardir kami dengan lemparan pecahan botol. Kami bersembunyi ke balik tembok berikutnya, tapi

mereka melempar dari atas pohon, pagar dan tempat yang ketinggian. Karena tak bisa bertahan, kami mundur ke tembok-tembok rumah kami. Ketika mundur itulah aku terkena lemparan pecahan botol di telingaku, darah mengocor dengan derasnyanya. Dan mengalir ke mukaku, menyebabkan kawan-kawanku jadi kecut. Kawan-kawanku jadi kecut. Kawan-kawanku seperjuangan pada berlarian ke rumah masing-masing. Seorang tetangga yang baik melihatku dan melarikanku segera ke dokter. Aku mendapat tiga jahitan di lukaku.

Aku duduk dengan sedih di beranda depan, mengusap-usap lukaku dan menunggu ibu pulang dari pekerjaan. Aku merasa telah diperlakukan secara tidak adil. Adalah hal yang lumrah melempar-lempar dengan batu. Paling juga, kalau kena, cuma benjol. Tapi pecahan botol itu berbahaya, melukai dan berdarah, tak terdolong.

Senja hari baru ibuku pulang dari dapur orang kulit putih. Aku berlari ke jalan mendapatkannya. Aku merasa yakin, ibu akan dapat memahami keadaanku. Aku tahu ibu akan mengatakan apa yang harus kubuat lain kali. Aku rangkul ibu dan membeberkan semua yang terjadi siang tadi. Ibu meneliti lukaku, lalu menepukku de-

ngan keras.

"Mengapa kau tidak sembunyi?" tanya ibu padaku. "Mengapa kau berkelahi?"

Aku merasa tertekan dan terhina, lalu aku berteriak. Antara isak-tangis kukatakan pada ibu bahwa tak ada pepohonan dan pagar untuk tempat berlindung. Tak ada suatu pun yang dapat digunakan untuk tempat berlindung. Dan engkau tak dapat melempar dengan baik jika berlindung di balik rumah. Ibu menyetrupku, melecutku dalam keadaan telanjang, sampai aku demam dan badanku panas. Ibu ingin mengajarku bagaimana menghadapi kebijaksanaan Jim Crow. Sejak itu aku berjanji tak akan melempar-lempar lagi. Tidak akan berkelahi lagi. Aku tidak, sekali lagi tidak, dalam keadaan bagaimanapun, tidak akan berkelahi dengan orang kulit putih. Dan adalah hak mereka untuk melukaiku dengan pecahan botol itu. Tidakkah aku tahu bahwa ibu bekerja pada orang kulit putih; bekerja di dapur mereka yang panas, demi mendapatkan nafkah bagi kami sekeluarga? Kapan lagi aku harus belajar untuk menjadi anak baik? Ibu tidak suka dengan perkelahian-perkelahianku. Ibu mengakhiri nasihatnya padaku supaya aku bersyukur kepada Tuhan karena orang-orang kulit putih itu tak

sampai membunuhku.

Sepanjang malam aku mengigau dan tak bisa tidur. Setiap kali aku memejamkan mata tampak olehku hantu-hantu putih di atas loteng menyeringai kepadaku.

Sejak saat itu, keindahan halamanku tak punya arti lagi. Pepononan yang hijau, pagar-pegar berukir, rerumputan yang dipangkas rata, mempunyai arti tertentu, semacam simbol. Bahkan sampai sekarang bila aku berfikir tentang bangsa kulit putih, rumah-rumah gedung yang dipagari tetumbuhan hijau, rerumputan, memberi kesan tersendiri bagiku. Bertahun-tahun kemudian kenangan itu tumbuh sebagai suatu lambang dari ketakutan.

Lama kemudian sesudah itu kami tinggal berdekatan dengan masyarakat kulit putih kembali. Kami pindah dari Arkansas ke Mississippi. Kami beruntung tidak lagi tinggal dekat jalan kereta api dan tidak pula dengan orang kulit putih. Kami tinggal di lingkungan masyarakat hitam di Black Belt. Di situ terdapat gereja-gereja hitam dan pendeta-pendeta hitam, di situ terdapat sekolah-sekolah hitam dan guru-guru hitam; toko-toko dan pegawai-pegawai hitam. Pendek kata, semuanya hitam sampai tak terfikir olehku bahwa ada bangsa kulit putih, merasa aman. Tapi hal ini tak berlangsung lama. Apabila seseorang bertambah besar maka bertambah pula makannya. Bertambah pula kebutuhannya untuk sandang yang lebih pantas. Ketika aku tamat SMP aku harus mencari kerja. Ibuku tak sanggup lagi memberiku makan dan membelikan pakaian dari uang gajinya sebagai tukang masak.

Ada satu tempat di mana anak

hitam bisa memperoleh pekerjaan, dan tempat itu ialah rumah-rumah orang kulit putih, yang berpagar, mempunyai lapangan rumput dan ditumbuhi pepohonan. Pekerjaanku yang pertama adalah di sebuah toko kaca mata di Jackson, Mississippi. Pagi hari setelah aku diterima, aku sudah berdiri dalam keadaan necis di muka boss, menjawab semua pertanyaan dengan hormat ya tuan tidak tuan. Aku ucapkan kata *Tuan* itu dengan jelas dan hati-hati, untuk memberi kesan bahwa aku hormat padanya, dan memang sebenarnya demikianlah aku padanya, dan karena kutahu bosku adalah orang kulit putih. Aku sangat menginginkan pekerjaan itu.

Ia mengamati diriku seolah sedang mengamati seekor anjing kecil. Ia menayai sekolahku, terutama tentang matematika yang kucapai. Ia senang mendengar bahwa aku memperoleh dua tahun pelajaran aljabar.

"Maukah kau belajar sesuatu disini, nak?" tanyanya padaku.

"Tentu saya suka sekali, tuan," jawabku senang. Aku punya cita-cita untuk maju. Bahkan semua orang negro punya keinginan yang serupa.

"Baiklah," katanya. "Mari." Aku mengikutinya ke sebuah pabrik kecil.

"Pease," katanya kepada seorang kulit putih yang berumur sekitar tigapuluh lima tahun, "ini Richard. Ia akan bekerja di sini."

Pease memandangku dan mengangguk.

Kemudian aku dibawa kepada seorang anak muda berkulit putih yang kira-kira berusia tujuh belas.

"Morrie, ini Richard, yang akan bekerja untuk kita."

"Kau senang di sini?" tanya

Morrie.

"Ya!" jawabku.

Boss menginstruksikan kepada kedua orang itu untuk membantuku, mengajarku, menunjukkan pekerjaan apa yang akan kulakukan, dan memberikan apa yang patut kupelajari jika ada waktu senggang.

Gajiku lima dollar seminggu.

Aku bekerja rajin, berusaha menyenangkan hati mereka. Selama sebulan semua berjalan lancar. Baik Morrie maupun Pease seakan senang padaku. Tapi tiba-tiba ada sesuatu yang kurang. Aku selalu berfikir tentang itu. Aku belum belajar apa pun dari pekerjaanku, dan tak seorang pun yang bersedia menolongku. Kukira mereka sudah lupa bahwa aku harus mempelajari bagaimana cara menggunakan gerinda. Suatu hari kutanyakan kepada Morrie untuk mengajarku tentang pekerjaanku. Mukanya jadi merah.

"Apa yang ingin kau perbuat, negro, ingin jadi pintar?" tanyanya.

"Tidak, aku tak ingin jadi pintar," jawabku.

"Well, sebaiknya jangan, kalau kau ingin selamat!"

Aku bingung. Mungkin, kukira ia tak mau menolongku. Aku pergi kepada Pease.

"Kau sudah gila, bajingan neger?" tanya Pease dengan tatapan mata tajam.

Kukatakan kepada mereka tentang kata-kata boss bahwa, aku akan diberikan kesempatan belajar.

"Neger, kau fikir kau adalah orang kulit putih, begitukah?"

"Tidak, tuan!"

"Tapi lagakmu seakan demikian!"

"Tapi, Tuan Pease, boss berkata . . ."

Pease mengancamkan tinjunya ke mukaku.

"Di sini tempat bekerja orang kulit putih, sebaiknya kau sadari hal itu!"

Sejak itu sikap mereka berubah terhadapku. Mereka tak lagi mengucapkan selamat pagi. Apabila aku terlambat sedikit saja dalam melakukan sesuatu, aku disumpahi dan dimaki.

Pernah terfikir olehku akan mengadukan hal ini kepada boss. Tapi bagaimana jika Pease dan Morrie tahu rencana "pengkhianatanku" itu, hal itu tak jadi kulakukan. Dan bagaimana pun bossku adalah orang putih juga. Apa gunanya?

Puncaknya terjadi pada suatu hari di musim panas. Pease memanggilku ke meja kerjanya. Untuk sampai kepadanya aku harus melewati jalur bangku yang sempit dan berdiri tegak dengan punggungku menyentuh tembok.

"Ya, tuan," kataku.

"Richard, aku ingin menanyakan sesuatu padamu," kata Pease memulai, tanpa memandanku.

"Ya, tuan," kataku lagi.

Morrie datang mendekat, menutup jalan sempit itu. Ia melipat kedua tangannya di dada, memandanku dengan tenang.

Aku pandang mereka bergantian, merasa akan terjadi sesuatu.

"Ya, tuan," kataku untuk yang ketiga kalinya.

Pease mendongak dan bicara pelahan.

"Richard, Tuan Morrie mengatakan kepadaku bahwa kau pernah memanggilku, Pease."

Badanku kaku. Bahaya datang mengancamku.

Menurutnya aku pernah lupa

memanggilnya Tuan Pease. Aku melihat kepada Morrie. Ditangan-nya tergegang sebuah kunci besi. Mulutku teranga untuk memprotes, untuk meyakinkan Pease bahwa aku tak pernah memanggilnya hanya Pease saja, dan aku tak pernah punya maksud demikian, tapi tiba-tiba Morrie memegang leher bajuku, mendesak kepalaku ke dinding.

"Kau harus hati-hati, neger!" ancam Morrie dengan gigi menyeringai. "Memang kudengar kau memanggilnya Pease! Dan sekrang kau bilang tidak, kau pikir aku pembohong, ya?" Ia mengayun kunci besi itu, mengancam.

Jika aku berkata : Tidak, Tuan Pease, saya tak pernah memanggil anda Pease, dengan sendirinya aku seakan menuduh Morrie pembohong. Dan jika kukatakan : Ya, Tuan Pease, saya pernah memanggil anda Pease, jelas aku dituduh bersalah besar karena hal itu adalah penghinaan dari seorang Negro kepada orang kulit putih. Aku berdiri kebingungan, mencoba menyusun jawaban yang netral.

"Richard, aku menyanyaimu!" bentak Pease. Suaranya bergetar karena marah.

"Saya tak ingat apakah saya pernah memanggil anda Pease, Tuan Pease," kataku hati-hati. "Jika hal itu pernah kulakukan, sungguh hal itu tidak pernah kumaksudkan . . ."

"Anjing kau! Jadi, kau telah memanggilku Pease!" katanya marah lalu menamparku sampai aku terhuyung ke bangku. Segera Morrie menghimpit tubuhku, berteriak :

"Bukankah kau telah memanggilnya pease? Kalau kau tak mau mengaku, kuhajar kau dengan

kunci besi ini, setan kau! Jangan sekali-kali kau sebut orang putih pembohong, anjing keparat kau!"

Sekujur badanku lemas. Aku mohon pada mereka supaya aku tak disiksa. Aku sadar apa yang mereka inginkan dariku. Mereka ingin aku keluar.

"Aku akan minta berhenti," kataku memberi janji. "Aku akan berhenti sekarang juga."

Mereka memberiku waktu satu menit untuk keluar dari pabrik itu. Aku diancam supaya tak kembali lagi, atau melaporkan kepada boss.

Aku pergi.

Sesampainya di rumah kuceritakan kejadian tadi kepada kawan-kawanku, mereka mengatakan aku bodoh. Kata mereka, janganlah sekali-kali aku ingin lebih maju dari apa yang sudah ditetapkan. Bila kau bekerja pada orang kulit putih kata mereka, kau "harus tinggal di tempat" kalau ingin terus bekerja.

Terjemahan : Syahril Latif

Catatan:

RICHARD WRIGHT (1908—1960) seorang penulis novel terkenal bangsa Negro Amerika dilahirkan di daerah pertanian Natchez, Mississippi, Amerika Serikat. Ia telah berhasil memenangkan banyak savembara, di antaranya dari *Story Magazine*, *Guggenheim Fellowship*, *Spring Medall*, semacam hadiah tertinggi untuk penulisan dalam masalah Negro. Kemudian ia pindah ke Prancis, sampai akhir hayatnya. Hampir semua tulisan Wright berkaitan dengan masalah Negro di bawah tirani bangsa kulit putih.

Buku-buku yang telah diterbitkan antara lain : *Uncle Tom's Children* merupakan kumpulan cerita tentang masyarakat Negro di Bagian Selatan Amerika Serikat, yang penuh prasangka rasialis dan tak berprikemanusiaan. *Native Son*, menceritakan tentang perjalanan hidup seorang pemuda Negro yang berjuang secara keras melawan orang-orang kulit putih dalam memperjuangkan identitasnya. Buku-bukunya yang lain adalah *The Outsider*, *The Long Dream*, *Land Today*, *Black Boy*, *Black Power* dan lain-lain.

