



# **Revolusi, Nasionalisme, Dan Banjir Roman**



**PUSAT BAHASA  
DEPARTEMEN PENDIDIKAN NASIONAL**

BR

Seri Sejarah Sastra Indonesia

**REVOLUSI, NASIONALISME,  
DAN  
BANJIR ROMAN**

**REVOLUSI, NASIONALISME,  
DAN  
BANJIR ROMAN**

**Penyelia**

Dendy Sugono  
Sugiyono

**Penulis**

Abdul Rozak Zaidan, Erlis Nur Mujiningsih, Melani Budianta  
Saksono Prijanto, Sapardi Djoko Damono,  
Suyono Suyatno, Zaenal Hakim

**Pembantu Teknis**

Dwi Pratiwi, Radiyo, Sri Sayekti,  
Tukiyar, Widodo Djati

**Pusat Bahasa  
Departemen Pendidikan Nasional  
Jakarta  
2005**

# REVOLUSI, NASIONALISME, DAN BANJIR ROMAN

ISBN 979 685 526 7

**Pusat Bahasa**  
Departemen Pendidikan Nasional  
Jalan Daksinapati Barat IV  
Rawamangun, Jakarta 13220

## HAK CIPTA DILINDUNGI UNDANG-UNDANG

Isi buku ini, baik sebagian maupun seluruhnya, dilarang diperbanyak dalam bentuk apa pun tanpa izin tertulis dari penerbit, kecuali dalam hal pengutipan untuk keperluan penulisan artikel atau karangan ilmiah

Katalog dalam Terbitan (KDT)

899.210 9

REV

r

Revolusi, Nasionalisme, dan Banjir Roman (kumpulan esai)/Sapardi Djoko Damono dkk.—Jakarta: Pusat Bahasa, 2005.

ISBN 979 685 526 7

1. KESUSASTRAAN INDONESIA-SEJARAH
2. KESUSASTRAAN INDONESIA-PERIODISASI

## KATA PENGANTAR KEPALA PUSAT BAHASA

Sastra mencerdaskan kehidupan bangsa karena dalam sastra ada ilmu, ada teknologi, ada ajaran agama, ada kedamaian, ada solidaritas kemanusiaan, dan sebagainya. Sastra merupakan cermin kehidupan masyarakat pendukungnya, bahkan sastra menjadi ciri identitas dan kemajuan peradaban suatu bangsa. Melalui sastra, orang dapat mengidentifikasi perilaku kelompok masyarakat, bahkan dapat mengenali perilaku dan kepribadian masyarakat pendukungnya. Sastra Indonesia merupakan cermin kehidupan masyarakat Indonesia dan identitas serta kemajuan peradaban bangsa Indonesia. Perkembangan tata kehidupan masyarakat Indonesia dari waktu ke waktu tercermin dalam karya sastra dari waktu ke waktu pula. Bahkan perkembangan tata kehidupan itu mempengaruhi perkembangan sastra dari waktu ke waktu. Oleh karena itu, penelusuran kembali karya-karya sastra masa lalu dan analisis terhadap karya-karya itu akan memberi manfaat bagi anak-anak bangsa dalam memahami, menghayati, dan mengambil manfaat dalam menjalani kehidupan ke depan agar memiliki landasan tempat berpijak di bumi sendiri dalam membangun kehidupan modern ke depan.

Dalam kehidupan masyarakat Indonesia telah terjadi berbagai perubahan, baik sebagai akibat tatanan kehidupan dunia dan perkembangan ilmu pengetahuan dan kebudayaan serta teknologi informasi maupun akibat peristiwa alam dari waktu ke waktu. Dalam pengalaman sejarah terbukti bahwa pengaruh budaya asing memasuki berbagai sendi kehidupan bangsa dan mempengaruhi perkembangan sastra Indonesia. Pengaruh itu masuk melalui pergadangan ataupun penyebaran agama. Penghayatan terhadap fenomena kehidupan masyarakat seperti itu yang dipadu dengan estetika telah menghasilkan satu karya sastra. Sehubungan dengan itu, buku *Revolusi, Nasionalisme, dan Banjir Roman* merupakan hasil penyusunan sejarah sastra Indonesia periode awal oleh Sapardi Djoko Damono dan kawan-kawan. Untuk itu, saya menyampaikan penghargaan dan ucapan terima kasih kepada penulis buku ini karena buku ini akan memberi manfaat bagi masyarakat yang ingin memahami sastra dalam perjalanan waktu, khususnya periode awal.

Mudah-mudahan penerbitan buku ini dapat memberi manfaat masyarakat luas, khususnya generasi muda dalam melihat kehidupan masa lalu dalam menuju tatanan kehidupan masyarakat modern ke depan.

Jakarta, 15 November 2005

Dendy Sugono

## UCAPAN TERIMA KASIH

Jangka waktu dua belas tahun bukan masa yang pendek. Penelitian dan Penyusunan Sejarah Sastra Indonesia telah dimulai sejak tahun 1993/1994. Sebelum tahap penyusunan telah diawali terlebih dahulu dengan penyelenggaraan Lokakarya Penyusunan Rancangan Penelitian dan Ragangan Buku Sejarah Sastra Indonesia Modern dan Seminar Pemantapan Rancangan Penelitian dan Ragangan Buku Sejarah Sastra Indonesia Modern itu yang diikuti beberapa pakar sastra dari perguruan tinggi terkemuka di Indonesia serta dilanjutkan dengan pelatihan yang diikuti oleh tenaga teknis Bidang Sastra dapat dianggap sebagai langkah prapenyusunan. Dengan awal perjalanan yang cukup tertatih-tatih serta telah menyita seluruh perhatian kita karena luasnya cakupan belantara data yang harus dijaring, para peneliti tanpa kenal lelah telah berupaya agar impian untuk mempersembahkan sebuah karya yang memuat sejarah sastra Indonesia dapat terwujud. Memang, beberapa orang telah mencoba menyusun sejarah sastra Indonesia, seperti H.B. Jassin, Ajip Rosidi, dan A. Teeuw, Keith Foulcher. Namun, keinginan untuk menyajikan karya sejarah sastra Indonesia yang memiliki warna lain daripada buku sejarah sastra Indonesia yang telah terbit sebelumnya serasa tidak dapat dibendung lagi. Dalam kaitannya dengan itu, berbagai perpustakaan seperti Perpustakaan Nasional, Pusat Dokumentasi Sastra H.B. Jassin, serta perpustakaan pribadi, antara lain perpustakaan milik sastrawan D.S. Moeljanto dan Subagio I.N. telah mereka kunjungi, bahkan telah mereka aduk-aduk isinya. Beberapa tokoh yang mumpuni dalam ranah susastra Indonesia serta para sastrawan besar telah mereka wawancarai.

Melalui diskusi dan berbagai adu argumentasi para penyusun bersepakat untuk memilih Periode 1940-an sebagai titik awal penelitian. Dasar pemilihan tersebut diambil dengan pertimbangan bahwa pada rentang periode 1940-an karya sastra Indonesia mencerminkan tiga zaman yang berbeda, yaitu zaman sebelum kemerdekaan, zaman revolusi, dan zaman setelah kemerdekaan. Kemudian, pada tahap berikutnya merambah pada sejarah sastra Indonesia rentang waktu 1920-an, 1930-an, 1950-an, 1960-an dan selanjutnya.

Namun, di sisi lain kita memahami sepenuhnya bahwa tanpa dukungan dan dorongan, baik dalam wujud semangat maupun sarana, kerja besar ini tidak akan dapat dilaksanakan dengan baik. Sudah barang tentu, dalam hal ini, kita tidak dapat melupakan beberapa nama yang telah berjasa mendorong dan ikut terlibat secara langsung agar penyusunan sejarah sastra Indonesia ini terwujud, baik yang berasal dari Pusat Bahasa maupun dari luar Pusat Bahasa. Nama-nama itu, antara lain Kepala Pusat Bahasa, Dr. Dendy Sugono dan mantan Kepala Pusat Bahasa, Dr. Hasan Alwi; Kepala Bidang Pengembangan Bahasa dan Sastra, Dr. Sugiyono; mantan Kepala

Bidang Sastra, Dr. Edwar Djamaris dan Drs. Abdul Rozak Zaidan, M.A.; Kepala Bagian Tata Usaha, Dra. Yeyen Maryani, M.Hum. dan mantan Kepala Bagian Tata Usaha Drs. Hasjmi Dini; Kepala Subbidang Sastra Dra. Siti Zahra Yundiafi, M.Hum. Para pakar sastra peserta Seminar Pementapan Rancangan Penelitian dan Ragangan Buku Sejarah Sastra Indonesia Modern, yaitu Prof. Dr. Budi Darma, Prof. Dr. Rachmat Djoko Pradopo, Dr. Taufik Abdullah, Dr. A.B. Lopian, Prof. Dr. Yus Rusyana, Dr. Boen S. Oemarjati, Drs. Saini K.M., Prof. Dr. Mursal Esten, Drs. Subagio Sastrowardojo, M.A., Prof. Dr. Suripan Sadi Hutomo, Drs. Jakob Sumardjo, Nirwan Dewanto, Dra. Anita K. Rustapa, M.A., Dra. Nikmah Soenardjo, dan Drs. S.R.H. Sitanggang, M.A. Kemudian, kepada para pembimbing sekaligus penyusun dalam kegiatan ini, yaitu Prof. Dr. Sapardi Djoko Damono dan Prof. Melani Budiarta, M.A., Ph.D.; serta teman-teman penyusun yang lain, yakni Drs. Saksono Prijanto, M.Hum., Drs. Abdul Rozak Zaidan, M.A., Dra. Erlis Nur Mujiningsih, M.Hum, Drs. Zaenal Hakim, M.Hum., dan Drs. Suyono Suyatno. Kami perlu juga menyebutkan nama-nama, antara lain Drs. Ibnu Wahyudi, M.A., Drs. Maman S. Mahayana, M.Hum, Drs. S. Amran Tasai, M.Hum., dan Drs. B. Trisman, M.Hum. yang telah terlibat dalam penyusunan awal sebagian naskah periode 1940-an, 1950-an, dan 1960-an. Penelitian dan penyusunan ini tidak akan dapat terwujud kalau data tidak tersedia secara memadai. Oleh karena itu, kami ucapkan terima kasih kepada Pusat Dokumentasi Sastra H.B. Jassin dan Perpustakaan Pusat Bahasa serta perpustakaan pribadi milik almarhum D.S. Moeljanto dan Subagio I.N. Karena penelitian dan penyusunan yang dilakukan ini menelaah sejarah sastra Indonesia, pengetahuan mengenai wawasan sejarah Indonesia secara umum, khususnya sejarah Indonesia pada periode tersebut sangat diperlukan oleh para peneliti. Untuk itu, kami ucapkan terima kasih kepada Drs. Kasiyanto, M.Hum. yang telah berkenan memberikan tambahan wawasan tentang hal itu melalui ceramah yang sangat bermanfaat. Selanjutnya, tidak lupa juga diucapkan terima kasih kepada teman-teman sekretariat, yaitu Dr. Mujizah, Drs. Prih Suharto, M.Hum., Drs. Saksono Prijanto, M.Hum., Dra. Sri Sayekti, Dra. Erlis Nur Mujiningsih, M.Hum., Drs. Widodo Djati, Dra. Dwi Pratiwi, dan Sdr. Radiyo yang dengan tekun telah membantu dalam pencarian data, penyimpanan data, dan pengetikan data serta teman-teman sejawat di Bidang Sastra, Pusat Bahasa yang namanya tidak dapat disebutkan satu per satu.

Semoga penerbitan buku *Revolusi, Nasionalisme, dan Banjir Roman* yang telah banyak menyerap biaya dan menguras tenaga, terutama memeras pikiran ini berguna untuk khalayak sastra, khususnya peneliti sastra, guru sastra, dan pelajar sastra.

Penyusun

# DAFTAR ISI

Kata Pengantar Kepala Pusat Bahasa	v
Ucapan Terima Kasih	vi
Daftar Isi	viii
Pengantar <i>Sapardi Djoko Damono</i>	1
Hubungan Antarras dalam Karya Sastra Indonesia pada Masa Sebelum Perang <i>Erlis Nur Mujiningsih</i>	8
Organisasi Pergerakan dalam Roman Medan <i>Erlis Nur Mujiningsih</i>	30
Revolusi dalam Perspektif Perempuan: Cerita Pendek Periode 1950-an dan 1960-an <i>Saksono Prijanto</i>	56
Aspek Demistifikasi Cinta dalam Drama-Drama Karya Utuy T. Sontani <i>Zaenal Hakim</i>	76
Revolusi dalam Sastra Drama Selepas Kemerdekaan (Dasarwarsa 1950-an) <i>Abdul Rozak Zaidan</i>	104
Sajak-Sajak Realisme Sosialis <i>Suyono Suyatno</i>	141
Banjir Roman <i>Sapardi Djoko Damono</i>	163

# PENGANTAR

Sapardi Djoko Damono

## I

Sejarah ditulis oleh yang menang, begitu kata keyakinan – barangkali juga menurut teori. Istilah “menang” bisa saja dipertukarkan dengan “yang sedang berkuasa.” Dalam sejarah, yang kalah tidak mendapat tempat, tentu karena tidak dianggap sebagai bagiannya. Demikianlah maka buku-buku sejarah bermuatan kisah dan peristiwa yang menyangkut tokoh-tokoh yang memenangkan peperangan: kisah mengenai kekalahan tentu saja langka, cerita tentang orang kecil terpinggirkan. Dan, kriteria kalah-menang dan penting-tidaknya segala sesuatu ditentukan oleh yang menulis sejarah, yakni sang pemenang. Demikianlah maka babad dan sejarah kita mengungkapkan keperkasaan tokoh-tokoh yang memenangkan peperangan, yang kalah dan terpinggirkan disebut hanya demi keperkasaan yang unggul. Dan ketika dalam perjalanan selanjutnya yang mula-mula unggul itu kalah, sejarah pun berbalik sebab kriteria harus diubah. Itu sebabnya selalu saja timbul masalah dalam penyusunan sejarah, kebangsaan maupun antar-bangsa.

Tetapi kali ini kita berurusan dengan sastra, adakah masalah kalah-menang? Adakah “yang berkuasa” dan “yang dikuasai” dalam sejarah kesusastraan? Sastra, konon, mencatat perubahan budaya yang paling subtil, yang tidak bisa dicatat oleh ilmu dan pengetahuan apa pun sebab bahasa memang kita ciptakan untuk maksud itu. Dan kalau kita berkeyakinan bahwa sastra adalah “seni” bahasa, maka lewat seni itulah perubahan yang sesubtil-subtilnya – insyaaallah – bisa dicatat. Namun, justru “kesenian” bahasa itu bisa menjadi masalah sungguh-sungguh dalam sejarah sastra sebab sekali kriterianya ditentukan maka akan sangat banyak yang terlempar, dipinggirkan, atau tidak terlihat sama sekali. Maka di Inggris, misalnya, Shakespeare menjadi tokoh sejarah sedangkan jenis-jenis sandiwara lain terpinggirkan – dan bahkan drama dunia pun diukur berdasarkan kriteria yang ditetapkan sesuai dengan pencapaian dramawan pencipta Macbeth itu, tentu tidak berdasarkan ukuran berkesenian dalam bahasa Inggris tetapi tetap berdasarkan kenyataan bahwa bahasa itulah yang kini mengendalikan kekuasaan.

Bahasa, kekuasaan. Begitu juga sejarah sastra kita. Ketika Balai Pustaka dibentuk oleh pemerintah kolonial Belanda, salah satu kriteria yang ditetapkan berkaitan dengan penggunaan bahasa. Dengan dalih bahwa ada sejenis dikotomi antara bahasa Melayu Pasar dan bahasa Melayu yang baik dan benar – yang kemudian juga dikenal sebagai bahasa Balai Pustaka – yang berkuasa waktu itu menetapkan kriteria tersebut. Maka terciptalah daftar kanon sastra Indonesia, yang didasarkan pada gagasan bahwa yang bukan Balai Pustaka tidak boleh ambil bagian. Dampak gagasan itu masih juga terasa sampai sekarang, tidak terbatas

pada pendidikan formal di sekolah menengah dan rendah tetapi juga mencapai perguruan tinggi. Dikotomi sastra dan bukan sastra, picisan dan serius, hiburan dan pendidikan menjadi isu yang mula-mula berasal dari yang berkuasa tetapi kemudian merembes ke mana-mana. Sampai karangan ini ditulis pun, masih ada juga kalangan pendidikan tinggi yang mempertanyakan keabsahan diskusi dan uraian tentang sastra yang “bukan sastra,” yang sering diberi label populer atau picisan. Ini tentu saja tidak hanya berkaitan dengan bahasa yang dipergunakan tetapi juga kandungannya – yang ada karena disampaikan dengan bahasa.

Sejarah sastra, ternyata, juga ditulis oleh yang berkuasa, yang telah memenangkan pertarungan untuk mendapatkan kekuasaan. Pertarungan bisa berlangsung di medan mana pun: politik, ideologi, agama, moral, komunikasi, dan sebagainya. Itulah sebabnya maka sampai sekarang pun guru-guru sastra di sekolah sering bertanya dengan jujur tentang boleh tidaknya menggunakan karya sastra populer dalam kelas. Mereka mungkin sama sekali tidak berpikir tentang mutu – walaupun label itu ada – tetapi lebih karena pandangan yang sudah beredar lama dan menjadi bagian dari pendidikan kesenian kita. Sederet pertanyaan yang bisa timbul dari yang dengan ringkas sudah diungkapkan itu adalah: apakah ada perlunya kita mengubah pandangan itu? Apakah, seandainya diubah, kita tidak sekadar menggeser pengertian sehingga terbalik: yang sebelumnya tersingkirkan kini menyingkirkan yang mendahuluinya? Apakah dalam posisi yang sama sekali berbalikan itu sejarah bisa kita luruskan? Apakah itu justru menyulap kita menjadi yang berkuasa, yang menentukan, yang menang? Dan, jika itu benar, maka yang menulis sejarah sastra ini adalah yang menang, dan dengan demikian tidak juga mengubah aksioma di awal pengantar ini.

## II

Tetapi, di dalam upaya mengumpulkan data untuk menyusun sejarah sastra kita bisa menemukan begitu banyak hal yang memaksa kita bertanya-tanya mengapa selama ini kita tidak mengetahuinya. Begitu banyak hal yang menggoda kita untuk mengungkapkannya, untuk meyasati perubahan kultural yang paling subtil yang terjadi dalam perjalanan kebudayaan kita. Perubahan itu tentu tidak hanya bisa diketahui lewat buku keluaran penerbit pemerintah, sebelum dan sesudah kemerdekaan, tetapi juga melalui begitu banyak karya sastra lain yang oleh pihak resmi waktu itu sebagian dinyatakan sebagai bacaan liar atau picisan atau yang merupakan sekadar hiburan. Perubahan kultural tidak hanya terekam dan terbaca lewat buku yang proses penerbitannya dikendalikan oleh keinginan untuk menegakkan dan menyebarkan ideologi yang berkuasa. Proses itu tentunya juga bisa terungkap lewat pembacaan karya sastra yang ditulis dan diterbitkan siapa pun. Dalam masyarakat yang terjalin atas begitu banyak kebudayaan yang masing-masing menumbuhkan dan mengembangkan nilai-nilai dan kaidah-kaidah hidup yang berbeda, yang telah menciptakan begitu beragam pepatah-petitih yang berlain-lainan sebagai *equipment for living* ‘piranti untuk hidup’ – untuk

meminjam istilah **Kenneth Burke** – sastra jenis apa pun memiliki potensi untuk **mengungkapkan perubahan kultural** itu.

Novel, cerpen, drama, puisi dalam tradisi cetak tidak hanya muncul dalam bentuk buku; sastra disebarluaskan lewat berbagai media cetak dengan cara yang **berbagai-bagai** pula. Tentu ada karya sastra yang dilahirkan oleh pengarang yang sama sekali tidak **membayangkan** siapa yang kelak membacanya, dan tidak peduli apa dampaknya. Namun, banyak karya sastra dihasilkan dengan maksud yang jelas-jelas berkaitan dengan keinginan untuk mendidik khalayaknya. Di titik ini sebenarnya tidak perlu ada sengketa, apa pun maksud penulisannya tidak usah dipermasalahkan. Namun, ternyata justru di sini ada yang sangat sensitif, dan perbantahan mengenai fungsi sastra merupakan keributan yang **senantiasa** muncul dalam pembicaraan mengenai sastra – hal yang sejak Plato menyusun *Republik* menjadi masalah di mana-mana. Gagasan yang berkaitan dengan pengendalian, pelarangan, peminggiran, dan sejenisnya muncul dalam masyarakat dalam mengambil sikap terhadap sastra. Dalam masyarakat kita, gagasan yang berbeda-beda itu pun tampak, baik dalam karya sastra maupun tanggapan terhadapnya.

Sejak kita mengenal huruf Rum, sastra kita dihasilkan oleh pengarang yang berasal dari kelompok etnik dan bangsa yang berbeda-beda. Sejumlah penelitian mengungkapkan bahwa kelompok etnik Cina-lah yang pada awal perkembangannya sekitar akhir abad ke-19 dan awal abad ke-20 paling banyak menghasilkan cerita rekaan, yang disebarluaskan – yang mencakup juga pengertian diperdagangkan – dalam bentuk buku, majalah, koran, dan selebaran. Semua itu dilaksanakan dalam rangka memenuhi berbagai jenis keperluan. Pada tahun 1930-an, muncul suatu gejala yang berbeda, yakni berkembangnya usaha penerbitan di kalangan kaum pribumi di beberapa kota, terutama Medan. Situasi itu berlangsung sampai Jepang masuk. Kedua jenis penerbitan itu tidak banyak disinggung-singgung dalam pendidikan formal dan kegiatan kajian sastra sampai sekitar tahun 1970-an. Sejak itu sejumlah artikel dan karya ilmiah yang membicarakan “jenis” sastra tersebut ditulis, meskipun terbatas pada lembaga-lembaga yang mulai menyadari pentingnya studi apa yang disebut kebudayaan populer.

Dalam antologi ini dibicarakan empat *genre* sastra, yakni fiksi, puisi, drama, dan esai yang berasal dari rentang waktu puluhan tahun lamanya. Dalam sebuah karangan yang berjudul “Hubungan antarras dalam Karya Sastra Indonesia pada Masa Sebelum Perang” Erlis menguraikan masalah yang muncul dalam beberapa cerita bersambung di majalah, yang sampai hari ini masih penting untuk direnungkan. Hubungan-hubungan antara orang Belanda, Tionghoa, dan pribumi dalam kisah-kisah yang ditulis oleh para pengarang Tionghoa itu tentu saja dipandang dari kaca mata masyarakat itu. Ini tentu juga ada kaitannya dengan khalayak yang dibayangkan akan membaca kisah-kisah itu. Konsep-konsep mengenai hubungan antarras harus bisa dipahami oleh pembaca, yakni kalangan Tionghoa, meskipun akhirnya karya-karya itu toh merembes juga ke khalayak lain. Ini perlu disinggung sebab kaca mata pembaca sangat menentukan dalam

menguraikan dan, kalau perlu, menilai apa yang dianggap masalah dalam karya sastra itu dan bagaimana pengarang menghadapinya. Persoalan yang mendasar akan tampak ketika orang harus bercampur dengan orang lain, antara lain dalam bentuk perkawinan, atau setidaknya hubungan antara laki-laki dan perempuan. Dalam uraian ini, Erlis menangkap gejala umum bahwa perempuan pribumi mendapat tempat yang cenderung tidak menyenangkan dalam hubungan mereka dengan ras lain.

Dalam tulisannya yang lain, Erlis meneliti beberapa roman Medan dalam kaitannya dengan tema yang menyangkut organisasi pergerakan. "Organisasi Pergerakan dalam Roman Medan" ini menguraikan temuannya bahwa, berbeda pandangan umum mengenai jenis itu, dalam roman-roman itu politik juga menjadi bahan perbincangan penting. Ini berbeda dengan yang ditulis oleh pengarang Tionghoa, yang kebanyakan berkisah tentang cinta, perkawinan, kejahatan yang banyak di antaranya berlatar dunia dagang. Beberapa saja yang berlatar keagamaan dan sangat terbatas jumlahnya yang berlatar politik nasional. Erlis menyanggah pandangan Teeuw yang menyatakan antara lain bahwa pengarang roman picisan Medan bukan pengarang serius tetapi hanya berlaku sebagai tukang cerita saja. Menurut Erlis, "... apabila dibaca ulang ternyata roman-roman tersebut menyatakan beberapa hal yang berhubungan dengan nasionalisme Indonesia pada masa itu." Beberapa pengarang ternyata terlibat dalam dunia politik dan dalam kasus-kasus tertentu harus memakai nama samaran "dimaksudkan terutama untuk menghindari *pers delict* yang seringkali harus dihadapi oleh pengarang-pengarang roman Medan ini." Dalam salah satu uraiannya dikatakan bahwa bahkan dalam kisah yang direka oleh Joesoef Sou'yb pun, pengarang yang mendapat label buruk sebagai penulis picisan, mengungkapkan bahwa gelombang pergerakan yang melanda tanah jajahan ini mempengaruhi segala segi kehidupan. Dampak kreativitas beberapa pengarang bisa sangat menyakitkan: Maisir Thaib, misalnya, harus menghadapi pengadilan dan dihukum penjara satu setengah tahun karena novelnya yang berjudul "Lieder Mr. Semangat." 545 bukunya disita dan dia harus menjalani hukumannya di penjara Sukamiskin, Bandung.

Cerita pendek mendapat perhatian Saksono Priyanto. Karangan yang dikumpulkannya dalam antologi ini menyiasati revolusi dari perspektif perempuan seperti yang tersurat dan tersirat dalam sejumlah cerpen yang disiarkan pada tahun 1940-an akhir, 1950-an, dan 1960-an awal. Peristiwa sosial dan politik penting seperti revolusi selalu mendapat tanggapan dalam karya sastra; ada yang ditulis segera sesudah peristiwa itu berlangsung, ada pula yang merenungkannya kembali setelah belasan tahun berlalu. Bahkan, ada sastrawan yang menanggapinya setelah ratusan tahun lewat. Revolusi Indonesia pada tahun 1945 mendapat tanggapan yang berbeda-beda dari pengarang, seperti yang tersurat dan tersirat dalam cerpen-cerpen mereka. Berbeda dari novel, cerpen hanya menyediakan ruang sangat terbatas untuk pengembangan dan uraian tokoh dan tema, namun cukup untuk menyampaikan isyarat mengenai apa yang ada di balik benak pengarangnya. Revolusi biasa dikaitkan dengan laki-laki, tetapi dalam uraiannya ini

Saksono menjelaskan bahwa para perempuan pengarang pun memberikan sumbangan yang berharga terhadap sikap bangsa ini dalam menghadapi, memahami, dan menghayati revolusi. Yang disimpulkan Saksono dari uraian ini adalah bahwa dalam cerpen-cerpen itu kelembutan hati dan rasa humor perempuan tetap terpancar meskipun dalam situasi peperangan yang hingar bingar.

Dua tulisan, masing-masing "Aspek Demistifikasi Cinta" oleh Zaenal Hakim dan "Revolusi dalam Drama Selepas Kemerdekaan" oleh Abdul Rozak Zaidan dibicarakan drama yang disiarkan selepas kemerdekaan. Zaenal Hakim mengungkapkan bahwa dalam beberapa drama Utuj Tatang Sontani, cinta tidak lagi dipandang sebagai sesuatu yang menakjubkan dan memesonakan tetapi konsep yang biasa saja, yang erat kaitannya dengan kehidupan sehari-hari yang kompleks. Dalam "Bunga Rumah Makan" dan "Awal dan Mira" Utuj mengungkapkan bahwa cinta yang mula-mula tampak agung itu ternyata sama sekali jauh dari menakjubkan dan memesonakan. Drama-drama lain menunjukkan bahwa cinta tidak ada bedanya dari kegiatan seks dan nafsu. Zaenal tampaknya sepakat pada pandangan Umar Junus bahwa semua masalah yang dibahas itu akhirnya bermuara pada pengingkaran cinta, yakni penolakan terhadap yang terjadi sebelumnya, sudah menjadi kontramitos. Dalam telaahnya mengenai drama selepas kemerdekaan dalam kaitannya dengan revolusi, Abdul Rozak Zaidan berkesimpulan bahwa "revolusi seperti menyihir para pengarang kita" karena antara lain "pengabdian yang sia-sia, pengkhianatan yang disembunyikan, pengorbanan yang belum memperoleh jawaban" masih harus disuarakan lewat drama kita. Abdul Rozak Zaidan menguraikan antara lain karya Rustandi Kartakusumah *Merah Semua, Putih Semua*, Nasjah Djamin *Sekelumit Nyanyian Sunda*, B. Sularto *Domba-domba Revolusi*, dan Utuj Tatang Sontani *Awal dan Mira*.

Puisi menarik perhatian Suyono Suyatno. Sejak tahun 1950-an kesusastraan Indonesia diperkenalkan dengan gagasan realisme sosialis, yang kemudian diikuti terutama oleh sastrawan yang tergabung dalam Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra), sebuah lembaga yang ada hubungannya dengan Partai Komunis Indonesia. Suyono menunjukkan bahwa banyak puisi yang ditulis pada masa tahun 1950-an dan awal 1960-an menunjukkan ciri-ciri realisme sosialis seperti yang dijelaskan antara lain oleh Pramoedya Ananta Toer. Sajak-sajak yang ditulis antara lain oleh Sobron Aidit, Klara Akustia, Hr. Bandaharo, Sitor Situmorang, dan F.D. Risakotta dibicarakannya berdasarkan prinsip-prinsip dasar realisme sosialis yang berkaitan dengan konsep tentang kaum proletar, perjuangan sosialisme melawan imperialisme, model-model pembangunan sosialisme, dan puisi sebagai alat propaganda partai.

Adapun rangkaian esai yang menarik perhatian Sapardi berupa perbantahan mengenai roman picisan, menyangkut masalah penciptaan, penyebaran, dan dampaknya terhadap masyarakat. Pada tahun 1930-an telah terjadi apa yang kemudian disebut "banjir roman," yakni banyaknya jumlah roman Medan yang diciptakan dan membanjiri pasar sehingga menimbulkan kerisauan berbagai pihak, terutama yang bertumpu pada agama Islam. Yang menjadi bahan perbantahan

tidak hanya masalah moral yang dikhawatirkan bisa merusak masyarakat, tetapi juga kualitas roman itu yang jauh dari harapan pengamat; di samping itu keterlibatan kiai dalam proses penciptaan bacaan semacam itu juga disesali. Pada awal tahun 1940-an telah berlangsung diskusi yang lugas, tidak hanya dalam gagasan tetapi juga dalam cara penyampaiannya.

### III

Sejarah bisa disusun dalam urutan peristiwa yang kronologis, tentu saja. Namun, upaya kami dalam menyusun sejarah sastra ini telah menghasilkan kumpulan karangan yang masing-masing dilandasi oleh minat terhadap salah satu aspek yang ditemukan dalam data yang dikumpulkan. Tanpa sama sekali mempertimbangkan gagasan mengenai kanon sastra, kami mengumpulkan data dari berbagai media cetak yang berupa koran, majalah, dan buku. Dalam mengumpulkan data tidak ada kriteria apa pun yang berkaitan dengan estetika. Dari data yang terkumpul itulah masing-masing penulis menentukan topik yang menarik perhatiannya, yang tentu juga ada tempatnya dalam sejarah sastra kita.

Yang dibicarakan Erlis adalah jenis bacaan yang mungkin sampai sekarang masih diharamkan di banyak lembaga pendidikan formal. Bacaan semacam itulah yang oleh sementara orang dikategorikan sebagai bacaan pinggiran atau yang dipinggirkan, yang selama puluhan tahun lamanya dalam buku sejarah sastra kita sama sekali tidak disentuh dengan semestinya dan tidak mendapat tempat terhormat dalam khasanah kesusastraan kita. Saksono membicarakan cerpen yang beberapa di antaranya dimasukkan kanon namun yang sebagian lagi dikenal pun barangkali tidak. Kedua penulis itu tidak hanya bersandar pada buku sebagai sumber data, tetapi juga pada majalah dan koran. Masalah gawat yang sampai hari ini mendasari pembicaraan mengenai sejarah sastra adalah data yang hanya bertumpu pada buku, padahal perkembangan sastra di negeri ini lebih banyak bersandar pada koran. Sejak awal perkembangannya, sastra Indonesia modern lebih banyak mendapat ruang di media massa cetak.

Suyono Suyatno membicarakan karya sastra yang pernah diharamkan selama Orde Baru berkuasa sehingga banyak pihak yang merasa risih membicarakannya, baik karena takut dianggap bersimpati kepada golongan yang kalah atau karena takut pembicaraannya dianggap menyebabkan ada yang “sudah jatuh ditimpa tangga.” Tidak ada yang kalah dan menang dalam pembicaraan ini; puisi yang ditulis berdasarkan pandangan tertentu itu ditanggapi dengan pandangan tertentu pula. Berbeda dengan maksim penyusunan sejarah, penulis bukanlah pihak yang menang justru karena pada masa kini pihak yang pada zaman sebelumnya dianggap salah dan kalah itu mendapat simpati yang besar dari cendekiawan dan akademisi. Sajak-sajak yang diulasnya ditulis oleh penyair-penyair yang pernah menyingkirkan dan pernah dipinggirkan pihak lain. Drama-drama yang menjadi bahan pembicaraan dalam antologi ini pernah dikenal luas dan dipentaskan berkali-kali di beberapa kota.

Para penyumbang karangan dalam antologi ini sama sekali tidak berpura-pura menyusun kanon baru. Juga tidak berusaha menetapkan kriteria bagi karya-karya yang layak dibicarakan. Layak, jika sesuai dengan minat penulis; tak layak, jika sama sekali tidak menggerakkan penulis untuk menguraikannya. Sikap ini didasari oleh keyakinan bahwa dalam bentuk apa pun, dan apa pun nilainya – jika nilai itu ada – karya sastra tetap merupakan rekaman dan sekaligus tanggapan serta penilaian perubahan budaya yang subtil. Demikianlah, antologi ini – yang merupakan salah satu dari serangkaian buku sejarah sastra – bisa memberikan gambaran tentang proses perubahan yang telah terjadi, dan mungkin sekali masih terasa sampai kini, dalam masyarakat multikultural yang ada di sekeliling kita dan sekaligus menjadikan kita bagian tak terpisahkan darinya.\*\*\*

# Hubungan Antarras dalam Karya Sastra Indonesia pada Masa Sebelum Perang

Erlis Nur Mujiningsih

## I

Pembicaraan mengenai hubungan antarras di Indonesia tidak dapat terlepas dari peran pemerintah Belanda sebagai penguasa pada masa itu. Kesadaran kelompok berdasarkan ras merupakan suatu realitas dalam masyarakat Hindia Belanda. Dalam pengertian ras sebagai bangsa, di Indonesia pada masa itu secara empiris ada tiga bangsa dalam jumlah penduduk yang besar, yaitu bangsa Indonesia yang sering juga disebut sebagai bumiputera, bangsa Belanda, dan bangsa Tionghoa. Namun, apabila pengertian ras berkaitan dengan penanda warna, di Indonesia pada masa itu hanya akan ada dua ras yaitu Belanda yang mewakili ras putih dan Indonesia dan Tionghoa serta bangsa Timur lainnya yang dapat digolongkan sebagai ras kulit berwarna. Keadaan seperti itu tentu saja menimbulkan berbagai masalah.

Penduduk Hindia Belanda (sekarang Indonesia) pada sekitar tahun 1920-an terdiri dari tiga kelompok besar, yaitu warga Eropa dan keturunannya yang menurut cacah jiwa tahun 1930 berjumlah sekitar 0.4% dari jumlah penduduk saat itu yang hampir mencapai 61 juta, warga Timur asing terutama Tionghoa dan keturunannya berjumlah 1¼ juta atau 1,7% dari jumlah penduduk secara keseluruhan, dan warga bumiputera yang berjumlah 59 juta atau 97% dari jumlah penduduk secara keseluruhan. Tiga kelompok masyarakat tersebut secara hukum diperlakukan berbeda oleh pemerintah kolonial Belanda, misalnya dalam bidang hukum sipil militer, bagi orang-orang Eropa hukum diatur dalam kitab-kitab undang-undang dan peraturan-peraturan hukum yang untuk bagian yang besar juga dinyatakan berlaku bagi bangsa Tionghoa. Tetapi, peraturan pusat yang mengatur hukum sipil militer dari kelompok penduduk Indonesia tetap merupakan kekecualian, hukum sipil militer dari kelompok penduduk Indonesia secara spontan timbul di lingkungan hidup sendiri (hukum adat) (Holleman, 1971:12). Dengan kondisi hukum yang demikian, kelihatannya kelompok masyarakat Tionghoa dan keturunannya diperlakukan oleh pemerintah kolonial sejajar dengan bangsa Eropa. Perlakuan hukum yang berbeda hanya dikenakan pada orang Indonesia yang berstatus sebagai pribumi. Namun, sebenarnya tidak demikian. Orang-orang Tionghoa tersebut tetap menjadi warga negara kelas dua.

Menghadapi kebijakan pemerintah Belanda tersebut hasil-hasil kesusastraan Tionghoa peranakan pada masa itu mencoba menampilkan persoalan-persoalan yang menyangkut hubungan antarras dalam rangka memperjuangkan hak mereka agar dapat sejajar dengan warga Eropa. Kisah-kisah di dalam hasil kesusastraan Tionghoa peranakan memosisikan tokoh-tokoh Tionghoa lebih tinggi kedudukan

sosialnya dibandingkan dengan tokoh-tokoh Belanda. Tokoh Tionghoa, misalnya, ditampilkan sebagai pemilik modal, sementara tokoh-tokoh Belanda hanya berperan sebagai pelaksana (direktur saja).

Kondisi tersebut tidak berlaku bagi bangsa Jepang yang pada masa itu kedudukannya memang sudah sejajar dengan orang-orang Eropa. Orang-orang Tionghoa juga menuntut hal serupa, mereka berjuang agar dapat sejajar dengan orang-orang Eropa dengan berbagai cara, tetapi pemerintah Belanda tidak dapat memenuhinya karena apabila hal tersebut dikabulkan akan membangkitkan perasaan nasionalisme pribumi (Sidharta, 1999:31).

Sebagaimana sudah disebutkan bahwa sebuah karya sastra tidak hanya dapat dilihat dari aspek intrinsiknya saja, tetapi dapat dilihat sebagai bagian dari lembaga-lembaga lain, seperti pasar, atau sistem pendidikan. Dari sisi ini dapat diketahui bahwa di Indonesia pada masa itu terdapat karya-karya yang dianggap oleh pemerintah Belanda sebagai "bacaan liar" karena diterbitkan oleh lembaga penerbitan di luar lembaga penerbitan pemerintahan kolonial Belanda. Juga terdapat karya-karya yang diterbitkan oleh penerbit Islam yang selama ini dikenal sebagai roman Medan dan yang lebih parah lagi digolongkan oleh Roolvink (1955) sebagai "roman picisan". Pada sisi yang lain, terdapat pula penerbitan karya-karya sastra oleh pihak Tionghoa peranakan yang apabila dilihat dari segi kuantitas dan juga kualitas cukup memadai sebagai bagian dari karya sastra Indonesia, tetapi selama ini seringkali dianggap sebagai salah satu hasil karya sastra bukan karya Indonesia dengan alasan karya-karya tersebut hanya ditujukan untuk selingkungan masyarakat Tionghoa yang berada di Indonesia pada masa itu, masyarakat yang dianggap sudah tidak dapat lagi berbahasa Tionghoa dan tidak mungkin lagi untuk kembali ke tanah airnya.

Salah satu kelompok karya itu, yaitu karya Tionghoa peranakan, yang akan diamati dalam tulisan ini selain juga membaca wacana-wacana kolonial seperti yang terimplementasikan di dalam karya-karya novel yang seringkali disebut sebagai novel-novel Indonesia yang pertama, yaitu novel-novel terbitan Balai Pustaka. Pembacaan ulang yang lebih terperinci terhadap hasil-hasil karya tersebut diharapkan akan menghasilkan sebuah konkluksi baru mengenai keberadaan karya-karya tersebut.

Secara khusus untuk melihat bagaimana politik rasisme digunakan oleh pemerintah kolonial Belanda di dalam karya-karya sastra yang sudah ditunjuk akan dicatat berbagai hal di dalam karya sastra tersebut yang berkaitan dengan hubungan antarras di antara tokoh-tokoh cerita yang ada di dalamnya. Oleh sebab itu, di dalam tulisan ini hanya akan dipilih sebagai sumber data adalah karya-karya, khususnya, novel-novel atau cerita bersambung yang menggambarkan hubungan antarras di antara para tokohnya. Sebagaimana telah diungkapkan bahwa secara historis di Indonesia pada masa itu ada tiga golongan bangsa yaitu Belanda, yang menduduki kelas paling atas dan berperan sebagai penjajah dan yang memiliki kuasa, bangsa Tionghoa atau di dalam undang-undang kependudukan disebut sebagai warga Timur Asing yang berkedudukan sebagai orang asing

tetapi memiliki keistimewaan tersendiri karena peranannya dalam wacana kolonial; pribumi atau orang-orang Indonesia dengan segala atributnya sebagai bangsa terjajah. Adanya tiga kelompok bangsa tersebut memunculkan karya-karya sastra yang juga dapat dikelompokkan ke dalam tiga kelompok besar, yaitu karya sastra yang dihasilkan atau diproduksi oleh yang sedang memegang kuasa atau penjajah yang terwakili oleh karya-karya terbitan Balai Pustaka, karya-karya pengarang pribumi yang dikategorikan sebagai bacaan liar, dan karya-karya yang dihasilkan oleh kaum Tionghoa peranakan. Oleh sebab itu, di dalam pembahasan sebagai percontoh akan dianalisis karya-karya yang digolongkan sebagai bacaan liar yang terdiri dari roman Medan serta karya-karya yang dianggap sebagai karya-karya yang dihasilkan oleh Tionghoa peranakan; dan sebagai pembanding adalah karya-karya yang diterbitkan oleh Balai Pustaka.

## II

“Bacaan liar” adalah sebutan yang memang dengan sengaja dilontarkan oleh penerbit Balai Pustaka untuk meminggirkan karya-karya yang dihasilkan oleh kaum pribumi. Dari idiom-idiom yang digunakan saja dapat dinyatakan bahwa peminggiran itu sudah terjadi dan memang dengan sengaja dipergunakan oleh yang memiliki kuasa pada masa itu. Sebutan “liar” memang mengacu kepada citra yang berada di luar batas, di luar yang resmi (baca Eropa). Orang-orang yang tidak berwarna kulit putih adalah identik dengan “keliaran”. Idiom-idiom lain yang dipergunakan adalah kriteria pemuatan karya di dalam Balai Pustaka bahwa karya-karya yang dimuat di Balai Pustaka adalah karya-karya yang memakai bahasa Melayu tinggi, sementara karya-karya yang tidak dapat diterbitkan oleh Balai Pustaka adalah karya-karya yang mempergunakan bahasa Melayu rendah. Tinggi dan rendah juga merupakan idiom yang diberlakukan untuk memisahkan antara yang Eropa dan bukan Eropa. Dalam pandangan yang dilontarkan oleh Balai Pustaka sebagaimana termaktub dalam sebuah artikelnya dinyatakan bahwa penerbit-penerbit di luar Balai Pustaka adalah pedagang-pedagang buku yang kurang suci hatinya (Balai Pustaka:1997).

Yang dimaksud atau digolongkan sebagai “bacaan liar” di sini adalah karya-karya yang sering disebut sebagai “roman picisan” atau “roman Medan” dan karya-karya yang ditulis oleh Mas Marco, Semaoen, dan lainnya yang sering digolongkan sebagai bacaan yang memiliki nuansa pemberontakan. Pada sekitar tahun 1937—1942 terbit karya-karya yang digolongkan sebagai “roman picisan”. Istilah tersebut pertama kali dilontarkan oleh Parada Harahap saat terlibat polemik dengan Matu Mona (Djaja, 2000:304) dan kemudian dikukuhkan oleh Roolvink dalam salah satu artikelnya yang berjudul “Roman Pitjisan bahasa Indonesia” (1955) dan juga Teeuw yang menyatakan bahwa pengarang “roman picisan” bukan pengarang roman serius, tetapi hanya berlaku sebagai tukang cerita saja (1978: 107). Pendapat yang berbeda disampaikan oleh Soewarsono (1997) yang menyatakan bahwa karya-karya tersebut sebenarnya adalah karya-karya yang secara cukup dekat menggambarkan kehidupan dalam kota-kota besar dan

tentang kebudayaan kota Indonesia modern. Soewarsono juga mengatakan bahwa penelitian mengenai “roman picisan” sampai saat ini mengecewakan karena penelitian yang dilakukan hanya melihat aspek luaran saja.

Roman-roman yang digolongkan sebagai “roman picisan” jumlahnya dapat dikatakan seimbang atau mungkin juga lebih besar dibandingkan dengan jumlah roman terbitan Balai Pustaka. Faizah (1963) menyebutkan 173 judul. Namun, jumlah tersebut mungkin saja lebih sebab dari daftar karya yang terkumpul oleh Faizah ditemukan judul-judul lain yang jumlahnya 80 buah. Karya-karya tersebut pada umumnya terbit sebagai bagian dari sebuah majalah yang terbit pada saat itu, misalnya majalah *Roman Indonesia* (Padang), *Loekisan Poedjangga* (Medan), *Doenia Pengalaman* (Medan dan Solo), *Roman Pergaoelan* (Bukit Tinggi), *Roda Penghidoepan* (Bengkulu), dan *Mizaan Doenia* (Gorontalo). Penilaian bahwa karya-karya tersebut digolongkan sebagai “roman picisan” berawal dari pendapat bahwa karya-karya tersebut hanya mementingkan nilai komersil sehingga tunduk kepada selera pembaca. Pendapat seperti itu muncul dalam beberapa surat kabar yang terbit pada masa itu, misalnya muncul dalam sebuah tulisan yang berjudul “Oedara Baroe di Medan” di dalam majalah *Pandji Poestaka* 104/XVII, 30 Desember 1939. Namun, apakah benar demikian? Semuanya tampaknya berawal dari stereotipe bahwa orang-orang yang dijajah (pribumi) tidak memiliki kemampuan lebih dalam bidang penulisan dan penerbitan khususnya, serta di bidang-bidang lain pada umumnya. Hal ini berhubungan erat dengan penempatan secara hukum material bahwa penduduk pribumi menempati kelas terendah dibandingkan dengan orang-orang Eropa dan Tionghoa peranakan. Untuk itu, berikut ini akan dilihat bagaimana stereotipe dan representasi pribumi yang dapat dilihat dari karya-karya yang ditulis oleh Tionghoa peranakan.

### III

Sastra Tionghoa<sup>1</sup> peranakan adalah salah satu jenis karya sastra yang diterbitkan di luar lembaga penerbitan Balai Pustaka. Bersama-sama dengan karya-

---

<sup>1</sup> Dalam tulisan ini dipakai istilah Tionghoa dan bukan Cina, penyebutan kata “Cina” seringkali memunculkan imaji negatif seperti terlihat pada cerber “Goena Orang Laen” berbeda dengan kata Tionghoa yang memunculkan imji positif. Penyebutan kata “Cina” sangat jarang, yang sering muncul Tionghoa. Kata “Cina” digunakan lebih dahulu dibandingkan dengan kata “Tionghoa”. Kata “Tionghoa” baru dipakai saat didirikannya perkumpulan yang didirikan pada tahun 1900 yaitu Tiong Hoa Hwee Koan (THHK). Kata “Cina” bercitra buruk sejak kata “Tionghoa” menjadi ciri soladaritas nasionalisme di daratan Tiongkok. Melalui THHK dan sekolah-sekolahnya, serta penyebaran pemakaian istilah “Tionghoa” dalam pers peranakan, peranakan Tionghoa mulai biasa mendengar istilah baru itu. Istilah lama, “Tjina” (Cina) mulai dianggap sebagai istilah yang bersangkutan dengan status rendah dan menjadi target dari gerakan nasionalis Tionghoa. Dalam konteks tersebut, orang Tionghoa di Hindia Belanda mulai merasa dihina jika ras lain menyebut mereka “Tjina” (Suryadinata, 2002:104).

karya yang ditulis oleh pribumi dan diterbitkan oleh penerbit swasta—saat itu sering disebut dengan istilah partikelir, karya sastra Tionghoa peranakan dikelompokkan dalam hasil karya sastra yang memiliki tradisi berbeda dengan karya terbitan Balai Pustaka. Perbedaan itu, antara lain, dalam segi pemakaian bahasanya. Terbitan Balai Pustaka sebagaimana yang telah disinggung memakai bahasa Melayu tinggi. Karya sastra Tionghoa peranakan ditulis dengan menggunakan bahasa Melayu rendah atau bahasa Melayu pasar. Pemakaian bahasa Melayu oleh kaum Tionghoa peranakan merupakan sebuah fenomena tersendiri. Bahasa Melayu dipakai oleh pengarang-pengarang Tionghoa peranakan karena mereka sebagai orang Tionghoa sudah tidak dapat lagi memakai bahasa Tionghoa. Di satu sisi bahasa Melayu adalah bahasa asing bagi mereka tetapi di sisi yang lain bahasa tersebut sudah dikuasai oleh mereka sejak lahir sebagaimana diakui oleh salah seorang tokoh dalam salah satu cerita bersambung “Toelen dan Palseo” karya Tan King Tjan.

“Lantaran aku lebih suka gunakan bahasa Melayu,” kata Lien Nio, “bahasa Blanda atawa bahasa Melayu buat aku toch ada bahasa asing juga, maka aku lebih suka gunakan bahasa Melayu yang ibarat kata seperti aku bawa sedari aku keluar dari kandungannya ibu” (Tan King Tjan, 1930:iv).

Leo Suryadinata (2002:101—102) juga menyatakan bahwa orang Tionghoa peranakan tidak mengenal bahasanya sendiri, “Orang Tionghoa ini, yang umumnya disebut Tionghoa peranakan, bukan saja dilahirkan di Hindia Belanda, mereka juga tidak lagi bisa berbahasa Tionghoa (bahasa Cina) lagi”. Di sisi lain, bahasa Melayu dianggap juga sebagai bahasa asing bagi orang-orang Tionghoa, mereka masih harus mempelajarinya sendiri sebagaimana terlihat dari pernyataan wartawan-wartawan Tionghoa peranakan yang mengakui bahwa mereka harus belajar bahasa Melayu dari wartawan-wartawan Belanda karena wartawan-wartawan Tionghoa tersebut tidak mendapatkan pelajaran bahasa Melayu di sekolah secara teratur (1996:79).

Segi pemakaian bahasa inilah yang menyebabkan sastra Tionghoa peranakan tidak dapat diterbitkan oleh Balai Pustaka yang kemudian dalam waktu yang panjang dan secara bersistem tidak pula diakui sebagai karya sastra Indonesia bersama-sama dengan karya-karya orang Indonesia yang digolongkan ke dalam “bacaan liar”. Sebagaimana diungkapkan pula oleh Suryadinata (2002:243) bahwa sejak pemerintah kolonial Belanda berhasil mengasingkan bahasa Melayu rendah, maka karya sastra Tionghoa peranakan menjadi sastra kelas kambing. Selain alasan pemakaian bahasa, alasan lainnya adalah karena karya sastra tersebut hanya berbicara tentang diri mereka sendiri (masyarakat Tionghoa) dan karya-karya tersebut hanya ditujukan kepada pembaca dari kalangan mereka sendiri. Namun, apakah benar demikian?

Tulisan ini mencoba menjawab pertanyaan benarkah karya sastra Tionghoa peranakan hanya berbicara tentang diri mereka sendiri saja. Persoalan ini sudah disinggung secara ringkas oleh Damono (1999) dalam bukunya *Politik, Ideologi dan Sastra Hibrida*. Menurut pendapat Damono (1999:218) dunia rekaan yang digambarkan dalam sastra itu (Tionghoa peranakan) juga tidak seluruhnya menyangkut dunia Tionghoa peranakan: adakalanya digambarkan singgungan antara pribumi dan keturunan Tionghoa. Persinggungan tersebut memang dimungkinkan sebab orang-orang Tionghoa tersebut hidup di Indonesia dan pada masa itu mulai menyadari dan mempertanyakan kedudukannya di Indonesia. Persinggungan tersebut bukan saja dengan orang-orang Indonesia, tetapi juga dengan orang-orang Belanda. Oleh sebab itu, hubungan antarras menjadi persoalan penting yang di kemudian hari akan menentukan apakah orang-orang Tionghoa yang ada di Indonesia akan menjadi putra Indonesia ataukah tetap menjadi orang-orang Tionghoa yang memiliki kewajiban kembali ke negerinya dan juga untuk menjawab pertanyaan kelayakan akan tuntutan agar karya sastra Tionghoa peranakan sebelum perang dapat diakui sebagai salah satu hasil karya sastra Indonesia.

Posisi Tionghoa peranakan di Hindia Belanda memang sulit. Belanda berdiri di pihak penguasa, sementara pribumi adalah orang yang memiliki tanah. Tionghoa tidak tergolong ke dalam dua kelompok tersebut. Di sisi yang lain, mereka masih dibayangi oleh negara asal mereka, bahkan ada sebagian dari orang-orang Tionghoa yang masih mengakui dirinya sebagai warga negara Tiongkok. Hal inilah yang kemudian memunculkan persoalan tentang pilihan apakah orang-orang Tionghoa akan dapat menjadi warga negara Hindia Belanda.

### **Hubungan Antarras di dalam Karya Sastra Peranakan Tionghoa Sebelum Perang**

Karya sastra Tionghoa peranakan yang terbit antara tahun 1920--1930-an sangat beragam dan dalam jumlah yang cukup besar. Claudine Salmon (1985:xv) dalam bukunya menyebutkan ada 73 naskah sandiwara, 183 syair, 1398 novel cerita asli, 233 terjemahan dari karya sastra Barat dan 759 terjemahan dari sastra Tionghoa. Periode ini dapat dinyatakan sebagai masa keemasan sastra Tionghoa peranakan.

Karya-karya tersebut diterbitkan dan disebarluaskan dengan berbagai cara, dan yang paling dominan penyebaran dilakukan dengan cara menjadi bagian dari sebuah surat kabar atau majalah dalam bentuk cerita bersambung atau bagian utuh sebuah majalah, misalnya karya-karya sastra yang terbit dalam majalah *Tjilik's Roman* dan *Roman Pergaoelan*. Pada masa itu hubungan antara dunia sastra dan dunia pers sangat erat. Karya sastra yang akan dibahas sebagian besar berasal dari cerita bersambung yang dimuat dalam salah satu surat kabar besar yang terbit pada masa itu, yaitu *Sin Po* (Soebagio, 1977:36). Surat kabar ini merupakan salah satu surat kabar besar yang berorientasi pada nasionalisme Tiongkok yang mendukung sepenuhnya revolusi di Tiongkok yang dipimpin oleh dr.

Sun Yat Sen. *Sin Po* sama sekali tidak setuju ikut campurnya kaum Tionghoa peranakan dalam hal-hal dalam negeri Hindia Nederland. *Sin Po* yang dipimpin oleh Kwee Kek Beng mengajak sidang pembacanya untuk ikut bangga dan selalu memuja tanah leluhur dengan segala kekurangan dan kelebihanannya (Jahja, 2003: 73). Koran ini dianggap sebagai koran yang paling nasionalistis pada masa itu. Dari gambaran tersebut dapat dinyatakan bahwa persoalan hubungan antarras yang termaktub dalam karya sastra yang dihasilkan oleh pengarang-pengarang Tionghoa peranakan dapat menjadi persoalan mendasar bagi posisi karya sastra Tionghoa peranakan dalam percaturan kehidupan kesastraan di Indonesia pada masa itu. Orang-orang Tionghoa yang secara hukum diperlakukan sejajar dengan orang Eropa, tetapi hasil karyanya ditempatkan dalam posisi inferior dibandingkan dengan karya-karya orang Indonesia<sup>2</sup>--yang secara hukum berada dalam kedudukan inferior--yang diterbitkan oleh Balai Pustaka.

Dalam salah satu cerita bersambung yang berjudul "Goena Orang Laen" karya Aroma Tjiandjoer terlihat bagaimana hubungan antarras di Hindia Belanda menjadi persoalan mendasar dalam pola hubungan manusia-manusia yang ada di masyarakat. Pada cerita bersambung ini ditampilkan gambaran bahwa perbedaan status sosial seseorang disebabkan oleh warna kulit hanya muncul di Hindia Belanda dan tidak muncul di Holland, negeri tempat asal orang-orang Belanda tersebut.

Di Holland itu perbedaan ampir tida ada, kerna orang-orang Tionghoa yang bisa pergi ka Europa, dipandang orang hartawan semua dan di sana nona-nona Europa tida merasa kababatan buat kawin sama laen bangsa dengan zonder takut dapet hinaan.

Tapi di sini itu pemandangan rendah pada laen bangsa ada begitu rupa, hingga ini nona bekas babu, merasa malu punya ... suami Cina (1930).

Persoalan inilah tampaknya menjadi sebab mengapa karya-karya sastra Tionghoa peranakan tidak dapat didudukan sama tinggi dengan karya sastra yang diterbitkan oleh pemerintah Belanda, yang notabene adalah karya sastra Eropa walaupun secara hukum tertulis kedudukan bangsa Tionghoa sejajar dengan orang-orang Eropa. Hal ini merupakan dampak dari kolonialisme itu sendiri, kelompok masyarakat Tionghoa di Indonesia bukanlah sebagai penguasa. Keberadaan orang-orang Tionghoa di Indonesia pada masa itu dijadikan penyangga sekaligus pemerias oleh pihak penguasa.

---

<sup>2</sup> Pada tulisan ini dipakai istilah Indonesia dengan mengacu pada beberapa karya Tionghoa peranakan yang pada masa itu sudah menggunakan nama Indonesia untuk menyebut orang-orang Indonesia, karya itu antara lain berjudul "Tiga Gadis Modern" karya Aroma Tjiandjoer, sementara dalam karya-karya yang lain penyebutan untuk orang-orang Indonesia menggunakan nama daerah, misalnya gadis Sunda ada juga karya yang memakai sebutan Bumiputera atau Indonesier.

## **Tokoh-Tokoh Dalam Cerita Bersambung Dalam Majalah *Sin Po***

Pada tulisan ini cerita yang digunakan sebagian besar berasal dari majalah *Sin Po*. Surat kabar ini adalah surat kabar umum yang terbit pertama kali di Jakarta pada tahun 1910. Salah satu ciri yang melekat pada majalah ini adalah gagasan mendukung gerakan nasionalisme yang sedang berkembang di Tiongkok. Sebagai sebuah harian umum, salah satu daya penarik bagi pembaca adalah dengan menampilkan cerita bersambung yang dihadirkan pada setiap terbitannya. Cerita bersambung yang dimuat di *Sin Po* sebagian besar merupakan cerita asli dan ada beberapa yang berbentuk terjemahan. Untuk cerita asli latar fisik yang muncul umumnya ada di Jawa, sebagian Sumatera (Medan), dan sebagian Kalimantan. Untuk melihat bagaimana hubungan antarras dalam cerita bersambung tersebut, akan dipaparkan keberadaan tokoh-tokoh yang ada di dalamnya.

Tokoh-tokoh yang dimunculkan dalam cerita bersambung di majalah *Sin Po* dapat dibagi menjadi empat kelompok yaitu (1) cerita bersambung yang hanya menampilkan tokoh Tionghoa saja, tidak ada tokoh-tokoh dari bangsa lain sekecil apa pun perannya; misalnya cerita bersambung “Kuwadjibannja Satoe Soedara” karya Kuo Wen Hut dan “Toelen dan Palsoe” karya Tan King Tjang (2) cerita bersambung yang menampilkan tokoh Indonesia atau Belanda dengan peran yang kecil; misalnya “Iboe Tiri” karya Tjin Go K. Jr. yang menampilkan tokoh Indonesia sebagai baboe; “Goena Anak Istri” karya N.T.H. yang menampilkan tokoh Indonesia dan Belanda sebagai rekan kerja dan pimpinan; (3) cerita bersambung yang menampilkan tokoh-tokoh Indonesia dan Belanda dengan peran yang sama dengan tokoh-tokoh Tionghoa yang ada di dalamnya, misalnya “Soelastri” karya T.T.H.; “Oedjian Pengidoepan” karya Tan King Tjan; “Achliwaris Tetiron” karya Tan Cheng Chuan; “Tiga Gadis Modern” karya Aroma; “Goena Orang Laen” karya Aroma; (4) cerita bersambung yang hanya menampilkan tokoh Indonesia, misalnya “Korban Satoe Resia” karya Pouw Kioe An. Untuk keperluan tulisan ini, cerita bersambung yang dijadikan bahan adalah cerita bersambung yang menampilkan tokoh-tokoh Indonesia dan Belanda di dalamnya, baik yang berperan besar maupun kecil. Karya yang diteliti (1) “Oedjian Pengidoepan” karya Tan King Tjan; (2) “Goena Orang Laen” karya Aroma Tjiandjoer; (3) “Tiga Gadis Modern” karya Aroma Tjiandjoer; (4) “Achli Waris Tetiron” karya Tan Cheng Chuan; (5) “Soelastri” karya T.T.H.; 6) “Iboe Tiri” karya Tjin Go K. Jr.; dan 7) “Goena Anak Istri” karya N.T.H.

## **Orang Tionghoa, Orang Belanda, dan Orang Indonesia dalam Karya Sastra Tionghoa Peranakan**

Beberapa karya sastra Tionghoa peranakan yang dimuat dalam majalah *Sin Po* yang terbit sekitar tahun 1920—1930-an menggunakan nama-nama perempuan Indonesia sebagai judul. Hal tersebut misalnya muncul dalam karya yang ditulis oleh T.T.H. yang diberi judul “Soelastri”. Dalam cerita bersambung ini seorang gadis Sunda bernama Sulastri menjadi tokoh utama, di samping tokoh utama lainnya seorang pemuda Tionghoa. Apabila dilihat secara utuh, walaupun

ada nada pembelaan dari teks terhadap kedudukan perempuan pribumi, citra perempuan pribumi tetap sebagai pelengkap dalam hubungan kemasyarakatan. Perempuan ini digambarkan sebagai seorang gadis Sunda yang kawin dengan seorang pemuda Tionghoa pada saat umurnya masih sangat muda, 16 tahun. Gadis Sunda ini digambarkan sebagai seorang perempuan yang berasal dari tingkatan sosial rendah. Selain itu, dia juga digambarkan sebagai anak yatim piatu, tidak lagi memiliki orang tua. pernikahannya dengan pemuda Tionghoa tersebut dapat dikatakan merupakan sebuah keterpaksaan sebab gadis ini tidak memiliki pilihan lain untuk menyelamatkan hidupnya. Perkawinan tersebut kemudian tidak membahagiakan Sulastris karena perempuan ini kemudian dijual oleh suaminya sendiri kepada seorang hartawan.

Sulastris digambarkan oleh pengarangnya sebagai seorang perempuan yang cantik. Perempuan-perempuan Indonesia yang dimunculkan dalam karya-karya sastra Tionghoa peranakan memang rata-rata digambarkan sebagai perempuan cantik secara fisik. Tokoh perempuan Indonesia dalam roman ini sebagaimana diperankan oleh Sulastris adalah tokoh yang diremehkan. Posisinya sebagai perempuan dan orang pribumi menyebabkan dia harus menerima perlakuan-perlakuan yang merendahkan. Sulastris harus menyamar menjadi seorang laki-laki untuk dapat menemui suaminya, seorang laki-laki Tionghoa. Hal ini menandai rendahnya kedudukan perempuan pribumi di dalam masyarakat Tionghoa. Oleh sebab itu, banyak di antara karya-karya Tionghoa peranakan lainnya yang menampilkan kisah-kisah mengenai perempuan yang hanya berkedudukan sebagai nyai—istri tidak sah. Pada karya-karya Tionghoa peranakan perempuan pribumi apabila berhubungan dengan laki-laki Tionghoa hanya dapat menduduki tempat sebagai “nyai” dan tidak akan pernah menjadi istri sah. Laki-laki Tionghoa tidak dapat mengawini perempuan pribumi, kecuali perempuan tersebut mengubah namanya menjadi nama Tionghoa dan bertingkah laku seperti orang Tionghoa, seperti terlihat dalam cerita yang berjudul “R.A. Soelastri” karya Tan Sioe Tjhay. Pada cerita ini Raden Ajeng Soelastri dapat menikah dengan kekasihnya, Boen San setelah dia mengubah namanya menjadi Soey Nio. Perempuan ini juga mengubah tingkah lakunya menjadi seperti orang Tionghoa.

Selain perempuan-perempuan sebagai nyai, tokoh orang Indonesia yang muncul dalam karya sastra Tionghoa peranakan lainnya muncul dalam posisi sebagai orang-orang yang berasal dari tingkatan sosial rendah atau berasal dari dunia hitam seperti centeng, babu, maling, perampok, dan penipu atau memiliki sifat lemah, jahat, dan semacamnya yang menunjuk pada citra ketidakmampuan penduduk pribumi.

Berbeda dengan “Soelastri” yang hanya memunculkan tokoh-tokoh laki-laki Tionghoa dan perempuan pribumi, cerita bersambung “Tiga Gadis Modern” memunculkan secara bersamaan tiga orang perempuan yang berasal dari tiga bangsa yang berbeda, yaitu Siti Sundari berasal dari suku bangsa Sunda, Eva Pouw seorang perempuan Tionghoa peranakan, dan Anna van der Kok perempuan Indo Belanda. Anna van der Kok digambarkan sebagai gadis yang periang dan me-

miliki sifat jelek yaitu sangat bebas bergaul dengan laki-laki. Sifat yang kemudian membawanya ke kehidupan yang menyengsarakannya.

Cerita bersambung ini tampaknya memang ingin mengontraskan kehidupan tiga ras, Tionghoa, Indonesia, dan Eropa dengan menampilkan tiga orang gadis yang berasal dari ketiga ras tersebut. Eva Pouw mewakili kehadiran gadis Tionghoa, Anna van der Kok mewakili kehadiran gadis Belanda, dan Siti Sundari mewakili gadis Indonesia. Gadis Tionghoa yang digambarkan dalam cerita ini menjadi gadis yang memiliki prinsip terbaik. Eva adalah gadis yang terbaik di antara tiga gadis tersebut. Hidupnya paling beruntung. Tokoh ini hidup sebagai orang yang beruntung karena dapat menyeimbangkan diri dalam menerima modernisasi. Dari sisi nama gadis ini dapat digolongkan sebagai kelompok orang-orang modern. Nama yang dipakai bukan lagi nama Tionghoa, walaupun masih dicampur dengan nama Tionghoa.

Cerita bersambung lainnya yang menampilkan tokoh-tokoh dengan tiga latar bangsa adalah "Achliwaris Tetiron". Pada cerita ini ada orang Indonesia yang terwakili oleh mandor Hassan, Suryati dan keluarga besarnya. Orang Belanda terwakili oleh kehadiran Toean van Dalte, dan tokoh-tokoh Tionghoa sendiri. Tokoh Indonesia yang dimunculkan selain tokoh perempuannya yang bernasib jelek, seorang gadis yang bernama Surjati, seorang perempuan Indonesia yang cantik tetapi memiliki sifat lemah hati sehingga dapat diperdaya oleh seorang laki-laki Tionghoa juga dimunculkan tokoh mandor Hassan yang memiliki sifat jahat dan bengis.

### **Semangat Persamaan Ras: Hubungan Orang-Orang Tionghoa dengan Orang-Orang Belanda**

Di dalam cerita bersambung yang ada di majalah *Sin Po* digambarkan bahwa orang-orang Tionghoa yang hidup di Indonesia pada saat itu selain berhubungan dengan sesamanya dan dengan orang-orang Indonesia juga harus berhubungan dengan orang-orang Eropa (Belanda khususnya), yang pada masa itu menganggap dirinya lebih tinggi kedudukannya dibandingkan dengan orang-orang Tionghoa dan Indonesia disebabkan oleh perbedaan warna kulit. Posisi orang-orang Belanda pada masa itu bukan saja ditinggikan karena merasa memiliki ras yang lebih baik juga disebabkan kedudukan mereka yang pada masa itu sebagai orang yang sedang berkuasa (hubungan penjajah dan dijajah—Belanda dan Indonesia). Posisi orang-orang Tionghoa sendiri pada masa itu sebenarnya merupakan penyangga bagi kondisi ekonomi penjajah. Orang-orang Tionghoa menguasai perdagangan di Indonesia saat itu. Namun, di sisi yang lain, sebagai orang-orang yang mempunyai identitas sebagai kulit berwarna, orang-orang Tionghoa juga memiliki persoalan tersendiri dengan orang-orang Belanda.

Orang-orang Belanda di mata orang Tionghoa seperti terlihat dalam beberapa cerita bersambung di majalah *Sin Po* digambarkan sebagai orang-orang yang kelihatannya berstatus sosial tinggi tetapi pada kenyataannya hanya seorang kar-

yawan, orang-orang tersebut digambarkan sebagai “kuasa onderneming” atau semacam direktur saja bagi perusahaan perkebunan milik orang Tionghoa.

Betul di waktu hari Minggu tuan van Dalte kuasa onderneming ada repot sekali. Tiga tetamu ada datang di itu tempat, satu antaranya ada eigenaar baru dari itu perusahaan, sementara yang laen ada Sian Tjiang dan Biauw Tjiang tetiron.

Itu tauwkhe baru datang ka situ cuma mau liat-liat tempat saja, sekalian mau bikin juga papreksahan (“Achliwaris Tetiron”, 1928).

Bagaimana orang Belanda di mata orang Tionghoa lebih terperinci lagi digambarkan oleh Aroma Tjiandjoer (begitulah pengarang ini menyebutkan dirinya dalam karangannya) dalam cerita bersambung yang berjudul “Goena Orang Laen”. Di dalam cerita bersambung ini digambarkan ada seorang pemuda Tionghoa yang menikah dengan seorang nona Belanda. Pemuda ini bertemu sang nona di Belanda saat dia menuntut pelajaran di sana. Perempuan Belanda yang dinikahi pemuda Tionghoa ini pekerjaannya di Belanda adalah seorang babu.

Di rumahnya Hong Hiam ada satu gadis Blanda jang kecil molek dan kaliatannya alim.

Ini nona, Sophie Goedbloed, ada satu anak piatu yang idup di kota dengan jadi babu (“Goena Orang Laen”, 1930).

Sang babu ini kemudian menjadi nyonya besar saat dia berada di Jawa. Disebutkan di dalam karya ini bagaimana kesan-kesan bahwa orang Belanda yang datang ke Jawa memiliki kualitas yang hampir sama dengan Sophie.

Sebagaimana suda dibilang Sophie sekarang pandang rendah pada laen bangsa dan itu baru ia dapetken di Java, sesudahnya ja berkenalan dengan Blanda-Blanda yang kurang lebih kwaliteitnya sama dengan Sophie.

Umpamanya Sophie kenal satu Blanda yang di Holland jadi satu paman tani, tapi di sini jadi satu kuasa dari onderneming (“Goena Orang Laen”, 1930).

Gambaran seperti itu mengukuhkan pendapat bahwa orang-orang Belanda yang ada di Indonesia saat itu memiliki kedudukan sejajar dengan kelompok masyarakat Tionghoa. Semangat persamaan ras antara kulit putih dan kulit berwarna tampil dominan dalam cerita bersambung ini. Hal serupa juga muncul dalam salah satu karya sastra yang pada saat itu digolongkan sebagai roman picisan, roman “Rimba Soematra” karya Joesoef Souyb. Di dalam roman ini semangat persamaan ras muncul dengan digambarkannya salah seorang tokoh Belanda (seorang gadis bernama Betty) yang memiliki pandangan positif terhadap orang-

orang Timur Asing, bahkan kemudian gadis ini menikah dengan seorang pemuda Indonesia.

### **Perempuan-Perempuan Indonesia dalam Perkawinannya dengan Orang-Orang Tionghoa: Hubungan Orang-Orang Tionghoa dengan Orang-Orang Indonesia**

Persoalan yang melingkupi antara orang-orang Tionghoa dan orang-orang Indonesia adalah hubungan antara yang memiliki tanah dan orang yang lahir di Indonesia dan menjadi seperti orang Indonesia tetapi tidak memiliki hak atas tanah di Indonesia. Berbeda dengan orang-orang Belanda yang datang ke Indonesia sebagai penjajah, orang-orang Tionghoa tidak datang ke Indonesia dengan bertindak sebagai penjajah, bahkan orang-orang Tionghoa yang ada di Indonesia pada masa itu seperti kehilangan identitas diri. Mereka mengakui diri mereka sebagai orang-orang Tionghoa tetapi mereka sudah seperti orang Indonesia, antara lain mereka tidak lagi dapat berbahasa dan memahami budaya mereka sendiri. Orang-orang Tionghoa memakai bahasa Melayu dan memahami budaya Indonesia. Banyak di antara orang-orang Tionghoa yang tidak dapat menentukan apakah akan menjadi orang Indonesia atau tetap setia menjadi orang Tionghoa dan kembali ke Tiongkok. Namun, apabila mereka kembali ke Tiongkok mereka pun tidak akan dapat diterima masyarakat di sana dengan baik.

Ada beberapa cerita bersambung dalam majalah *Sin Po* yang mengungkapkan hubungan antara orang-orang Tionghoa dan orang-orang Indonesia secara seimbang dalam arti tokoh Indonesia diberi peran sebagai tokoh utama yaitu "Oedjian Pengidoepan" karya Tan King Tjan, "Achliwaris Tetiron" karya Tan Cheng Chuan, dan "Soelastri" karya T.T.H. Dalam tiga cerita bersambung itu tokoh-tokoh Indonesia yang dimunculkan menduduki peran sebagai tokoh utama. Dalam cerita bersambung "Soelastri", misalnya, tokoh perempuan Indonesia justru menjadi judul cerita bersambung itu.

Dalam tiga cerita bersambung itu hubungan antara tokoh Indonesia dan tokoh Tionghoa dimunculkan dalam bentuk hubungan percintaan antara laki-laki dan perempuan. Dalam dua cerita bersambung yaitu "Achliwaris Tetiron" dan "Oedjian Pengidoepan" tokoh laki-lakinya digambarkan sebagai pemuda Tionghoa, terpelajar, kaya, dan berkuasa sementara itu tokoh perempuannya adalah orang Indonesia, orang kampung, tidak mengenal pendidikan, anak seorang haji kaya, tetapi bodoh (mudah terperdaya), bahkan di dalam "Achliwaris Tetiron" tokoh Suryati digambarkan sebagai seorang perempuan yang tidak dapat membaca (tidak bersekolah). Tokoh perempuan pribumi dalam roman-roman tersebut diposisikan oleh pengarangnya sebagai tokoh utama tetapi memiliki sifat tidak utama.

Dalam tiga cerita bersambung tersebut masuknya gadis-gadis Indonesia ke kalangan masyarakat Tionghoa di atas permukaan tampaknya tidak memperlihatkan persoalan apa-apa. Tidak ada pernyataan-pertanyaan yang menyatakan bahwa masyarakat Tionghoa menolak para gadis tersebut. Namun, apabila dikaji le-

bih lanjut akan dapat terlihat bahwa gadis-gadis Indonesia yang kawin dengan pemuda Tionghoa belum dapat diterima sepenuhnya oleh masyarakat Tionghoa. Hal tersebut terbukti dengan tidak diakuinya para gadis itu sebagai istri-istri yang sah. Mereka hanya sekadar menjadi “gula-gula” atau istri simpanan saja sebesar apa pun cinta sang pemuda kepada sang gadis, misalnya terlihat dalam cerita bersambung “Achliwaris Tetiron”. Biauw Tjiang sangat mencintai Suryati, tetapi gadis ini tidak mencintainya, ayahnya juga tidak menyetujui hubungan itu. Pemuda Tionghoa ini melakukan berbagai cara untuk mendapatkan Suryati, tetapi semua usahanya sia-sia. Sampai pada akhirnya dia melarikan Suryati dengan cara menipunya. Suryati pun terpaksa menikah dengannya, tetapi pernikahan itu adalah pernikahan rahasia. Paman pemuda ini tidak tahu kalau Biauw Tjiang sudah menikah dengan gadis Indonesia. Suryati tetap hanya sebagai istri simpanan saja. Hal serupa juga dialami oleh Sulastri dalam cerita bersambung “Soelastri”.

Gadis ini dikawini oleh Bek Tek. Dia diakui sebagai istri pemuda Tionghoa ini, tetapi kemudian dia dijual oleh suaminya kepada laki-laki Tionghoa hartawan untuk menjadi “gula-gula”. Kedudukannya tetap sebagai nyai. Perempuan ini kemudian memang dicintai oleh Siok In tetapi setelah pemuda ini dikecewakan oleh seorang gadis Tionghoa. Akhir cerita ini tidak terlalu jelas apakah kemudian Sulastri dinikahi secara sah atau tidak oleh pemuda ini, hanya disebutkan bahwa mereka akan hidup berdampingan. Kalaupun akhirnya perempuan-perempuan diakui sebagai istri sah, perempuan-perempuan tersebut harus secara total mengubah dirinya menjadi orang Tionghoa, seperti terlihat dalam cerita bersambung “Oedjian Pengidoepan”. Pada cerita bersambung ini Sukinah yang dikawini oleh Giok Koei meninggal kemudian dikubur dengan adat dan tata cara Tionghoa.

Haji Umar dan istrinya tidak merasa keberatan yang jinazatnya Sukinah dikasi masuk peti, menurut kebiasaan orang Tionghoa. Ia toch suda jadi “nyonya Cina” begitu itu haji berkata (Tan King Tjan, bagian 11).

Hal tersebut membuktikan bahwa perempuan-perempuan tersebut sebagai perempuan Indonesia tidak dapat diterima oleh masyarakat Tionghoa. Percampuran tersebut dilihat dari beberapa cerita bersambung tersebut tampaknya merupakan hal yang mustahil. Ini lebih didukung lagi oleh gambaran dalam cerita bersambung “Oedjian Pengidoepan”. Benar dalam kisah ini Giok Koei mengawini secara sah Sukinah. Perempuan ini menjadi istri sah dan bukan sekadar “gula-gula” (nyai), tetapi kehidupan suami istri itu tidak kekal sebab Sukinah dikisahkan kemudian meninggal dunia dan Giok Koei kemudian jatuh cinta dan menikah lagi dengan seorang gadis Tionghoa. Hal ini juga diperkuat dengan tidak ditemukannya cerita yang mengisahkan seorang gadis Tionghoa yang mencintai pemuda Indonesia. Hal ini wajar muncul sebab cerita bersambung ini dimuat di surat kabar *Sin Po*, sebuah surat kabar yang berkiblat pada nasionalisme Tiongkok.

Percampuran tersebut tidak hanya ditentang atau tidak diterima oleh pihak kelompok masyarakat Tionghoa, tetapi juga tidak diterima oleh masyarakat Indonesia. Hal tersebut terbukti dengan selalu adanya tokoh pemuda Indonesia yang dicadangkan oleh pengarangnya sebagai pasangan sang gadis. Dalam cerita bersambung "Achliwaris Tetiron" ada Raden Atminta yang kemudian berhasil melukai suami Sukinah dan luka tersebut kemudian menyebabkan kematian sang pemuda. Pada cerita bersambung "Oedjian Pengidoepan" ada Ardi sang jurutulis yang merupakan saingan Giok Koei yang berhasil memfitnah pemuda Tionghoa tersebut sehingga pemuda Tionghoa itu harus meninggalkan desa tempat tinggal sang gadis. Jadi, selain dari pihak orang tua/keluarga juga dari pihak luar ada yang menentang percampuran tersebut. Ini merupakan tanda bahwa percampuran antara pemuda Tionghoa dan perempuan Indonesia tersebut ditentang oleh masyarakat Indonesia juga.

Dua cerita bersambung yaitu "Achliwaris Tetiron" dan "Oedjian Pengidoepan" memang memiliki pola hampir sama yaitu ada seorang pemuda Tionghoa datang ke sebuah desa dan jatuh cinta kepada gadis kampung anak Pak Haji. Hubungan cinta itu adalah hubungan rahasia, selain pada masa itu tidak lazim seorang perempuan berhubungan secara langsung dengan laki-laki juga disebabkan hubungan itu terlarang karena perbedaan agama dan adat-istiadat.

Pada cerita bersambung "Achliwaris Tetiron" sang pemuda kemudian nekad membawa lari sang gadis untuk kemudian menikahinya dan menjadikannya istri simpanan. Pada "Oedjian Pengidoepan" sang pemuda dengan terpaksa meninggalkan desa karena difitnah oleh salah seorang pemuda desa, tetapi kemudian dapat kembali lagi ke desa dan menikahi sang gadis karena sang gadis sakit parah, tetapi sebelumnya ada niatan dari sang pemuda untuk membawa lari sang gadis. Kehidupan dua pasang suami istri ini tidak menjadi bahagia setelah bersama, salah satu dari mereka meninggal atau dua-duanya meninggal. Pada "Achliwaris Tetiron" suami istri meninggal. Pada "Oedjian Pengidoepan" sang istri yang meninggal.

Hal yang agak berbeda terjadi pada Sulastri. Perempuan ini dari awal sudah menikah dengan seorang pemuda Tionghoa karena terpaksa. Dia menikah dengan Bek Teng karena terpaksa supaya tidak hidup sebatang kara. Sulastri menyandarkan seluruh hidupnya kepada laki-laki Tionghoa tersebut. Namun, ternyata Sulastri bukan istrinya yang pertama, Bek Teng sudah memiliki seorang istri Sunda lainnya. Sulastri kemudian dijual oleh suaminya kepada seorang hartawan, majikannya. Ini menambah bukti bahwa percampuran antara laki-laki Tionghoa dan perempuan Indonesia merupakan hal yang tidak dimungkinkan terjadi, kalau pun terjadi kedudukan perempuan Indonesia dapat dinyatakan selalu lebih rendah dibandingkan dengan perempuan-perempuan Tionghoa dan tentunya lebih rendah dibandingkan dengan laki-laki Tionghoa. Barangkali inilah sebabnya dalam cerita bersambung "Soelastri" saat perempuan ini ingin menyerahkan kehidupannya sepenuhnya kepada Siok In, pemuda Tionghoa lainnya yang dicintainya tidak juga berhasil. Sulastri memanggil Siok In dengan sebutan "juragan"

dan bukan lagi “baba”. Sebutan “juragan” mengacu kepada tingkatan sosial yang lebih tinggi. Sebutan tersebut semakin menguatkan perbedaan status sosial antara laki-laki Tionghoa dan perempuan Indonesia.

Dari pola penolakan terhadap perkawinan campuran antara laki-laki Tionghoa dan perempuan Indonesia dapat disimpulkan bahwa masyarakat Tionghoa adalah sebuah masyarakat tertutup terhadap sebuah hubungan antarras. Keterutupan tersebut terlihat melalui gambaran bahwa masyarakat Tionghoa memiliki komunitas tersendiri. Ada daerah-daerah tertentu yang kemudian disebut sebagai “pecinan”. Hal ini menyebabkan orang-orang Tionghoa itu sulit untuk keluar dan orang-orang pribumi atau Belanda untuk masuk ke dalam komunitas tersebut. Kesan keterutupan tersebut semakin terlihat dengan mengetahui bahwa anak-anak yang terlahir dari perkawinan campuran ini secara otomatis masuk ke dalam bagian masyarakatnya masing-masing tanpa penolakan, berbeda dengan kasus Indo-Belanda, yang resah karena tidak memiliki tempat berpijak. Pada cerita bersambung “Goena Orang Laen” anak yang lahir dari perkawinan antara laki-laki Tionghoa dan perempuan Belanda diakui sebagai anak Tionghoa dengan menyandang nama keluarga Tionghoa dan diperlakukan serta bertingkah laku sebagai orang Tionghoa. Darah Belanda yang mengalir di tubuhnya hanya berbekas pada ciri fisiknya saja.

Semalem, satu pamuda Tionghoa yang romannya seperti Blanda pranakan dan blakangan ternyata bernama Andre Lauw, anaknya dr. Lauw yang sekarang setau ada dimana, ... (Aroma Tjiandjoer, bagian 5).

Kutipan tersebut membuktikan bahwa anak yang lahir dari perkawinan antara ras Belanda dan Tionghoa menjadi bagian dari masyarakat Tionghoa. Ini menguatkan pendapat bahwa masyarakat Tionghoa adalah sebuah masyarakat yang tertutup. Masyarakat itu tidak mau mengakui bahwa ada unsur luar yang masuk ke dalam tubuhnya sehingga apabila ada sesuatu yang asing masuk ke dalam bagian masyarakat tersebut dengan segera ditutupi dengan cara memperlakukan mereka sama seperti diri mereka atau mengakui sepenuhnya unsur asing tersebut sebagai bagian dirinya. Hal serupa juga terjadi dalam hubungan antara ras Tionghoa dan ras Indonesia. Anak yang lahir dari hubungan tersebut ditolak sepenuhnya, misalnya terlihat dalam cerita bersambung “Achliwaris Tetiron”. Pada cerita bersambung ini anak hasil perkawinan antara Suryati dan Biauwi Tjiang menjadi anak Indonesia sepenuhnya. Hal tersebut dapat terjadi karena perkawinan mereka tidak diketahui oleh keluarga sang pemuda, dengan kata lain perkawinan tersebut bukan merupakan perkawinan sah. Suryati hanya sekadar sebagai istri simpanan.

Hubungan antara ras Tionghoa dan Indonesia, selain dapat dilihat dalam hubungan perkawinan/percintaan antara pemuda Tionghoa dan perempuan Indonesia, juga dapat dilihat dalam pola hubungan yang lain, yang tetap saja mengukuhkan bahwa ras Tionghoa lebih tinggi status sosialnya dibandingkan dengan

orang-orang Indonesia. Sebuah keluarga Tionghoa yang jatuh miskin pun tampaknya digambarkan masih lebih kaya dibandingkan dengan orang-orang Indonesia sehingga sebuah keluarga Tionghoa yang jatuh miskin pun masih dapat mempekerjakan seorang anak Indonesia sebagai buruh; sementara anak-anak mereka masih terus sekolah dan tidak disuruh bekerja. Hal tersebut terlihat dalam cerita bersambung "Goena Anak Istri" karya N.T.H. Pada cerita bersambung ini orang Indonesia hadir bukan sebagai tokoh utama. Ini menguatkan bahwa status sosial orang-orang Tionghoa sekali pun dalam keadaan miskin lebih tinggi dibandingkan dengan orang-orang Indonesia. Kedudukan bangsa Tionghoa yang lebih tinggi dibandingkan dengan orang Indonesia pada saat itu juga tergambar dalam beberapa cerita bersambung lainnya dan juga karya sastra Tionghoa peranakan lainnya yang bukan cerita bersambung. Hal tersebut, misalnya, muncul dalam cerita bersambung "Iboe Tiri" karya Tjin Go K. Jr. Pada cerita bersambung ini orang Indonesia muncul sebagai tokoh babu.

Cuma Minten saja, itu babu yang rawat Kwie Hoa sedari masi bayi, terus berlaku open pada nona kecilnya; tapi babu Minten musti begitu repot kerna rupanya ia tida dikasi kasempatan buat rawat nonanya (Tjin Go K. Jr., bagian 1).

Peran sebagai seorang babu atau centeng untuk orang Indonesia memang cukup banyak muncul. Kondisi ini memperkuat bahwa memang kedudukan orang-orang Indonesia pada masa itu ada pada status sosial yang paling rendah. Dengan demikian, dapat dinyatakan di sini bahwa pemilahan aturan hukum yang diberlakukan oleh Belanda pada saat itu berdampak terhadap kondisi sosial budaya masyarakat. Roman lain yang juga memperlihatkan posisi rendah orang-orang Indonesia pada masa itu adalah roman yang ditulis oleh Gouw Peng Liang berjudul *Lo Fen Koei* terbit tahun 1903 sebagai cerita bersambung dalam *Bintang Betawi*. Di dalam karya ini dimunculkan stereotipe orang-orang Indonesia sebagai pekerja di kalangan orang-orang Tionghoa.

Haji ini kira-kira umur 50 taon, badannya tinggi kurus, mukanya bengis dan matanya jeli seperti mata culik, nyata juga dia sa'orang pinter dan brani. Maski dia suda tau pergi ka Meka pake pakeran Arab, dia itu suda jadi mata-matanya kwas madat di Banjar Negara. Brapa banyak tukang smokel yang kesohor pande suda ditangkap dengan pertulungannya Haji Sa'ari yang lantaran begitu, maka disayang oleh taokenya, Tjia Njim Soei (Gouw Peng Liang, 2000:104).

Orang-orang Indonesia yang bekerja untuk peranakan Tionghoa digambarkan sebagai seseorang dengan kondisi fisik dan mental sebagai penjahat. Kedudukan dan peran yang tidak jauh berbeda dengan peran sebagai babu. Mereka adalah orang-orang yang berada di kelas bawah dan tersisihkan. Kalaupun digambarkan orang-orang pribumi dalam kelas sosial atas, misalnya, sebagai re-

gent, tetap saja citra yang dimunculkannya adalah dengan mental “budak”, sebagaimana terlihat dalam karya Oey Se ini. Saat berhubungan dengan orang Cina regent rela menjadi budaknya sang “Cina” untuk mendapatkan uangnya.

Regent itu yang terlalu suka memboroskan uang, ada miskin sekali, itulah sebabnya ia suka sekali ambil persobatan dengan orang-orang Cina, sebab ia tau dengan jalan begitu ia boleh harap akan bisa penuhkan isi kantongnya meski sesungguhnya ia tidak begitu suka kepada bangsa itu (Thio Tjin Boen lewat Marcus, 2000:212).

Di sisi yang lain, masih di dalam roman yang sama juga digambarkan bahwa seorang perempuan pribumi yang kawin dengan orang Tionghoa dan ingin diakui sebagai orang Tionghoa harus mengubah dirinya menjadi Tionghoa.

Sebenarnya ini bibi An Hoa ada anaknya sa’orang Islam, dari kecil dia punya nama Satija, tetapi kira-kira umur 12 taon dia jadi wayang cokek, kemudian ia di piara oleh sa’orang Cina di Benawan, dan setelah orang Cina ini meninggal dunia An Hoa jadi wayang kombali.

Suda tiga kali dia di piara oleh tiga orang Cina laen, juga tiada bisa awet lalu menjadi cokek kembali (Gouw Peng Liang, 2000:112).

Dalam karya ini masih dipakai perkataan “Cina” dalam arti yang positif. Dari kutipan tersebut dapat dinyatakan bahwa bagi orang-orang Indonesia yang ingin kedudukan yang sejajar dengan orang-orang Tionghoa harus bersedia melepaskan diri dari keindonesiaannya. Hal ini menambah pemahaman bahwa kedudukan orang-orang Indonesia di masa itu dibandingkan dengan orang-orang Tionghoa memang menempati posisi sosial dan ekonomi yang paling rendah. Oleh sebab itu, pada saat itu hibridisasi menjadi permasalahan yang cukup menonjol. Masuknya ras lebih rendah ke ras yang lebih tinggi tidak dapat dilakukan dan tidak disetujui dilihat dari posisi mana pun, baik dari sudut pandang orang Tionghoa maupun sudut pandang orang Indonesia.

Adapun orang muda ini Oeij Ko Beng namanya jurutulis toko Souw Gi Tong dan blon mempunyai istri, tapi ada cinta pada anaknya Haji Sa’ari, si Ramila, yang juga cinta padanya, meski Haji Sa’ari tiada suka yang anaknya musti cinta pada orang laen bangsa, maka ia mau paksa anak ini akan menika sama si Sarmili. Ini sebabnya, maka Oeij Ko Beng tiada brani lantas ketemu si Ramila di ruma ayahnya di mana juga si Sarmili suka dateng (Gouw Peng Liang dalam Marcus, 2000: 153)

Pada cerita bersambung ini terlihat bahwa tokoh Haji Sa’ari sebagai orang Indonesia yang bekerja sebagai mata-mata orang Cina pun tidak menyukai apa-

bila anaknya berhubungan dengan pemuda dari kalangan bangsa Cina. Begitu pula sebaliknya, dari kalangan orang Cina juga tidak suka kalau anak gadisnya berhubungan dengan pemuda Indonesia sebagaimana terlihat dalam cerita "Oey Se" karya Thio Tjin Boen yang terbit tahun 1903. Pada cerita ini dikisahkan tentang seorang gadis Cina yang mencoba berhubungan dengan seorang regent.

Sudah lama regent itu tergila-gila pada nona Kim, tapi tidak bisa dapat maksudnya, sebab anak perempuan bangsa Cina tidak tau keluar pintu, lagi Oey Se itu orang kaya besar, kendati orang itu berpangkat regent, tidak nanti Oey Se mau buat mantu, sebab lain bangsa, kalau sampe ada juga orang perempuan Cina bersuami pada lelaki dari lain bangsa, harus dikatakan orang itu sudah tidak menghargakan dirinya sendiri dan tidak harus dicampuri orang baik-baik sebab melanggar aturan hukum adat (Thio Tjin Boen dalam Marcus, 2000:212).

Dari kutipan tersebut dapat terlihat bahwa perempuan Cina yang kawin dengan orang Indonesia dianggap sudah melanggar hukum adat dalam arti perempuan tersebut sudah dianggap tidak lagi masuk dalam kelompok mereka. Perempuan Tionghoa yang menikah dengan laki-laki Indonesia adalah aib besar bagi keluarganya. Perempuan itu sudah dianggap mati oleh keluarganya.

Ketika Kacung sampe di rumah ia lantas ceritakan pada ibu bapanya bagaimana ia sudah bertemu dengan sudaranya. Oey Se jadi marah sekali, ia lantas suru gantung kain putih di depan pintu rumahnya seperti ada kematian, Oey Se upamakan anaknya yang perempuan si Kim Nio sudah mati, lagi dibikannya boneka rumput dimasukkan ke dalam peti mati yang lantas dikubur di belakang kebon dan dipakein batu bong paiy (batu nisan) dipahat namanya Kim Nio, diumpamakan Kim Niolah yang dikubur di situ (Thio Tjin Boen dalam Marcus, 2000:242).

Aib itu juga menyebabkan keluarga itu pindah dari Pekalongan, kota tempat tinggalnya.

Liwat satu bulan dari apa yang sudah diceritakan, Oey Se dan sekalian anak istrinya naik di kapal dan berlayar akan pergi mengalih ke Betawi, sekalian tanah dan rumahnya yang di Pekalongan semua dijual dilelang, ia punya rumah besar dapat dibeli oleh seorang Cina bangsawan kaum Oey juga (Thio Tjin Boen dalam Marcus, 2000:242).

Perbuatan yang dilakukan oleh Kim Nio dengan menikahi regent membawa akibat sampai dia mati. Mayat Kim Nio diceritakan tidak diterima oleh bumi.

Cumah setiap malam sampe beberapa bulan lamanya di kuburannya Fatimah orang dapat denger suara perempuan menangis, dan merintih, katanya:

“Gatel! Gatel!Gatel!!!!”

Sebab itu, orang bilang akan Fatimah itu, Cina tanggung-Jawa wu-rung-mayitnya tida diterima oleh bumi (Thio Tjin Boen dalam Marcus, 2000:249).

Demikianlah, dari dua sudut pandang perkawinan antarras merupakan sebuah tabu; orang-orang yang telah melanggarnya harus menerima risiko sebagai orang-orang yang terpinggirkan bahkan dianggap sebagai orang-orang yang sudah mati. Dari posisi orang-orang Tionghoa, perempuan Indonesia yang kawin dengan orang Tionghoa harus dapat mengubah dirinya menjadi Tionghoa; sementara itu, perempuan Tionghoa yang kawin dengan orang Indonesia sudah dianggap mati dan merupakan aib terbesar bagi keluarganya. Hal ini berarti orang Tionghoa tidak dapat masuk ke dalam kelompok orang Indonesia karena ras orang-orang Indonesia lebih rendah dibandingkan dengan orang-orang Tionghoa.

Pada masa itu, selain orang pribumi dan Tionghoa, sebagai penguasa adalah Belanda. Bagi orang-orang Tionghoa, orang-orang Eropa tersebut digambarkan sebagai orang-orang dengan sifat yang lebih baik dibandingkan mereka.

“Ach, betul taba sekali hatinya orang Europa, dari Vigni saya jadi nyata, ia dapat cilaka begitu besar lantaran si Drono masih juga ia bisa bersyabar, patut sekali dalam segala perkara bangsa Europa itu jadi masyhur melebihi lain bangsa, h’m.” (Thio Tjin Boen dalam Marcus, 2000:211).

Sebagai catatan pada karya-karya yang terbit sebelum perang ini sebutan untuk orang-orang Indonesia adalah orang Islam atau disebut juga dengan Selam.

Maka si Sarmilie kluar dari rumanya Haji Sa’ari aken maen di ruma sa’orang kawannya, di mana saban malem ada banyak orang Islam dan orang Cina kumpul maen top dan di mana juga si Sarmili sering dateng maen (Thio Tjin Boen dalam Marcus, 2000:162).

Si tetamu yang sesungguhnya satu Cina toto yang sudah lama sekali tinggal di Pekalongan. Oey Se namanya. Sebab itu ia pande omong Jawa, lebih lagi di itu tempo *ia berpakean cara orang Selam* maka orang tida kira bahwa orang itu satu Cina adanya (Thio Tjin Boen dalam Marcus, 2000: 181).

Dari kutipan yang terakhir dapat dilihat bahwa cara berpakaian cukup menentukan apakah seseorang termasuk golongan pribumi, orang-orang Cina, atau Belanda. Untuk karya yang terbit pada awal abad ke-19 sampai 1920 perkataan Indonesia belum muncul.

Untuk mengatur orang-orang Cina pada masa itu, pemerintah Belanda memberikan wilayah khusus kepada mereka. Hal tersebut, misalnya terlihat dalam karya Oey Se ini.

Sebagaimana pembaca sudah dapat tau, Oey Se itu satu Cina toto adanya, ia tinggal berumah di kampung Cina pasar Klepekan dalam kota Pekalongan (Thio Tjin Boen dalam Marcus, 2000:185).

Penempatan orang-orang Tionghoa di wilayah khusus dan juga adanya kewajiban membuat pas jalan merupakan usaha Belanda untuk mengisolasi kelompok ini.

Dari uraian sebelumnya dapat dinyatakan bahwa memang kedudukan sosial dan hukum orang-orang Indonesia pada masa itu memang berada dalam posisi terendah. Namun, ada beberapa cerita bersambung yang menempatkan orang-orang Indonesia dalam posisi yang sejajar dengan mereka, misalnya dalam cerita bersambung "Goena Anak Istri". Pada cerita bersambung ini tokoh orang Indonesia diposisikan sebagai rekan kerja, */malahan akoe maoe bilang djoega di dalem pakerdjahan baba Kim-seng ada kawan-kerdja jang baek serta manis boedi bahasanjal/*.

Ada memang beberapa cerita bersambung atau karya sastra Tionghoa peranakan lainnya yang memperlakukan orang-orang Indonesia sebagai bangsa yang sejajar kedudukannya dengan bangsa Tionghoa, misalnya dalam cerita bersambung "Tiga Gadis Modern". Pada cerita bersambung ini diceriterakan bahwa ada tiga gadis yang hidup mandiri, sama-sama bekerja dan hidup di kota jauh dari keluarga. Penempatan orang-orang Indonesia dalam kedudukan sejajar membuktikan sesuatu hal sedang terjadi di dalam masyarakat Tionghoa pada masa itu.

Di kalangan orang-orang Tionghoa mulai tumbuh kesadaran rasa bimbang pada tanah airnya. Mereka bimbang apakah akan menjadi Tionghoa ataukah menjadi Indonesia sebab ada beberapa di antara mereka yang mencoba untuk hidup dan kembali ke Cina tetapi tidak dapat diterima oleh masyarakat di negerinya. Sementara itu, mereka menyadari sepenuhnya bahwa di Indonesia mereka tidak merasa memiliki tanah yang sedang diinjaknya.

Sampai tahun 1965 pembicaraan mengenai ras masih ada. Salah satu tulisan yang dimuat di majalah *Gelora* dengan judul "Apa itu Rasialisme?" mengungkapkan ihwal pengumuman pembubaran Baperki karena dianggap telah masuk ke wilayah politik. Baperki adalah singkatan dari Badan Permusjawaratan Kewarganegaraan Indonesia. Di dalam tulisan tersebut dijelaskan bahwa sampai tahun tersebut masih terdapat dua golongan besar masyarakat di kalangan Tionghoa peranakan, sebagai berikut.

Golongan pertama ialah yang berorientasi ke Tiongkok. Mereka ini ingin mempertahankan golongan Tionghoa sebagai golongan dan sedapat mungkin memelihara dan memperkembangkan kebudayaan serta *way of life* Tionghoa di kalangan Tionghoa peranakan. Mereka juga ingin mempertahankan *status quo* pelapisan masyarakat Tionghoa sekarang dalam struktur masyarakat Indonesia.

Golongan kedua adalah masyarakat peranakan yang berpendapat bahwa Tionghoa peranakan adalah bangsa Indonesia. Oleh karena itu, tidak usah mem-

pertahankan sifat-sifat ketionghoan. Mereka ingin agar peranan Tionghoa meleburkan dirinya dalam masyarakat Indonesia. Dalam tulisan ini juga dikutip keputusan pembubaran Baperki (*Gelora*, No. 29, Desember 1965).

Dari kajian pada hubungan antarras yang sebagian besar diambil dari cerita bersambung yang dimuat dalam majalah *Sin Po* didapat simpulan bahwa masyarakat Tionghoa merupakan masyarakat yang tertutup. Mereka memang berhubungan dengan bangsa-bangsa lain, yaitu Belanda dan Indonesia, tetapi hubungan tersebut tidak menghasilkan warna yang berbeda pada sistem masyarakat mereka. Unsur-unsur luar yang masuk ke dalam masyarakat tersebut diserap dan sepenuhnya menjadi bagian diri mereka, misalnya perempuan bukan Tionghoa yang kawin dengan laki-laki Tionghoa harus menjadi perempuan Tionghoa terlebih dahulu. Anak-anak yang lahir dari perkawinan campur kalau tidak menjadi Tionghoa seratus persen harus keluar dari masyarakat tersebut. Kondisi hubungan antarras yang tertutup tersebut memungkinkan bahwa karya sastra Tionghoa peranakan yang dihasilkan pada masa-masa itu pun menjadi sebuah karya yang eksklusif. Wajar apabila karya-karya tersebut sulit untuk mendapat pengakuan sebagai karya sastra Indonesia, walaupun keeksklusifan tersebut segera mencair setelah perang.

Karya yang dikaji ini adalah karya-karya yang sebagian besar dihasilkan oleh surat kabar *Sin Po*, sebuah surat kabar yang menganut paham nasionalisme Tiongkok. Sementara itu, pada masa-masa itu masih cukup banyak karya-karya sastra Tionghoa lainnya yang mungkin memiliki suara yang berbeda—mendukung ide asimilasi. Namun, sebagai sebuah kubu tertentu yang cukup kuat simpulan ini masih dapat dipertahankan hipotesisnya.

## Daftar Pustaka

- A.S., Marcus. 2000. "Cerita Oey Se" dalam *Kesastraan Melayu Tionghoa dan Kebangsaan Indonesia*. Jilid 1. Jakarta: KPG .
- Damono, Sapardi Djoko. 1999. *Politik, Ideologi dan Sastra Hibrida*. Jakarta: Pustaka Firdaus.
- Junus, Jahja. 2003. *Peranakan Idealis: Dari Lie Eng Hok sampai Teguh Karya*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia.
- Salmon, Claudine. 1985. *Sastra Cina Peranakan dalam Bahasa Melayu*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Soebagijo, I.N. 1977. *Sejarah Pers Indonesia*. Jakarta: Dewan Press.
- Suryadinata, Leo. 1996. *Sastra Peranakan Tionghoa Indonesia*. Jakarta: Gramedia.
- Suwarsono. 1997. "Cerita Detektif dalam Masyarakat Kolonial Hindia Belanda: Studi terhadap Beberapa Roman Pitjisan Medan". Jakarta: Program Kajian Asia Tenggara Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia.

Suyono, Capt. R.P. 2005. *Seks dan Kekerasan pada Zaman Kolonial*. Jakarta: Grasindo.

## Organisasi Pergerakan dalam Roman Medan

Erlis Nur Mujiningsih

Pada masa akhir penjajahan Belanda di Indonesia, yaitu sekitar tahun 1937—1942, terbit roman-roman yang dijuluki oleh Roolvink (1955) sebagai roman picisan atau roman Medan. Sebutan ini dikemukakan Roolvink untuk menandai roman-roman yang ditulis oleh orang-orang pribumi yang berasal dari kalangan Islam dan sering disebut sebagai pengarang surau<sup>3</sup> dan diterbitkan oleh penerbit pribumi (pada masa itu disebut penerbit partikelir). Selama ini roman Medan, mengingat tujuan utamanya adalah tujuan komersil, dianggap sebagai karya-karya yang hanya menampilkan hal-hal yang berhubungan dengan percintaan dan kekerasan. Hal inilah yang menjadikan roman-roman tersebut seringkali tidak dianggap sebagai roman serius. Teeuw, misalnya, dalam bukunya *Sastra Baru Indonesia* (1978) hanya memasukkan pembicaraan mengenai roman Medan dalam bagian kecil bukunya dan menyebutkan bahwa pengarang roman picisan Medan bukan pengarang roman serius, tetapi hanya berlaku sebagai tukang cerita. Namun, apabila karya-karya tersebut dibaca ulang ternyata roman-roman tersebut mengungkapkan beberapa hal yang berhubungan dengan nasionalisme Indonesia pada masa itu.

Nasionalisme sendiri dapat diartikan sebagai sikap politik dan sosial dari kelompok masyarakat yang mempunyai kesamaan kebudayaan, bahasa, dan wilayah, serta kesamaan cita-cita dan tujuan dengan kata lain mereka merasakan adanya kesetiaan mendalam terhadap kelompok-kelompok yang lain. Dalam pengertian modern, nasionalisme berasal dari revolusi Perancis, tetapi akar-akarnya telah tumbuh dengan kelahiran kerajaan-kerajaan yang sangat memusat, dengan doktrin ekonomi Merkantilisme dan dengan timbulnya golongan menengah yang kuat. Dewasa ini nasionalisme juga dihubungkan dengan setiap hasrat untuk persatuan atau kemerdekaan nasional, tetapi juga dapat merupakan daya perusak dalam negara-negara dengan banyak bangsa atau suku bangsa (Ensiklopedi Indonesia, 1983:2338). Untuk Indonesia, bibit nasionalisme ini mulai muncul pada sekitar tahun 1908 dengan berdirinya sebuah organisasi pemuda yang bernama *Indische Vereeniging*. Organisasi ini kemudian berubah namanya menjadi Perhimpunan Indonesia (PI) pada tahun 1925. Pergantian nama tersebut sehubungan dengan berubahnya sifat organisasi yang sebelumnya hanyalah pusat kegiatan sosial dan kebudayaan mahasiswa Indonesia yang berada di negeri Belanda, namun akhirnya menjadi sebuah

---

<sup>3</sup> Pengarang-pengarang ini disebut sebagai pengarang surau karena mereka rata-rata adalah lulusan sekolah agama "Thawalib" di Padang Panjang. Pada masa itu ada persaingan antara pujangga surau dan pengarang lulusan sekolah Belanda. Kritikus yang pertama kali menyebut istilah pujangga surau ini adalah A.S. Hamid dalam sebuah tulisannya yang berjudul "Bandjir Roman".

organisasi yang mengutamakan politik. Sementara itu, di Indonesia sendiri perubahan tersebut terjadi akibat diberlakukannya politik etis dan terbentuknya Serikat Islam yang didirikan pada tahun 1912. Selain itu, nasionalisme di Indonesia bangkit juga diakibatkan oleh perubahan kepercayaan bahwa Barat itu selalu nomor satu, dengan kemenangan Jepang atas Rusia (1905) memunculkan keyakinan bahwa Timur pun dapat berbuat lebih banyak.

Nasionalisme yang ditampilkan pada roman-roman tersebut tidak berbentuk slogan-slogan saja, tetapi ditampilkan dalam bentuknya yang konkret yaitu persoalan-persoalan mengenai organisasi pergerakan. Masa roman-roman ini terbit memang dapat dikatakan sebagai masa penting pergerakan di Indonesia sebab pada masa itu organisasi pergerakan yang sebelumnya berbentuk organisasi sosial kepe-mudaan berubah menjadi organisasi politik (Kato, 1986:134). Perubahan nama tersebut mengakibatkan keinginan untuk merdeka semakin terlihat jelas.

Pergerakan kebangsaan yang terlihat semakin nyata dalam bentuk organisasi politik tersebut terekam juga di dalam roman Medan. Roman Medan dapat dikatakan sebagai karya sastra yang digunakan oleh pengarangnya untuk menyampaikan rasa nasionalisme mereka dan juga menjadi corong suara nasionalisme itu. Oleh Bakri Siregar lewat Suwarsono (1997:43) dijelaskan bahwa kalau Pujangga Baru adalah kalangan yang memisahkan diri dari politik, penggerak penerbitan di Medan secara tegas dan sadar menyatukan diri dengan kehidupan politik. Hal ini dapat dilihat dari semboyan yang ada di dalam terbitan *Roman Pergaulan* tahun pertama (1939) yaitu "History-Politiek-Detective-Romans" dan memang pengarangnya hidup tidak lepas dari tuntutan nasionalisme itu, sebagaimana digambarkan dalam salah satu roman yang berjudul "Rumah Tangga Seorang Pengarang". Di dalam roman ini tokoh utama yang berprofesi sebagai pengarang adalah seorang aktivis pergerakan kebangsaan yang disegani.

Dalam beberapa pergerakan yang lain, pergerakan sosial, politik dan ekonomi, namanya tidak jarang terdengar, bahkan kerap nian sumbangan pikirannya dikehendaki orang banyak, dan kerap nian adpisnya yang dilangsungkan orang.

Tentu saja Yasin seorang yang berkecukupan, hidup yang mewah dan berharta kekayaan yang tidak akan memiskinkan rumah tangganya, atau setidaknya ia orang yang berpendapatan bergaji atau berperusahaan yang besar...oh bukan, bukan demikian, ...

...  
Tapi yang utama penghidupan, yakni kalau hendak dikaji-kaji adalah sebagian besar bantuan surat kabar harian "Berita Kita" padanya sebagai pembantu yang aktif atau sebagai seorang pengarang sesuatu peristiwa yang terjadi ketika itu. Terkadang dari karangan romannya yang dibukukan oleh penerbit atau yang dimuatkan jadi alkisah dalam majalah dan harian umum.

...  
Dengan itulah ditutupnya keperluan rumah tangganya, dengan  
itulah dibelanjainya istrinya (Yusdja, 1941:8)

Kesadaran akan keterlibatan pada dunia politik tersebut menyebabkan pemakaian nama samaran dalam penerbitan roman-roman tersebut di samping untuk tujuan komersil. Nama samaran, misalnya, dipakai oleh pengarang Joesoef Djajad (nama samarannya Yusdja), M. Saleh Umar (nama samarannya Surapaty), A. Wahid Rata (nama samarannya Abwart), Maisir Thaib (nama samarannya Martha), dan A.H.M. Sulaiman (nama samarannya Merayu Sukma), A. Damhoeri (nama samarannya Aria Diningrat), A. Manaf el Zamzami (nama samaran Amelz).

Pemakaian nama samaran tersebut dimaksudkan terutama untuk menghindari *pers delict* yang seringkali harus dihadapi oleh pengarang-pengarang roman Medan ini. Namun, tetap saja ada beberapa pengarang harus menghadapi hukuman akibat hasil karangannya. Salah seorang pengarang yang mengalami penahanan adalah Maisir Thaib. Pengarang ini ditahan akibat romannya yang berjudul "Leider Mr. Semangat". Bukunya ini dibeslag sebanyak 545 eks. Peristiwa itu terjadi pada tanggal 22 November 1940. Pada tanggal 26 November 1940 dia ditangkap di Borneo dan dijatuhi hukuman penjara selama 1 tahun 6 bulan karena dituduh melanggar pasal 153 bis, dan sejak 18 Maret mulai menjalani hukumannya di penjara Soekamiskin Bandung (keterangan ini diperoleh di RP No. 34 dan 35, 5 dan 20 Desember 1940).

Pengarang lain yang harus menghadapi kekuasaan fisik kolonial adalah M. Saleh Oemar yang saat itu adalah "hoofdredacteur" *Poernama*. Dia ditahan selama tiga bulan sejak 25 Februari 1940 (Suwarsono, 1997:40). Penahanan terhadap pengarang dan pelarangan terbit terhadap roman-roman tersebut membuktikan bahwa karya-karya tersebut sarat dengan nuansa perjuangan kebangsaan. Di dalam karya-karya itu terekam bagaimana pergerakan tersebut berlangsung dan berbagai gejolak masyarakat Indonesia saat menghadapi kekuasaan kolonialisme.

### **Organisasi Pergerakan dan Konflik-Konflik yang Ada di Dalamnya**

Pergerakan kebangsaan di Indonesia sebagai wujud nasionalisme pada masa itu tidak saja harus menghadapi kekuasaan kolonial tetapi juga harus menghadapi konflik-konflik yang ada di dalam diri pergerakan itu sendiri. Konflik internal itu berupa konflik dengan bangsa sendiri, yaitu pemimpin adat. Bagaimana tokoh-tokoh pergerakan itu harus berhadapan dengan penguasa adat seperti terungkap dalam roman "Derita" karya Joesoef Sou'yb, bagaimana tokoh-tokoh pergerakan harus menjaga citra organisasi pergerakan seperti terlihat dalam roman "Korban Pengabdian" karya Sjamsoedin Lbs.

Roman "Derita" mengisahkan perjalanan hidup seorang pemuda bernama Azwar sebagai ketua komite Permi cabang sebuah desa di pinggir Danau Maninjau.

Permi singkatan dari Persatuan Muslim Indonesia, sebuah partai nasionalis Islam radikal yang mendominasi panggung politik di daerah Minangkabau, Sumatera. Partai ini berdiri karena pada saat itu ada pertentangan antara kaum nasionalis sekuler dan Islam (Ingleson, 1978:145—147; 219).

Profesi utama Azwar adalah guru sekolah agama di Padangpanjang.

Sekarang pembaca tentu ingin mengetahui siapa gerakan anak muda itu. Sebagai dipanggilkan orang diatas-namanya ialah Azwar. Dia dahulunya hanya seorang lepasan pelajar agama lepasan Padangpanjang. Telah beberapa tahun ia tinggal di kampungnya mengajar pada sebuah sekolah yang didirikan oleh orang kampungnya untuk penyambut kelepasannya dari Padangpanjang. (Sou'yb, 1940:12).

Apabila di dalam buku-buku sejarah dituliskan bahwa perjuangan pergerakan kebangsaan adalah untuk menentang keberadaan kekuasaan kolonial, di dalam roman-roman ini didapati kenyataan bahwa keberadaan partai politik sebagai alat perjuangan kebangsaan pada masa itu juga mendapat tentangan dari masyarakat Indonesia sendiri. Partai politik masih merupakan hal baru bagi masyarakat pada masa itu, apalagi bagi masyarakat desa kecil seperti tergambarkan dalam roman ini. Tokoh Azwar sebagai ketua cabang Permi yang mewakili kaum intelektual dan kaum muda harus berdiri berhadapan dengan ninik mamak yang dapat dikatakan mewakili penguasa adat.

Kemudian ketika gelombang pergerakan menggelora di Minangkabau, badainya bertiup menggoncang tangkai hati setiap orang—ke kampungnya itu dimasukkannya adalah sebuah partai politik yang bernama Permi. Semangat partai itu berdasarkan Islam—maka ia merasa—gerakan politik yang semacam itulah yang selaras dengan jiwa penduduk. Tiada kecil pula ia dewasa itu mengalami bantahan, bahkan kadang-kadang hampir merugikan bagi dirinya. Ada pihak yang anti, ada pula pihak yang lebih anti, istimewa dari pihak ninik mamak yang gedang besar bertuah (1940, Sou'yb: 14).

Ninik mamak dalam budaya Minangkabau adalah penguasa nagari yang memimpin nagari bersama-sama dengan alim ulama serta cerdik pandai. Satuan organisasi yang melembaga dalam sistem kekerabatan masyarakat Minangkabau yang matrilineal adalah *saparuik*, kaum, kampung, dan suku. Setiap jenjang kelembagaan dipimpin oleh mamak, mamak rumah, mamak kepala waris dan penghulu. Persoalan setiap jenjang akan diselesaikan berdasarkan musyawarah untuk mufakat. Kepentingan suku diselesaikan oleh penghulu, imam khatib, dan cerdik pandai. Kepentingan beberapa suku dalam nagari dipimpin oleh dewan yang disebut Kerapatan Adat Nagari yang terdiri dari seluruh unsur ninik mamak, alim ulama, dan cerdik pandai.

Kepemimpinan Minangkabau yang disebut sebagai tali tiga sepilin yang terdiri dari ninik mamak, alim ulama, dan cerdik pandai ini merupakan hasil dari kemajuan pendidikan dan pembaruan agama Islam yang terjadi pada awal abad ke-20. Tokoh utama roman "Derita" karya Joesoef Sou'yb ini, Azwar, dapat dikatakan sebagai wakil dari kaum cerdik pandai yang seharusnya bekerja sama dengan ninik mamak memimpin desa tersebut. Pada awalnya kehadiran Azwar disambut dengan baik, tetapi kemudian karena pemuda ini memasukkan partai politik ke desanya, pemuda ini berdiri di pihak yang bertentangan dengan ninik mamak.

Penolakan terhadap kehadiran partai oleh sebagian anggota masyarakat tersebut bukan hanya terbatas pada penolakan terhadap kehadiran partai tersebut. Penolakan tersebut juga berbentuk penolakan terhadap hubungan sosial yang berdampak bagi kehidupan anggota partai politik tersebut. Azwar, misalnya, sebagai ketua komite Permi mendapat perlakuan diskriminatif dari para pemilik sawah. Mereka tidak membolehkan sawahnya dikerjakan oleh orang politik.

Sedang sawah Lenggang Reno yang kita pangkur tahun yang lalu benar—sebagai engkau ketahui—telah ditariknya kembali karena ia merasa tak senang sawahnya dipangkur oleh orang politik, begitupun juga sawah Sidi Aman (Sou'yb, 1940:18).

Namun, seperti yang tampak dalam cerita ini tidak semua ninik mamak menentang keberadaan partai politik tersebut. Ada beberapa yang mendukungnya, dan di dalam cerita ini diwakili oleh Datuk Bijo.

Dubalang yang menghardik itu berpaling. Demi matanya beradu dengan orang itu agak berubah rupa parasnya sedikit.

"O, engku Datuk Bijo?"

Pertanyaan itu keluar dengan gagap, karena terasa olehnya kesalahannya, memperkalian seorang penghulu adat, yang amat sumbang kedengarannya keluar dari mulut seorang dubalang (Sou'yb, 1940:27).

Benar, sejak sekian lama partai ini dimasukkannya ke dalam kampungnya, maka di antara dia dengan kepala negeri terbentangleh jurang yang amat dalam. Di antara sekian banyak ninik mamak hanya tiada berapa orang yang berpihak kepadanya (Sou'yb, 1940:29).

Kehadiran partai politik di desa tersebut di dalam cerita ini dikisahkan hanya sebatas ditolak oleh kepala negeri, sedangkan hukum Hindia Belanda belum mengeluarkan larangannya.

Kepala negeri itu menggeram demi mendengar jawaban itu. Panas benar hatinya karena perkataannya itu masih disanggah anak muda yang dipandangnyanya leceh itu. Ia bersandar kepada adat, tetapi anak muda itu hendak bersandar kepada undang. Dan dewasa itu, kekuasaan ninik

mamak dalam hal bersidang dan berserikat, dalam lingkungan *gewest* yang dikuasai adat, memang belumlah diundang dalam *wet*. Jadi ia merasalah bahwa ia tiada dapat berkeras dalam hal itu (Sou'yb, 1940:32).

Yang ada dalam undang-undang pemerintah Hindia Belanda adalah perkara *preesdelict* dan Azwar akhirnya terjerat kasus ini. Dia kemudian harus ditahan di Bukittinggi. Azwar sebelumnya sempat juga ditahan karena perkara uang Belasting.

### **Suasana Pergerakan: Akibat-Akibat dan Efeknya**

Tokoh-tokoh yang ada pada roman-roman Medan yang aktif dalam organisasi-organisasi pergerakan tidak dengan tanpa risiko. Mereka harus menerima akibat dari keikutsertaan di dalam pergerakan. Keikutsertaan mereka dalam pergerakan mengakibatkan, misalnya, turunnya kondisi ekonomi karena waktu yang dihabiskan untuk mengurus pergerakan. Di dalam roman "Derita", akibat Azwar aktif sebagai ketua cabang Permi, keluarganya jatuh miskin. Itu semua terjadi karena para pemilik tanah tidak memperbolehkan tanahnya digarap oleh orang-orang pergerakan dalam roman "Derita" disebut sebagai orang-orang politik.

Dipandangnyanya ke dirinya, sungguhlah ia sekarang seorang yang melarat. Sunyi rumahnya dari segala macam perhiasan-perhiasan ba' orang sepi tubuh istrinya dari segala macam benda-benda mahal yang bergayutan. Tidak, jangankan itu yang akan terbelikan olehnya, malah pesalin istrinya sajapun sekali enam bulan dahulu baharu dapat ditukarnya (Sou'yb, 1940:23).

Setelah Azwar ditahan, istrinya pun mendapatkan berbagai umpatan dari penduduk.

"Itulah mau juga bersuami orang politik," sambung yang lain dengan ejekannya. "Nah, sekarang tanggung benarlah bagaimana rasanya. Anak meninggal suami pergi, uang sekepeng haram di tangan! Di waktu dia akan kawin dahulu, ada juga saja sindir-sindiran sedikit supaya jangan memilih suami orang pergerakan, tetapi dikedimuskannya saja. Nah, sekarang baharu dia tahu kebenaran kata saya. Setiap hari rintang mandi air mata, cis!" (Sou'yb, 1940:74).

Dengan demikian, dari cerita yang berjudul "Derita" karangan Joesoef Sou'yb ini dapat terlihat bahwa gelombang pergerakan yang melanda tanah jajahan Hindia Belanda tampak mempengaruhi segala sendi kehidupan. Muncul pertentangan antara kaum muda dan kaum tua sebab para tetua yang sudah mapan belum siap menerima segala perubahan yang terjadi dengan cepat itu. Juga digambarkan bagaimana secara pribadi kehidupan sang tokoh dan keluarganya juga menderita disebabkan oleh keikutsertaan di dalam arus politik pergerakan itu.

Gambaran bahwa pergerakan mengorbankan kehidupan pribadi tokoh-tokoh-

nya juga terlihat dalam karya yang berjudul “Korban Pengabdian” karya Sjamsoeddin Lbs. Kalau tokoh utama dalam “Derita” adalah seorang pemuda, tokoh utama dalam cerita ini adalah seorang perempuan yang bernama Syamsiar. Peristiwa-peristiwa yang disajikan di dalam roman “Korban Pengabdian” ini disebutkan terjadi pada tahun 1934 di Medan, sementara, pada cerita ”Derita” waktu terjadinya peristiwa disebutkan setelah pemberontakan komunis tahun 1926—1927.

Kelompok pergerakan yang disebut adalah Sjarikat Pemoeda Indonesia. Di dalam buku sejarah tidak disebutkan nama Sjarikat Pemoeda Indonesia yang ada adalah sebuah organisasi yang bernama Pemuda Indonesia (PI) yang berdiri pada tahun 1927 di Bandung. Organisasi ini berawal dari sebuah kelompok studi umum pemuda di Bandung yang pertama kali memberi nama organisasinya ini sebagai Jong Indonesia (Indonesia Muda) yang kemudian berubah menjadi Pemuda Indonesia pada bulan Desember 1927. Organisasi ini sebagian besar melayani anggota dari murid-murid sekolah menengah yang menjadi sumber penting untuk calon-calon PNI (Ingleson, 1983:38).

Sementara itu, pergerakan pemuda yang digambarkan di dalam roman ini cirinya sebagai berikut.

#### Medan 1934.

Di antara beberapa banyak pergerakan pemuda, adalah Sjarikat Pemuda Indonesia yang tampaknya paling berpengaruh dengan jumlah anggota sebanyak 380 orang puteri dan putera. Namanya terkenal di seluruh Sumatra Timur! Tahun 1934 itu merupakan zaman emas bagi barisan pemuda ini. Cabang-cabang dibangun di beberapa banyak tempat sekeliling Medan, dengan Paris van Sumatra itu menjadi kedudukan Pengurus Besarnya. Di akhir bulan September 1934 Sjarikat Pemuda Indonesia mempunyai tidak kurang dari pada 1400 anggota dan maju terus lagi dengan amat pesatnya (Lbs, 1940:1).

Dari kutipan di atas tampak bahwa Sjarikat Pemuda Indonesia mirip dengan organisasi Pemuda Indonesia yang disebutkan di dalam sejarah Indonesia. Anggotanya adalah pemuda seperti yang terlihat dalam gambaran tokoh utama Sjamsoeddin Lbs. Gadis ini adalah seorang pembicara putri dalam organisasi tersebut. Disebutkan di dalam cerita ini bahwa Sjamsoeddin ini masih muda, dia baru berusia 17 tahun dan apabila dia berusia 18 tahun tentunya dia akan menjadi rebutan organisasi pergerakan dewasa.

Syamsoeddin baru berusia 17 tahun, masih berkecimpung di dalam pergerakan pemuda; di masa itu lagi ia telah dinanti-nantikan pergerakan dewasa dengan perasaan tidak sabar dan cemas; mereka akan berebut nanti apabila Syamsoeddin telah dewasa, telah mencapai usia 18 tahun lebih (Lbs, 1940:7).

Apabila di dalam buku-buku sejarah hanya disebutkan bahwa anggota pergerakan itu berusia muda, di dalam roman ini digambarkan secara lengkap yang seperti apa pemuda yang menjadi anggota pergerakan tersebut. Roman ini secara terperinci menjabarkan sifat-sifat anggota pergerakan yang ideal.

...apalagi ia pandai pula mengambil hati teman-temannya itu, suka mengalah jika dirasanya perbuatan demikian tidak sampai merugikan dirinya, sebaliknya membesarkan hati kawan. Rajin menegur dan menyapa, ramah tamah setiap waktu, baik terhadap siapa sekalipun menambah simpati sekalian orang padanya dan dengan sendirinya memenuhi syarat yang penting bagi tiap-tiap penganjur, baik laki-laki maupun perempuan. Sayang sekali, banyak kaum kita selalu melupakan kepentingan ini, menyangka bahwa dengan pidato bersemangat saja ia akan berkuasa menebarkan pengaruh. Tak kita sangkal, bahwa *lesing* yang hidup dapat menarik perhatian, tetapi jangan pula dilupakan bahwa selain pandai bicara tiap-tiap orang pergerakan mesti pandai bergaul, pandai mencocokkan dirinya ke segenap golongan, supaya ia disukai dan disayangi (Lbs, 1940: 8).

Selanjutnya, di dalam roman ini juga disoroti bagaimana pola hubungan antara pemuda dan pemudi yang bergaul di dalam pergerakan tersebut. Mereka sangat menjaga agar di antara mereka tidak terjadi hubungan yang tidak patut. Dalam hal Syamsiar, sebagai pentolan putri yang ternama, dia terpaksa mengorbankan dirinya pribadi untuk pergerakan. Sebagai catatan yang cukup menarik dari roman ini adalah segi bentuknya yang menjadikan pembaca berpikir bahwa kisah ini adalah kisah yang benar-benar terjadi. Roman ini terbagi dalam dua bagian. Bagian pertama berbentuk cerita dengan tokoh-tokohnya Syamsiar dan Ridwan. Bagian kedua berbentuk surat yang ditulis oleh Marsita kepada Nursyiah. Dalam bagian kedua ini disebutkan bahwa Marsita ini adalah Syamsiar dan lewat surat ini pembaca diajak untuk memaknai bahwa cerita tentang Syamsiar ini adalah peristiwa yang benar-benar terjadi.

Cerita ini bukannya fantasiku semata-mata, bukan pula kejadian yang kudengar dari seorang sahabat kenalan, melainkan kejadian atas diriku sendiri, perjalananku selama lebih kurang dua tahun di Medan. Hanya nama-nama orang yang tersangkut di dalam cerita itu kutukar dengan nama lain, umpamanya namaku kuganti dengan Syamsiar, nama Harmansyah kutukar dengan Ridwan (Lbs, 1940:69).

Adapun maksud Marsita menulis cerita itu untuk Nursyiah adalah untuk diterbitkan dan dijual dengan harga murah agar dapat dibeli dan kemudian dibaca oleh masyarakat.

... dan kemudian terbitkanlah, jadikan ia seperti buku kecil, jual dengan harga murah, supaya banyak bangsa kita dapat membeli. Kurasa

dengan membaca riwayat itu akan banyak juga faedah yang diperoleh masyarakat kita. Barangkali orang-orang tua akan suka bertindak dengan lebih hati-hati, barangkali paksaan halus akan tercegah, tidakpun semua, sebagian pandangan kebanyakan orang atas orang-orang pergerakan barangkali bisa lebih adil dan dengannya tercegahlah kerusakan-kerusakan di antara anggota masyarakat negeri kita, mudah-mudahan (Lbs, 1940:71—72).

Dari kutipan yang berasal dari surat Marsita tersebut muncul amanat penulis roman ini, yaitu mengenai seorang anggota pergerakan menjadi korban untuk mempertahankan nama pergerakan. Anggapan umum di dalam masyarakat adalah bahwa akan tercela apabila di antara anggota pergerakan itu terjadi hubungan percintaan. Roman ini mengisahkan hubungan percintaan antara Syamsiar dan Ridwan. Kedua pemuda ini adalah anggota partai Sjarikat Pemuda Indonesia di Medan. Hubungan percintaan itu harus disembunyikan.

“Banyak orang tidak suka melihat perhubungan cinta antara orang pergerakan, sebelumnya...”

“Ya, sebelumnya diikat oleh tali perkawinan,” sambung Ridwan. “Saya berjanji akan merahasiakan ini, sama-samalah kita jaga ya Syam,” Ridwan dan Syamsiar, penganjur-penganjur Sjarikat Pemuda Indonesia itu telah berhubungan cinta, tetapi senantiasa ingat akan apa yang mesti dipelihara dan dijaga. Tidak seorang juga mengetahui tali yang baru disimpulkan itu (Lbs, 1940:30).

Namun, apa yang sudah dijaga tersebut belum cukup. Orang tua Syamsiar menjodohkan gadis itu dengan orang lain. Hubungan antara Ridwan dan Syamsiar pun diketahui oleh orang tua sang gadis. Hal ini menyebabkan orang tua Syamsiar berpandangan buruk terhadap pergerakan.

“Itulah pergerakan orang kita. Bukannya menjadi tempat bermusyawarah, melainkan tempat berkasih sayang. Topeng, topeng semuanya!”

“Hah, tidak ada hubungannya dengan pergerakan katamu. Karena pergerakanmu itulah makanya engkau berkenalan dengan cara yang begitu dengan Ridwan. Ah, memang tidak ada pergerakan yang boleh dipercaya” (Lbs, 1940:36).

Syamsiar menjaga citra pergerakan dengan mengorbankan cintanya kepada Ridwan. Dia menuruti kehendak orang tuanya.

Setelah tidak berdaya lagi, diambilnya suatu keputusan. Ia akan mengorbankan dirinya, pertama supaya nama pergerakan suci tidak disinggung lagi, kedua supaya tidak mendurhaka, sebagaimana dikatakan oleh orang tuanya, manakala ia menampik, dan ... barangkali juga untuk bangsanya, karena ia merasa, bahwa ia tidak akan selamat, ia kawin dengan

paksaan halus. Akibat yang mungkin terjadi atas dirinya, barangkali boleh menjadi cermin bagi orang tua lain, dengan mana barangkali banyak anak gadis bangsanya akan terpelihara dari paksaan kasar maupun halus (Lbs, 1940:37).

Anggota pergerakan lain yang juga mengorbankan dirinya adalah Ridwan. Sebagai seorang pemuda yang sakit hati karena kehilangan cintanya, dia ingin membalaskan dendam. Namun, sebagai anggota pergerakan dia berusaha menekan keinginan untuk balas dendam. Ridwan kemudian meninggalkan Syamsiar pergi ke kota lain (Kota Nopan). Ketika dia diminta untuk kembali ke Medan memimpin organisasi yang kehilangan ketuanya, perjuangan berat harus dilalui oleh Ridwan. Agar dia tidak dapat melihat kebahagiaan Syamsiar bersama laki-laki lain, dia membutakan matanya. Pengorbanan ini dilakukan agar citra pergerakan tidak buruk akibat ulahnya

... Syamsiar Tengku Munir, disebabkan siapa ia berangkat dahulu. Apakah yang akan kejadian nanti. Bukankah hatinya tetap hati manusia juga, tak lebih dari segumpal darah! Syamsiar, tengku Munir. Nama itu melayang-layang di dalam ingatannya, dan mengacaukan pikirannya dengan hebatnya. Mungkin, sesuatu mungkin kejadian. Kalau sampai ia nanti didaya setan kekejaman, rusak nama pergerakan pemuda. Tetapi kembali ke Medan, ia mesti kembali! Kemungkinan yang mengerikan mesti dicegah, untuk keselamatan Syamsiar dan Tengku Munir! (Lbs, 1940:51).

Dalam bagian pertama roman ini disebutkan bahwa pengorbanan Ridwan adalah membutakan matanya, sementara dalam bagian kedua disebutkan bahwa pengorbanan Harmansyah adalah bertunangan dengan gadis lain sebagai salah satu bentuk pengabdian pula. Pemuda ini tidak menginginkan citra pergerakan menjadi buruk akibat tindakannya menolak perjodohan yang sudah ditentukan oleh keluarganya sebab pada masa itu di masyarakat berkembang anggapan bahwa organisasi pergerakan adalah wadah pencarian jodoh secara bebas.

Tetapi meskipun ditukar, ia tidak sampai mengganggu jalan kisah yang sebenarnya. "Buta" yang kujadikan "sebab" di sini hanyalah penukar sebab lain, yang tak banyak bedanya. Yang sebenarnya Harman-syah telah bertunangan ketika ia masih di Kota Nopan. Ia ada bercerita tentang ini. Dari ceritanya mengertilah aku, bahwa ia bertunangan karena "pengabdian" pula, supaya ia melupakan aku. Ia belum kawin, tetapi ia tidak sanggup memutuskan tali itu, karena menjaga nama pergerakan. Kalau ia putuskan perhubungan yang telah diikat itu, yang telah diketahui orang banyak di Kota Nopan, niscaya akan luntur pula kepercayaan orang terhadap pemimpin bangsa kita (Lbs, 1940:73).

Demikianlah, dari roman ini dapat dilihat bagaimana pengorbanan yang dilakukan oleh anggota-anggota pergerakan untuk menjaga nama baik organisasi

pergerakan. Roman lain yang memunculkan persoalan bahwa tokoh-tokohnya harus berkorban atau menjadi korban pergerakan adalah roman “Sebabnja Saja Bahagia”. Di dalam roman ini juga digambarkan bagaimana akibat organisasi pergerakan tersebut terhadap kehidupan sebuah rumah tangga. Ekonomi rumah tangga Hamatun berantakan. Sang suami karena keaktifannya dalam pergerakan menjadi lupa akan usaha dagangnya. “Ah, celaka tiga belas, hatinya telah bulat ke dalam pergerakan, sedang perniagaan tidak diacuhkannya lagi. Kehidupan rumah tangga kami telah jadi kalang kabut pula (Djaja, 1940:59).”

Memang dalam demam pergerakan tersebut masyarakat dituntut untuk me-relakan segalanya termasuk di dalamnya kehidupan ekonomi seperti yang terjadi dalam keluarga Hamatun. Itu semua memang merupakan gaya hidup orang-orang yang mengikuti organisasi pergerakan. Hal ini juga digambarkan oleh pengarang.

Lain pula gayanya pergaulan dalam pergerakan ini. Tidak tahu harta akan habis, tidak tahu tenaga akan hilang, dan pendeknya tiap-tiap hati orang pergerakan yang mencintai pergerakannya, niscaya tidak akan memandang akan pengorbanan. Baik pengorbanan tenaga, maupun pengorbanan harta benda (Djaja, 1940:60).

Hal itu memang merupakan risiko yang harus ditanggung oleh seseorang yang memasuki dunia pergerakan. Itu semua sudah tergambarkan dengan jelas dalam roman-roman yang sudah dibicarakan sebelumnya, seperti di dalam roman “Korban Pengabdian”. Di dalam roman ini tokoh-tokohnya berkorban banyak, korban hati—hilangnya kecintaan demi pergerakan dan hilangnya penglihatan juga demi menjaga nama baik pergerakan.

Demikianlah dari pembicaraan yang telah dilakukan dapat disimpulkan bahwa dengan menganalisis beberapa karya roman Medan yang ada dapat dilihat kondisi organisasi pergerakan yang ada saat itu. Selain itu, juga dapat ditangkap semangat yang ada di dalam demam pergerakan yang memang sedang menjadi perhatian segenap manusia Indonesia saat itu. Seperti sudah dijelaskan bahwa kalau Pujangga Baru dan tentu saja Balai Pustaka menjauhi masalah pergerakan ini, karya-karya yang termasuk ke dalam Medan picisan justru mendekatinya. Bahkan, dapat ditegaskan bahwa penerbitan roman Medan tersebut merupakan salah satu corong bagi semangat pergerakan yang ada saat itu. Oleh sebab itu, dapat dinyatakan di sini bahwa karya-karya roman Medan ini bentuknya adalah propaganda semangat pergerakan.

Selain persoalan menjaga nama baik pergerakan, di dalam salah satu roman juga dibentangkan konflik-konflik yang terjadi di antara orang-orang pergerakan itu, seperti terlihat dalam roman “Moetiara Berloempoer” karya Yusdja. Roman “Moetiara Berloempoer” karya Yusdja mengisahkan kehidupan seorang komunis muda yang bernama Yamin dan seorang “mystery man” yang bernama Patjar Merah. Oshikawa lewat Suwarsono memperkirakan bahwa “mystery man” di dalam karya Yusdja ini adalah Tan Malaka (1997:28—29). Yamin dan Saleha, tokoh utama

dalam roman ini, adalah anggota partai Serikat Rakyat. Yamin adalah seorang pemuda lulusan sekolah Belanda di Sawahlunto sementara Saleha adalah lulusan HIS anak seorang pegawai S.S.S.

Dalam roman ini dikisahkan bagaimana pergaulan di dalam pergerakan tersebut. Ada yang memang benar-benar membela tanah air, tetapi ada pula pengkhianat yang menjadikan pergerakan tersebut runtuh. Yamin dan Saleha digambarkan sebagai pemimpin pergerakan yang konsisten, sedangkan tokoh Hamdani dan Tengku Munar sebagai pengkhianat yang memporak-porandakan pergerakan.

Penghabisan sekali mereka menerjunkan diri ke dalam Serikat Ra'jat, yang diterima pengikutnya dengan pengharapan yang tinggi, karena kecerdasan dan kebijaksanaannya melebihi pentolan yang lain. Kedua-duanya didewa-dewakan anggota Serikat Ra'jat tersebut. Ketika masa yang akhir ini, sejak Hamdani datang dari Padang dan mencampungkan diri dalam Serikat Ra'jat, mulailah tumbuh cedera antara keduanya. Hamdani memberikan bukti untuk menuduh Yamin sebagai seorang pengkhianat dan penjual rahasia partai, tiadalah lupa menanam tebu di bibir, menyebabkan nafsu Saleha yang beryala-nyala dan simpatik itu dapat lekas melupakan siapa sebenarnya Yamin, bagaimana lurus dan setianya (Yusdja, 1940:22).

Orang-orang yang dikisahkan sebagai pekhianat di dalam pergerakan dalam roman ini diletakkan dalam posisi sebagai antagonis. Ini menandai bahwa pergerakan diletakkan pada pihak yang benar dan menang. Selain, mempersoalkan konflik-konflik yang ada di dalam organisasi pergerakan itu sendiri, roman Medan juga menjadi salah satu bentuk bantahan terhadap kesan-kesan yang ditampilkan dalam buku-buku sejarah yang hanya mengisahkan hasil-hasil peperangan sebagai pihak yang kalah dan menang. Roman-roman ini lebih banyak mengisahkan proses bagaimana sebuah gerakan perlawanan dilakukan.

### **Pergerakan yang Tersamarkan dalam Bentuk Cerita Detektif**

Sebagai karya yang tidak seluruhnya hanya mendukung masalah nasionalisme, tetapi juga mengusung nilai-nilai komersial, roman Medan membungkus gagasan perjuangan pergerakan yang ditampilkannya dalam bentuk roman detektif. Hal inilah yang menuai kritik sehingga roman Medan tidak dapat dianggap sebagai karya-karya nasionalis, tetapi hanya dianggap sebagai karya populer. Hal tersebut, misalnya, terlihat dari beberapa pernyataan yang disampaikan oleh penulis roman-roman itu.

Meskipun disebutkan sebagai roman politik, penulis roman ini membantahnya. Penulis roman ini menyebutkan bahwa apa yang disampaikannya hanyalah sekadar pengalaman saja.

Tapi—peristiwa yang akan saya bentangkan ini, bukan sejarah pemberontakan, bukan sejarah politik rakyat dan kebangsaan Indonesia,

hanya sebagai suatu sarat dalam bentuk sebuah kisah—tujuan utama ialah hendak mengisahkan suatu masa yang penuh dengan pengalaman belaka (Yusdja, 1940:4).

Peristiwa-peristiwa di dalam roman ini berlatar belakang peristiwa pemberontakan di Silungkang, Sawahlunto, dan beberapa peristiwa pemberontakan yang dilakukan oleh Sarikat Rakyat pada sekitar tahun 1926. Pada buku sejarah didapatkan keterangan bahwa

Bulan November 1926 komite revolusioner PKI melancarkan suatu pemberontakan di Jawa Barat dan dalam bulan Januari 1927 di pantai barat Sumatera. Pemberontakan-pemberontakan tersebut yang direncanakan dengan tidak seksama oleh pemimpin partai yang tidak sepakat antara mereka sendiri tentang hikmah aksi tersebut ternyata memperoleh pendukung yang hanya sedikit. Pemberontakan-pemberontakan tersebut mengakibatkan bencana bagi PKI. PKI dinyatakan sebagai partai terlarang, pemimpin-pemimpinnya yang belum dibuang ditangkap dan ribuan dari mereka itu dipenjarakan atau dikirim ke Digul, suatu tempat di sebuah hulu sungai yang penuh dengan nyamuk malaria di Irian Jaya (Ingleson, 1988:26).

Di dalam roman ini disebutkan bahwa Yamin pada bulan November memimpin pemberontakan di Semarang, Betawi, dan Bantam.

Bulan November dari tahun 1926 telah mengisi ruangan sejarah tanah air dengan berbagai pancaroba dan kekacaubalauan. Di mana-mana, baik di seluruh tanah Jawa timbul perusuhan, pemogokan dan demonstrasi. Timbulnya artikel 151 bis yang terkenal itu, yang amat menyempitkan langkah kaum buruh, telah menggoncangkan seluruh tanah air ini. Pemimpin yang didewa-dewakan timbul di mana-mana dengan rupa-rupa aliran suaranya, dari pihak yang terpelajar dan yang tidak terpelajar.... Bagi penduduk, terutama Bantam dan Betawi, nama pemimpin muda itu tiada dapat dilupakan orang, apa pula jika di Semarang, tempat pusatnya aliran merah itu.

Bagi kita, yang mengikuti jalannya cerita, walaupun seratus nama samarannya yang lain, pemimpin baru itu akan tetap juga bernama Yamin—Yamin yang tiga pekan setelah melarikan diri dari penjara Padang ... (Yusdja, 1940:41—42).

Apabila di dalam catatan sejarah disebutkan bahwa pemberontakan itu gagal karena ketidakkompakan pimpinan organisasi dan ketidaksamaan niat dalam aksi-aksi tersebut, di dalam roman “Moetiara Berloempoer” justru disebutkan bahwa organisasi tersebut kuat dan kompak. Oleh sebab itu, Yamin sebagai salah seorang pemimpin dapat menyandarkan hidupnya pada organisasi tersebut.

“Diamlah, kita ini tunduk di dalam suatu organisasi yang kuat dan terpelihara serahkan diri saudara kepadanya, niscaya saudara akan lebih merdeka dari yang saudara sangka-sangkakan itu.”

....

“Kalau boleh saya sebutkan pemimpin besar organisasi ini ialah Pacar Merah Indonesia karena itu saudara mesti tunduk dalam perintahnya dan sejak sekarang dianggap seorang yang bekal menjadi anggotanya yang setia.” (Yusdja, 1940:39).

Di dalam roman ini pemberontakan tersebut tidak dinyatakan gagal. Berhasil atau tidaknya pemberontakan tidak menjadi masalah yang disampaikan oleh pengarang dalam ceritanya ini hanyalah gambaran suasana setelah terjadinya pemberontakan tersebut dan bagaimana pemimpin-pemimpin pemberontakan melawan mata-mata Belanda dan usaha mereka agar tidak tertangkap.

Tangkap di mana-mana kedengaran suara penangkapan di mana-mana bergemerincing suara belunggu, lekat di tangan dan di mana-mana kedengaran pekikan rakyat menanggung pembalasan.

Semaun, Darsono, Alimin, Muso, dan Misbacht lenyap, yang dihukum berjalan juga, yang lari melupakan diri tiada terkira, yang matipun masih tersua. Itulah suatu kesimpulan yang termaktub dengan tinta merah di dalam sejarah kebangkitan di Indonesia (Yusdja, 1940:42).

Yamin dan Pacar Merah berusaha menghindari mata-mata yang di dalam roman ini diperankan oleh seorang tokoh yang bernama Hamdani. Di dalam roman ini dikisahkan bagaimana kecerdikan-kecerdikan Pacar Merah mengelabui mata-mata untuk menyelamatkan Hamdani dari penjara. Yang dipakai sebagai alat untuk itu semua adalah kepandaian dalam hal menyamar. Pacar Merah piawai dalam hal menyamar. Dia dapat mengubah dirinya menjadi apa pun, dia dapat menjadi polisi, pengemis, atau tukang tebu. Dia juga pandai mengurus surat-surat pas palsu yang digunakan oleh Yamin dan dirinya untuk lari ke Singapura.

Tokoh Yamin jelas asal-usulnya, dia adalah pemuda yang berasal dari Sawahlunto begitu pula Saleha. Orang tua Yamin juga disebutkan di dalam roman ini yaitu Datuk Sinaro, seorang penghulu adat yang telah berumur lanjut (Yusdja, 1940:5). Sementara itu, Saleha adalah anak Sutan Mansur seorang pegawai S.S.S. yang tergolong ternama dan berpangkat. Dia adalah gadis yang merdeka. Saleha tamatan H.I.S. (Yusdja, 1940:21—22). Dari asal usulnya tersebut memang wajar kalau keduanya akan dapat menjadi pemimpin-pemimpin yang baik. Sementara itu, tokoh Pacar Merah atau disebut juga di dalam roman ini sebagai “misteri man” tidak begitu jelas ciri-cirinya. Secara fisik sebagai alat penyamaran sang “misteri man” selalu berubah-ubah wujud. Ciri mental sang “mystery man” ini baru terlihat secara jelas pada roman “Patjar Merah kembali ke Tanah Air” yang merupakan lanjutan dari “Moetiara Berloempoer”. Tokoh ini digambarkan sebagai seorang pemimpin yang intelek dan tidak berangasan.

Penahanan atas diri Pacar Merah berlaku dengan awas tetapi tertib dan sopan, sebab yang berkuasa dalam bahagian polisipun telah mengenali *leider* yang ulung itu sebagai seorang *leider* yang terhormat, yang berjuang dengan peraturan yang tentu, kenal damai dan jujur; tidak sebagai *leider-leider* pemberontak yang bekerja dengan paham yang penuh diliputi hawa nafsu yang tidak menaruh pendirian dan pengetahuan (Yusdja, 1940:52).

Lanjutan “Moetiara Berloempoer” adalah sebuah roman yang berjudul “Patjar Merah Kembali ke Tanah Air”. Penerbitan judul yang kedua dipercepat dan menggeser penerbitan judul lainnya. Hal ini dilakukan oleh penerbit untuk memenuhi permintaan pembaca.

Karena satu dan lain sebab, cerita “Pelarian dari Kota Mekkah” diundurkan untuk nomor depan. Istimewa karena desakan yang bertindih, supaya sambungan “Moetiara Berloempoer” disegerakan. Dengan sambungannya ini para pembaca boleh merasa puas dan gembira (dimuat di LP No. 12, 15 Mei 1940).

Dalam buku yang kedua ini dikisahkan bagaimana Pacar Merah berusaha mempertemukan dua sejoli yang terpisah, yaitu Yamin dan Saleha. Untuk keperluan tersebut, dia kembali ke tanah air. Dengan kerja keras polisi, tokoh ini sempat beberapa saat mendekam di penjara. Beberapa waktu kemudian Pacar Merah dapat melarikan diri dengan cara licin. Roman ini tampaknya digemari pembaca karena mempertontonkan kecerdikan Pacar Merah dalam mengelabui polisi dan mata-mata sehingga roman ini mirip dengan cerita detektif atau model spionase.

Hal tersebut diperlihatkan pengarangnya dalam buku kedua ini pada saat Pacar Merah mengelabui Hamdani yang akan menangkapnya di pelabuhan Pakanbaru. Bukan Pacar Merah yang tertangkap, tetapi justru Hamdani ditahan oleh polisi pabean karena membawa madat di kopernya. Pacar Merah yang boleh dikatakan sebagai tokoh sentral dalam kedua novel ini bertindak sebagai seorang detektif yang memiliki keahlian menyamar secara sempurna. Dia seolah-olah memiliki beribu-ribu mata yang dapat menolongnya mengamati berbagai hal yang berhubungan dengan maksudnya. Misalnya, saat di kapal yang membawanya ke Pakanbaru, dia tahu bahwa Hamdani ada di kapal itu walaupun Hamdani tidak memperlihatkan dirinya. Dengan demikian, dia dapat lepas dari tipu daya Hamdani, sang mata-mata.

Tapi Pacar Merah bukan orang sekarang. Sekalian peristiwa itu telah diketahuinya, dan akal budi yang dijalankan Hamdani itu telah ada dalam perutnya. Itulah sebabnya dengan berani yang luar biasa ia keluar masuk pelabuhan dengan tidak khawatir sedikit jua akan diketahui orang (Yusdja, 1940:34).

Dengan demikian, dapat dinyatakan di sini walaupun roman ini menampilkan latar pemberontakan-pemberontakan yang sedang terjadi dan tokoh-tokohnya pun

adalah pemimpin-pemimpin pergerakan, roman ini bukan karya yang membahayakan karena bentuknya yang mendekati cerita detektif. Semangat perjuangan untuk membela tanah air tidak disebut di dalam karya ini. Penulis roman ini sibuk dengan mempertontonkan berbagai kepandaian pemimpin-pemimpin pemberontak tersebut dalam usaha menghindari penangkapan.

### **Dunia Lain sebagai Wujud Pergerakan yang Tersamarkan**

Roman yang berjudul “Leider Mr. Semangat” yang ditulis oleh Maisir Thaib atau Martha menyebabkan pengarangnya masuk penjara dan karya-karya yang belum terjual *dibeslag* oleh pemerintah kolonial Belanda saat itu. Berbeda dengan “Moetiara Berloempoer” seperti telah dibicarakan sebelumnya hanya mempertontonkan kepandaian pimpinan pergerakan dalam menyiasati mata-mata Belanda, roman ini menampilkan semangat perjuangan pergerakan. Hanya saja yang disampaikan adalah kisah keberhasilan pemberontakan yang terjadi di negeri orang yaitu di negeri “Haru Biru” yang dipimpin oleh seseorang yang berasal dari Tanah Ibu atau negeri Subur.

Sebagaimana tercantum dalam pengantar yang disampaikan oleh penulis di awal bukunya ini bahwa yang terpenting dari sebuah roman adalah penyampaian *tendenz*. Roman “Leider Mr. Semangat” dengan jelas memaparkan *tendenz* sehingga sisi keindahan karya terasa terabaikan.

Roman yang berharga, memperlakukan dua syarat: *Tendenz*-nya yang tepat jitu, dan keasyikan membacanya. *Tendenz* beta dalam kesah ini, ialah membentangkan tiang sendi perjuangan yang empat, yang jika kekurangan agak satu, akan menjauhlah kemenangan, sebagai jauhnya kemenangan dalam perlombaan pacu kuda, bagi seorang yang meracak kuda yang salah satu kakinya patah atau pincang.

Yang empat itu ialah:

SEMANGAT

BERANI

SETIA

PODIUM (Martha, 1940:1)

Keempat sendi perjuangan tersebut kemudian menjadi nama-nama tokoh dalam roman ini, yaitu Mr. Semangat, Sri Setiawan, M.K. Berani, dan A. Podium. Selain itu, nama-nama tempat juga dibuat oleh penulisnya secara kiasan. Di dalam roman ini tidak disebutkan Indonesia tetapi Tanah Ibu, bukan Singapura tetapi negeri Makmur. Ada pula kerajaan “Haru Biru”.

Seperti dalam “Moetiara Berloempoer” tokoh utama yang bertindak sebagai pemimpin pemberontakan—disebut oleh pemerintah kolonial sebagai perusuh—dalam roman ini adalah seorang buruan.

Ia teringat akan masa yang lalu, di mana ia dengan Mr. Semangat, dan beberapa teman yang setia, telah dijatuhkan hukuman buang seumur

hidup ke satu tempat yang kualitasnya tak kalah dari tanah pembuangan Rus di Siberia.

Dengan kelicinan Mr. Semangat beberapa orang telah meloloskan diri dari jaring P.I.D. dan hidup di luar sebagai orang buruan. Berkali-kali jejak mereka dapat dicium, dan hampir terjebak, tapi selalu lepas kembali. Semua ini ialah berkat kepintaran Mr. Semangat juga. Seorang spion yang sangat ditakuti mereka ialah si Licin yang betul-betul terlalu licin itu tipu muslihatnya buat menjebak orang buruan *wet* itu. (Martha, 1940:26).

Di dalam roman ini tidak disebutkan peristiwa-peristiwa dalam catatan sejarah secara nyata. Semuanya serba tersamar. Ada sedikit disinggung nama sebuah partai politik yaitu Partai Tanah Air.

Apalagi, lantaran di luar negeri mereka telah menggabung pula satu partai yang dinamakan Partai Tanah Air, yang mempunyai cabang-cabang di mana-mana pelosok dunia yang hendak sedar (Martha, 1940:27).

Partai Tanah Air yang dimaksudkan di sini kemungkinan besar adalah PNI. Hanya saja yang diketengahkan oleh pengarang dalam roman "Leider Mr. Semangat" bukan masalah kepartaian seperti yang terlihat dalam "Moetiara Berloempoer". Yang muncul dalam roman ini adalah gambaran mengenai kondisi sebuah masyarakat yang telah kehilangan sendi-sendi perjuangannya.

Salah seorang tokoh yaitu A. Podium datang ke Tanah Ibu, dia melihat keadaan negerinya yang pasif saat menghadiri sebuah rapat umum perkumpulan politik.

Pembicara-pembicara naik ke podium silih berganti, tetapi semuanya layu, bagai orang sudah sakit tiga bulan, sedikitpun tak bersemangat.

Pendengar lebih-lebih tak bersemangat lagi, dingin sedingin-dinginnya udara rapat itu. Seperdua dari pendengar tidur mendengkur yang seperdua lagi mengantuk terangguk-angguk (Martha, 1940:18—19)

Keadaan rapat itu sepi. Kondisi tersebut kemudian mendorong A. Podium menemui seorang pemuka masyarakat. Namun, apa yang didapatkannya pemuka masyarakat pun menanggapinya dengan dingin.

Semua tak bersemangat sedikit juapun sejak ditinggalkan Mr. Semangat. *Leider* telah sama keluar, dan pergerakan telah lenggang sunyi. Organisasi sudah kucar kacir tak berketentuan lagi (Martha, 1940:20).

Tokoh ini kemudian datang menjumpai tuan guru. Namun, ternyata tuan guru takut bekerja untuk pergerakan. A. Podium tidak menghentikan langkahnya, dia menjumpai seorang pelajar. Pelajar pun menolak diajak untuk berjuang karena ingin menamatkan sekolahnya terlebih dahulu. Yang terakhir A. Podium mendatangi se-

seorang yang bertitel. Apa yang didapatnya, tokoh ini juga menolak untuk diajak berjuang karena ingin mengengjangkan perutnya dahulu. Hal serupa juga menimpa teman seperjuangannya. Teman ini menyatakan bahwa dia ingin mengaso untuk kepentingan anak-anaknya dan mengisi perutnya sendiri. Teman ini justru berko-mentar.

Tuan sajalah berjuang, dan bila berhasil, biarlah kita sama-sama me-  
metik hasilnya! (Martha, 1940:22).

Apa yang tergambarkan di dalam roman ini mengingatkan pada pernyataan M. Hatta bahwa pada masa itu sedang terjadi krisis dalam perjuangan. Kondisi tersebut terekam dengan baik di dalam karya ini.

Kondisi masyarakat yang kehilangan sendi-sendi perjuangan itulah yang di-  
gambarkan oleh pengarang. Keadaan seperti itu menyebabkan tokoh utama dalam  
roman “Leider Mr. Semangat” dengan terpaksa berjuang di luar negeri, membela  
kebenaran di negeri orang.

“Di negeri lain saya dijulung dan dipuja, tapi di Tanah Ibu sendiri saya  
tak dapat berjuang, dari itu pulanglah engkau wahai saudara A. Podium dan  
berusahalah dengan lidahmu yang lancar itu semoga kami dapat juga kem-  
bali ke Tanah Ibu” (Martha, 1940:65).

Selain roman “Leider Mr. Semangat” yang menyamakan wujud pergerakan di  
dunia yang tak dikenal masih ada roman lain yang memakai cara sama, yaitu me-  
nyamakan latar tempat dan waktu guna menghindari penangkapan dari pemerintah  
Belanda, yaitu roman “Pahlawan Maras” karya J.H. Renbarist diterbitkan oleh  
majalah *Doenia Pengalaman*, Solo. Ada hal menarik dari penerbitan roman ini. Ma-  
jalah yang memuat roman ini terbit di Solo, tetapi roman “Pahlawan Maras”  
mengisahkan sejarah perjuangan seorang pahlawan dari pulau Bangka. Ini mem-  
buktikan bahwa roman Medan bersifat nasional dan bukan kedaerahan. Roman  
karya Martha atau Maisir Thaib ini tidak membicarakan pergerakan di sekitar tahun  
1900-an, bukan pula mengenai partai atau pergerakan pemuda. Roman “Pahlawan  
Maras” mengisahkan riwayat perlawanan terhadap kompeni Belanda yang dilaku-  
kan oleh Depati Amir panglima pulau Bangka yang terjadi di tahun 1849.

Gaya penulisan roman “Pahlawan Maras” mirip dengan gaya penulisan seja-  
rah. Penulis memberikan catatan mengenai sumber dari mana keterangan-keterang-  
an tersebut diperoleh. Misalnya, pada halaman 45 saat penulis bercerita mengenai  
tafsir mimpi panglima Bujang.

“Bagus! Sayapun telah bersedia”. Keduanya bersalam-salaman de-  
ngan sangat akrab, seakan-akan mengucapkan selamat berpisah. Pada pe-  
lupuk matanya tergenang sebutir air mata (Mimpi ini kemudian diceritakan  
oleh Akek Gok kepada Akek Indeh yang menjadi Depati Amir. Saya kutip  
dari naskah lama kepunyaan orang tua tersebut di Jeruk, yang tertulis  
dengan huruf Arab J.H.R) (Renbarist, 1941: 45).

Yang ada di dalam tanda kurung adalah catatan dari penulis roman. Hal serupa juga muncul di halaman 53 saat peperangan di Ketiping.

Sedangkan orang-orang kampung di sekitar gunung Maras diusir tidak boleh tinggal di kampung itu lagi ditakuti akan memberi bantuan kepada kita. Telah empat lima kampung dibakar serdadu-serdadu Kompeni. Penduduknya lari tabur biar bersembunyi ke hutan-hutan (Waktu peperangan di Ketiping, rakyat yang berhuma dan berkebun, demikian pula yang berkampung di kaki-kaki gunung Maras diusir oleh serdadu-serdadu Kompeni supaya pindah ke tempat lain, karena ditakuti akan memberi bantuan kepada pahlawan Amir cs. Orang-orang yang lari itu pindah membuat kampung ke sebelah Utara gunung Maras di tepi teluk Kelabat. Itulah asal kampung Mantung sekarang. Cerita ini saya dengar dari seorang tua yang tatkala kejadian itu, baru berusia 8 tahun, sewaktu saya berkunjung ke Belinju sanat 1938 J.H.R).

Tokoh utama dalam roman ini adalah Depati Amir, anak Depati Bahrin yang memerintah di daerah Tanah Bawah yang beribukota di kota Jeruk.

Laki-laki itu ialah Depati Amir putera Depati Bahrin panglima seluruh daerah Tanah Bawah yang termasyur gagah beraninya ke seluruh tanah pulau Bangka. Telah berpuluh-puluh kali ia mengepalai balatentara memerangi serdadu Inggris dan Belanda bersilih ganti, sejak ia berusia 20 tahun. Baru pada tahun itulah ia tidak lagi mengepalai lasykar karena sibuk mengatur siasat negeri, yakni setelah ayahnya Depati Bahrin meninggal dunia pada sanat 1849. (Renbarist, 1941:5).

Tokoh lain yang menjadi kawan Depati Amir adalah enam panglimanya yang setia yaitu Bujang, Singkip, Cing, Akil, Dahan, dan panglima Awang. Latar waktu roman "Pahlawan Maras" adalah pada tahun 1850-an, rentangan yang cukup lama, roman ini disusun dengan gaya modern. Beberapa hal yang membuktikan bahwa karya ini digarap secara modern adalah ditampilkannya gaya berperang dengan memakai mata-mata serta melakukan penyamaran-penyamaran. Hal ini yang memunculkan anggapan bahwa bentuk roman Medan adalah cerita detektif. Model pengisahan serupa ada pula dalam roman yang berjudul "Moetiara Berloempoer".

Tokoh yang dibebani tugas untuk bertindak sebagai mata-mata bernama Bujang. Bujang adalah tangan kanan Depati Amir.

Untuk mengisahkan kabar ini, patik berangkat ke Pangkalpinang dengan menyamar sebagai tukang minta-minta. Kebetulan Jaksa Arifin belum tiba lagi. Penjagaan kota Pangkalpinang sedang diperkuatkan. Siasat kepada orang yang dicurigai sangat cermat. Serdadu-serdadu dan mata-mata berkeliaran sepanjang hari. Patik menumpang pada sebuah lepau dekat rumah Demang A.A. Rasjid. Beruntung patik dapat berkenalan dengan salah seorang Opas Demang itu juga. Pada suatu hari, sesudahnya

patik mengetahui seluk beluknya rumah itu. Opas itu patik bunuh. Mayatnya Patik hanyutkan di sungai Rangkui. Patikpun menyamakan diri sebagai Opas itu (Renbarist, 1941:6).

Depati Amir pun juga melakukan penyamaran saat berperang. Hal ini dilakukannya untuk mengetahui strategi musuh. Depati Amir dan Budjang menyamar menjadi Letnan Suria dan Bulin (Renbarist, 1941:32).

Sebagai sebuah roman sejarah (kalau dapat disebut demikian) roman “Pahlawan Maras” mencantumkan tokoh-tokoh dan peristiwa-peristiwa sedemikian rupa sehingga dirasakan nyata. Hal itu dilakukan dengan cara menyebutkan angka tahun dengan pasti. Selain itu, alasan mengapa mereka memerangi kompeni Belanda juga disebutkan dengan jelas. Alasan-alasan tersebut, antara lain, sebagai berikut.

- 1) Mereka tak tahan lagi karena kompeni sangat keras perintahnya membuat jalan raya. Telah berpuluh-puluh orang bahkan beratus-ratus yang telah mati karena terserang penyakit atau keletihan bekerja (Renbarist, 1941:5—6).
- 2) Mereka itu telah lama menaruh dendam karena serdadu-serdadu kompeni Belanda kerap kali merampas dan mengganggu hak milik anak negeri (Renbarist, 1941:7).
- 3) Kompeni berkehendak supaya kami patih-patih pulau Bangka ini mengaku takluk kepadanya karena Palembang telah menyerah kalah dalam sanak 1822. Dan juga meminta hak monopoli dalam perdagangan timah putih. Tentu saja adinda mengerti bahwa kami takkan menyerahkan tanah air yang tercinta ini mentah-mentah begitu saja. Kami telah bersumpah akan mempertahankannya dengan segenap tenaga dan kekuatan sampai kepada napas yang penghabisan (Renbarist, 1941:10).
- 4) Depati Bahrin ayah depati Amir telah membunuh resident M.A.P. Smislaert pada bulan November tahun 1819.

Adapun tujuan Depati Amir melawan Belanda adalah untuk mempertahankan kehormatan dan kemerdekaan tanah air (Renbarist, 1941:23). Di dalam roman “Pahlawan Maras” muncul pula peran pengkhianat bangsa. Mereka adalah Jaksa Arifin dan Batin Dirip. Tingkah laku kedua tokoh tersebut mengingatkan pada tokoh Hamdani yang mengkhianati pergerakan pada roman “Moetiara Berloempoer”. Hal ini membuktikan bahwa kisah perjuangan ini telah dikemas oleh pengarangnya sedemikian rupa sehingga terbentuklah sebuah roman modern yang digemari pembacanya. Hal ini diakui oleh penulisnya.

Kewajiban saya sebagai putra Indonesia yang ingin berkhidmat kepada bunda pertiwi dalam memperingati jasa-jasa puteranya yang utama telah saya penuhi dengan menyusun riwayat ini, meskipun ditulis dengan secara roman modern. Karena menurut keyakinan saya dengan cara ini

akan lebih umum tersiarnya. Terserah ke tangan tuan-tuan dan masyarakat Indonesia menerimanya (Renbarist, 1941:59—60).

Gambaran mengenai kondisi perjuangan Depati Amir terlukis dengan baik dalam roman ini. Hanya saja penulis roman “Pahlawan Maras” tidak cukup teliti dalam menuliskan angka-angka tahun. Pada awal roman ini disebutkan bahwa peristiwa peperangan itu terjadi pada permulaan tahun 1850 (Renbarist, 1941:5), tetapi di akhir tulisan ini waktu yang dicantumkan keliru.

Kejatuhan Ketiping dirayakanlah dengan gembira karena sesudah itu habislah peperangan di seluruh dataran pulau Bangka. Perjuangan itu, ialah perjuangan yang terakhir sekali pada 11 Januari 1851, sesudah dua tahun Amir memulainya perlawanannya (Renbarist, 1941:59).

Antara awal tahun 1850 sampai dengan 11 Januari 1851 waktunya bukan dua tahun, tetapi satu tahun.

### **Keterlibatan di Dunia Pergerakan**

Tidak semua roman Medan mempersoalkan pergerakan secara utuh. Beberapa roman memunculkan suasana yang hanya sekedar membayangkan suasana masa pergerakan. Ada beberapa roman yang seperti itu, antara lain, roman berjudul “Pertanda” yang ditulis oleh A. Damhoeri. Roman ini mengisahkan kesewenang-wenangan seorang kepala negeri yang memerintah di sebuah wilayah di Minangkabau pada masa-masa awal berkobarnya semangat pergerakan di Indonesia. Itulah sebabnya, latar sosial roman “Pertanda” sebagian besar menggambarkan suasana pergerakan yang terjadi saat itu. Dalam roman “Pertanda” dilukiskan bagaimana masyarakat merasakan ketakutan yang berlebihan terhadap orang-orang komunis. Alergi terhadap komunisme diperlihatkan oleh pengarangnya lewat kegagalan M. Rasyid—tokoh utama roman “Pertanda” melaksanakan tabliq agama. M. Rasyid dituduh melaksanakan rapat komunis.

“Mengapa, mengapa maka engku terpanggil ke kantor? Karena tabliq semalam itu?”

“Entahlah saya belum tahu.”

“Tetapi karena apa lagi, barangkali pada hemat saya karena itulah. Kepala negeri kita sangat anti benar akan tabliq yang demikian, bukan-kah sudah engku dengar semalam ia membersut-bersut mengatakan kita rapat kominis?” (Renbarist, 1939:27).

Hal lain yang diungkap melalui roman “Pertanda” adalah persoalan *Minangkabauraad*, sebuah lembaga perwakilan rakyat yang dibentuk oleh pemerintah jajahan.

“Rasyid, adakah kaudengar bahwa konon kabarnya akan diadakan *Minangkabauraad* di Padang?”

“Sudah, sudah jua saya mendengar.”

“Nah tidak lama lagi akan diadakan pemilihan itu, oleh orang yang telah ditetapkan jadi pemilih. Kabarnya juga konon kepala negeri kita yang tidak mau ketinggalan dalam merebut titel yang kocak itu telah bertabur uang agar nanti dalam pemilihan itu ia terpilih sebagai anggota *Minangkabauraad*.”

Rasjid tertawa.

“Kalau sekiranya ia terpilih apakah agaknya suara yang akan dibawanya ke dalam majelis itu.”

“Apalagi, tetapi agak hatiku tentulah jadi kebanggaan benar baginya. Ah, tentulah kecil-kecil kita semua tampak di matanya. Dan istrinya tentulah dipilihnya yang nomor satu belaka (Renbarist, 1939:46—47).

Roman “Pertanda” menyinggung pula persoalan kemajuan perempuan dan rapat kaum ibu.

“Tetapi kalau perkataan ancu itu, ancu keluarkan dalam sebuah rapat kaum ibu maka besoknya ancu tentulah telah dipuja-puja sebagai Serikandi Indonesia kalau belum Kartini yang kedua” (Damhoeri, 1939:50).

Hal lain yang dimunculkan sebagai latar sosial roman “Pertanda” adalah kegelisahan masyarakat Minangkabau menghadapi pendirian provinsi Sumatra.

Bagaimana pertentangan pers ketika terbetik kabar akan didirikan provinsi Sumatra antara pers di Sumatra Barat dengan pers di tanah Deli, tentulah pembaca banyak sedikitnya mendengar dari surat-surat kabar. Mereka sama-sama mengarak tuah, sama-sama menaikkan derajat negerinya masing-masing. Kemenangan telah sama-sama di tangan. Apa-apa kelebihan dikeluarkan dengan menjatuhkan lawan. Tetapi akhirnya kota Medan yang jaya, kota Medan yang molek jelita dapat kehormatan tempat kedudukan ibu kota provinsi Sumatra dan gubernur yang pertama ialah tuan A.J. Spits (Damhoeri, 1939:57).

Pada saat provinsi ini terbentuk ramailah orang ingin menjadi wakil rakyat, tidak ketinggalan pula di Minangkabau. Orang-orang yang ingin menduduki tempat terhormat ini terkadang bersaing secara tidak sehat. Orang-orang tersebut oleh pengarang roman “Pertanda” disebut sebagai golongan orang yang hanya mencari nama.

Apakah gunanya kalau ia dipilih tetapi nanti dalam *raad* itu ia akan jadi tonggak meja, berbunyi batu berbunyi dia. Apakah gunanya kemegahan itu kalau akan mengelabui mata rakyat. Tetapi mereka

tidak memandang itu, mereka golongan itu ingin mendapat nama ingin dipuja-puja orang ingin dihormati orang karena derajatnya yang memuncak langit tetapi khianat pada tanah air. (Damhoeri, 1939:58).

Tokoh utama roman “Pertanda” adalah Datuk Seri Maharaja. Sikap dan tindakannya mencerminkan kondisi tersebut. Tokoh ini berambisi untuk menjadi wakil rakyat agar namanya terkenal dan dihormati. Namun, tugas seorang wakil rakyat sebagai pengemban amanat rakyat terabaikan. Nasib rakyat yang telah memilihnya tidak dipedulikan.

Roman berikutnya yang juga menampilkan suasana pergerakan dan bagaimana para tokohnya terlibat dalam pergerakan adalah roman “Soeriat” karya H.S. Bakrie. Persoalan pergerakan dimunculkan berhubungan dengan kemajuan kaum perempuan. Tokoh utama roman “Soeriat” bernama Suriati, seorang gadis lulusan kelas dua MULO dan berprofesi sebagai seorang pengarang.

Gadis ini adalah pendiri sebuah organisasi kaum puteri yang bertujuan memberantas buta huruf. Selain itu, Suriati juga aktif mengembangkan perpustakaan sebagai sarana pendukungnya. Melalui organisasinya Suriati menerbitkan majalah tengah bulanan. Suriati juga terkenal sebagai ahli pidato.

Roman “Soeriat” mengisahkan perjalanan cinta antara seorang gadis Padang, bernama Suriati dengan seorang pemuda Dayak—namanya Mahmud. Pemuda ini anak Dayak asli yang diangkat sebagai anak oleh saudagar permata yang kaya di Kuala Kapuas. Konflik yang muncul dalam hubungan percintaan mereka menyebabkan Suriati terpuruk. Organisasinya pun ikut terpuruk.

“Kesusahan kita sebenarnya belum seberapa. Banyak lagi organisasi-organisasi yang lain yang lebih menderita kesusahan dari kita. Tetapi mereka tiada segera berputus asa. Satu-satunya jalan yang dibuat mereka adalah menjalankan derma. Kalau kita tiru pula tindakan mereka itu, Bagaimana?” (Bakrie, 1941:57—58).

Konflik yang melanda mereka menyebabkan kedua anak muda ini berpisah. Untuk mengusir kesunyiannya Suriati giat bekerja untuk organisasinya. Dengan demikian, terlihat bahwa terlibatnya Suriati dalam pergerakan akibat putus cinta dengan Mahmud. Kekecewaan tersebut justru mendorong Suriati untuk mengabdikan secara total untuk pergerakan. Itu terbukti dengan keberhasilannya mendirikan sebuah organisasi keputrian.

Akhirnya organisasi ciptaannya itu bergabung jua dengan sebuah organisasi puteri yang lain. Penggabungan itu menimbulkan sebuah organisasi yang besar yang beranggotakan banyak, dan bercita-cita yang lebih luas lagi.

Nyahlah segala kesunyian. Suriati yang menyerahkan hidupnya bulat-bulat ke dalam pergerakan yang semakin menjalar ke merata gugusan pulau-pulau permata di benua Timur itu.

Hal serupa seperti terjadi dalam diri Suriati juga menimpa Dahlini—tokoh utama dalam roman “Srikandi Tanah Air” karya Dadiarti. Dahlini, sebagai gadis modern berpendidikan, kecewa akibat perlakuan suaminya. Perempuan ini diboongi terus-menerus oleh suaminya dan kemudian suaminya meninggalkannya. Kekecewaan itulah yang mendorong Dahlini terjun ke dalam dunia pergerakan.

“Ya, janganlah engkau mencintai manusia juga, karena manusia ini palsu kata dan hatinya, tak benar janjinya, tak betul sumpahnya. Ada satu barang yang menurut firasat saya yang boleh engkau cintai. Barang itu yaitu pergerakan. Pergerakan, ya pergerakan bangsamu. Cintailah itu, dan masukilah ia dengan sepenuh hati (Dadiarti, 1941:61).

Organisasi pergerakan pertama yang dimasuki Dahlini adalah pergerakan kaum ibu. Kekecewaan yang dialami oleh Dahlini menyebabkan dia mengambil keputusan untuk tidak kawin dengan laki-laki. Pernyataan ini merupakan hal yang radikal untuk masa tersebut.

Aku telah berjanji dalam hati tiada akan kawin-kawin lagi dengan seorang laki-laki pun kalau hanya hidupku akan sengsara karenanya. Oh aku hanya akan kawin dengan pergerakan sekali lagi pergerakan. Pergerakan kaum istri Indonesia, itulah hanya suaminya (Dadiarti, 1941:63).

Seperti halnya Suriati organisasi pergerakan yang diikuti oleh Dahlini adalah organisasi yang menerbitkan majalah.

Setelah sebulan aku di kota Medan, telah banyak kawan-kawanku di dalam golongan kaum pergerakan menantiku di dalam melanjutkan tujuan hendak menaikkan derajat kaum ibu Indonesia. Aku terbitkan sebuah majalah di samping memimpin sebuah perkumpulan yang terbesar di sana, dan siang hari aku mengajar pada sebuah sekolah kebangsaan. Alang lemaknya masyarakat macam ini kurasai jauh lebih enak daripada bergaul dengan seorang suami (Dadiarti, 1941:63).

Roman “Srikandi Tanah Air” menyinggung pula Permi (Dadiarti, 1941:71). Dari gambaran di atas dapat dijelaskan bagaimana keadaan organisasi pergerakan saat itu. Mereka bersifat mandiri dengan cara membuka usaha-usaha sendiri. Usaha yang mereka pilih berbentuk usaha sosial dan usaha ekonomis, seperti penerbitan yang tampaknya juga sekaligus sebagai corong untuk gerakan mereka. Usaha ekonomis yang dilakukan oleh organisasi pergerakan bermacam-macam. Di dalam salah satu roman Medan ini—dalam roman yang berjudul “Gadis Komidi”—usaha ekonomis itu, antara lain, adalah membuka restoran.

Restoran itu sesungguhnya kepunyaan Serikat Ibu Sumatera yang sengaja mengambil *stand* dalam Pasar malam. Kerosi-kerosi dan mejanya berjajar-jajar di muka *stand*. Keduanya telah duduk menghadap sebuah meja ketika seorang gadis pelayannya, atau lebih baik dikatakan salah seorang anggotanya datang mendapatkan keduanya dan dengan gerak yang manis bertanya sambil tersenyum (Sou'yb, 1941:18).

Ada beberapa sebab yang menjadikan seseorang terlibat dalam dunia pergerakan sebagaimana terlihat dalam beberapa roman yang telah dibicarakan. Pada roman "Soeriat" dan "Srikandi Tanah Air" tokoh-tokohnya memasuki dunia pergerakan karena patah hati. Dunia pergerakan menjadi semacam tempat pelarian. Namun, tidak semua berhal demikian. Dalam roman yang berjudul "Sebabnja Saja Bahagia" karya Tamar Djaja, suami Hamatun memasuki dunia pergerakan karena didorong oleh semangat nasionalisme yang membara saat itu.

Bagaimana jadinya? Celaka pula. Suami saya karena semakin hari semakin banyak juga mempunyai teman dan darahnya agak panas pula, akhirnya ia memasuki dunia pergerakan rakyat. Waktu itu pergerakan sedang berkobar-kobar di Betawi. Semangatnya sedang melambung tinggi. Di sekeliling tanah Jawa di kala itu semangat kebangsaan berkobar-kobar (Djaja, 1940:59).

Berdasarkan kajian di atas, dapat disimpulkan bahwa organisasi pergerakan secara konkret telah dapat menggerakkan kaum muda pada masa itu untuk ikut bertanggung jawab terhadap tanah airnya. Walaupun keterlibatan tokoh-tokoh tersebut dengan alasan yang bermacam-macam, organisasi pergerakan telah mampu merealisasikan nasionalisme Indonesia. Roman Medan sebagai media penyampai dan pengarangnya yang berasal dari kalangan Islam telah memberikan tempat bagi aspirasi masyarakat untuk dapat mengetahui berbagai konflik yang terjadi di dalam dunia organisasi pergerakan tersebut sebagai pembelaan dan promosi atas dunia pergerakan itu sendiri. Dari uraian yang sudah disampaikan terlihat keberpihakan teks roman Medan yang cenderung menjadi wahana pembelaan terhadap citra organisasi pergerakan yang buruk, yang kemungkinan besar digembor-digemborkan oleh pemerintah kolonial Belanda dengan tujuan mematikan organisasi pergerakan tersebut.

## Daftar Pustaka

Nain, Sjafnir Abu dkk. 1988. *Kedudukan dan Peranan Wanita dalam Kebudayaan Suku Bangsa Minangkabau*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Direktorat Sejarah dan Nilai Tradisional, Proyek Inventaris dan Dokumentasi Kebudayaan Daerah.

- Roolvink, R. 1955. "Roman Pitjisan Bahasa Indonesia" dalam *Pokok dan Tokoh dalam Kesastraan Indonesia Baru*. Jakarta: Pembangunan.
- Suwarsono. 1997. "Cerita Detektif dalam Masyarakat Kolonial Hindia Belanda: Studi terhadap Beberapa Roman Pitjisan Medan". Jakarta: Program Kajian Asia Tenggara, Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia.
- Teeuw, A. 1978. *Sastra Baru Indonesia*. Ende-Flores: Nusa Indah

# Revolusi dari Perspektif Perempuan: Cerita Pendek Periode 1950-an dan 1960-an

Saksono Prijanto

## Pengarang Perempuan

Jassin (1983) dalam artikel yang berjudul “Pengarang Wanita Indonesia” menyoroti dan mengomentari secara khusus beberapa perempuan novelis. Mereka yang diamati adalah Selasih nama samaran dari Sariamin Ismail (dengan karyanya *Kalau Tak Untung* dan *Pengaruh Keadaan*), Hamidah nama samaran dari Fatimah Hasan Delais (dengan karyanya *Kehilangan Mestika*), Saadah Alim, Suwarsih Djojopuspito, Salsiah Tjahjaningsih, dan Nh. Dini (dengan karyanya *Hati yang Damai*). Pengamatan yang dilakukan Jassin dimaksudkan untuk mengenalkan dunia kepengarangan penulis perempuan tersebut. Selain dikemukakan mengenai biografi—lahir, meninggal, riwayat pendidikan dan pekerjaan—juga dianalisis karya-karya mereka dengan gaya Jassin, yang ringan, informatif, dengan penyampaian bahasa yang menarik. Beberapa nama penulis perempuan itu, selain mengubah novel, ternyata juga menulis cerita pendek.

Selama ini dalam tulisan beberapa pengamat dan kritikus sastra, seperti H.B. Jassin (*Kesusastraan Indonesia dalam Kritik dan Esai I—IV*, 1985), A. Teeuw (*Kesusastraan Indonesia Modern* Jilid 1, 1978), dan Umar Junus (*Perkembangan Novel-Novel Indonesia*, 1974), lebih memumpunkan kajian pada pengamatan genre prosa, khususnya novel. Cerita pendek terkesan agak kurang mereka perhatikan. Jika ditemukan pembahasan terhadap cerita pendek itu pun yang sudah diterbitkan dalam bentuk antologi, sedangkan cerita pendek yang tersebar di berbagai media massa agak terlewatkan. Padahal, pada dasawarsa 1950-an dan 1960-an berbagai jenis majalah dan surat kabar banyak memuat cerita pendek secara rutin pada rubrik sastra. Penerbitan khususnya majalah pada masa itu dapat diibaratkan bagaikan jamur tumbuh di musim hujan. Nama majalah yang terbit pada dasawarsa 1950-an, antara lain, adalah *Siasat*, *Kisah*, *Sastra*, *Mimbar Indonesia*, *Penca*, dan *Wanita*. Majalah yang terbit pada dasawarsa 1960-an, antara lain, adalah *Mayapada*, *Variasari*, *Moderna*, *Mutiara*, dan *Gelora*. Kemunculan majalah itu dapat ditengarai karena beberapa alasan, antara lain, peningkatan ekonomi masyarakat, peningkatan pendidikan masyarakat, tuntutan rohaniah yang tidak dapat ditemukan melalui media lain atau cara lain. Beberapa surat kabar dasawarsa 1950-an dan 1960-an menyediakan ruang khusus untuk cerita pendek, seperti *Duta Masyarakat* (1950-an), *Bintang Timur*, *Patriot*, *Harian Umum*, *Perdamaian* (1960-an).

Nama-nama perempuan cerpenis yang mengisi ruang sastra dalam majalah tersebut beragam, baik ditinjau dari asal daerah, tingkat pendidikan, profesi maupun tingkat usia mereka. Selain jurnalis, pendidik, ibu rumah tangga pun terpanggil

untuk berekspresi melalui media sastra. Memang, cara mereka mengungkapkan imajinasi dan pengalamannya beragam pula. Sebagian terkesan benar-benar pemula, baik dalam pemilihan tema maupun cara bercerita. Akan tetapi, banyak di antara mereka yang memiliki bakat menulis, bahkan sebagian sudah cukup berpengalaman menulis dan sudah dianggap penulis mapan, seperti Nh. Dini, Titie Raya Said Sadikun, Titi W.S., dan Titis Basino.

Perempuan cerpenis yang menulis dalam surat kabar pada umumnya merupakan penulis muda, yaitu para pelajar. Memang, di antara mereka ada yang berstatus ibu rumah tangga atau gadis lepasan sekolah menengah atas. Bahkan, di antara mereka menyandang nama cukup dikenal di masa sekarang. Beberapa nama penulis peranakan Tionghoa dapat dijumpai pada surat kabar *Perdamaian*. Perempuan cerpenis yang menulis dalam surat kabar serta majalah yang dapat dianggap menonjol dalam penulisan cerita pendek di tahun 1950-an dan 1960-an, antara lain, Isma Sawitri, Lastri Fardani, dan Enni Soemargo, tetapi karya-karya mereka cenderung mengungkapkan isu percintaan dan tidak tentang revolusi.

Berbagai permasalahan dikemukakan oleh para perempuan cerpenis itu, baik yang menggunakan media surat kabar maupun majalah, yakni isu percintaan, emansipasi, ekonomi keluarga, *science*, dan keprofesian (guru, pramugari). Namun, dari berbagai isu itu, revolusi dengan segala peranak-pereniknnya patut diungkapkan lebih lanjut dalam tulisan ini. Muncul pertanyaan, "Mengapa isu revolusi yang dipilih sebagai topik dalam telaah ini?" Kita ketahui bersama bahwa usai perang kemerdekaan, khususnya pada dasawarsa 1950-an—1960-an, berbagai kemelut terjadi di negeri ini. Dari pemberontakan yang satu ke pemberontakan yang lain bermunculan di seluruh wilayah republik yang baru lahir ini. Aceh dengan upaya memisahkan diri yang dipimpin oleh Daud Bereuh, Jawa Barat dengan peristiwa DI-TII di bawah pimpinan Kartosuwiryo, Sulawesi Selatan dengan pemberontakan di bawah pimpinan Kahar Muzakar, PRRI di Sumatra Barat, Permesta di Sulawesi Utara, bahkan pihak Belanda pun mengadakan aksi militer dalam upaya menancapkan kaki di negeri yang kaya ini melalui *Clash I* dan *Clash II*. Padahal, kita memahami bahwa karya sastra sudah dapat dipastikan tidak dapat "terlepas" dari kondisi sosial, ekonomi, dan politik yang terjadi di masyarakat. Oleh karena itu, tidak pelak lagi para sastrawan yang hidup pada kurun waktu tersebut, banyak mengangkat atau mengungkapkan isu revolusi, baik revolusi dalam artian fisik maupun akibat yang muncul dari revolusi itu sendiri. Nama-nama tenar sastrawan Indonesia yang dalam karyanya mengemukakan isu revolusi itu, antara lain Nh. Dini (dalam beberapa novel kenangan, *Padang Ilalang di Belakang Rumahku*), Titie Raya Said Sadikun (dalam beberapa cerpen), Toha Mohtar (*Pulang*), Muchtar Lubis (*Jalan Tak Ada Ujung*). Dari pengamatan yang dilakukan setelah membaca karya-karya mereka, ternyata dalam tulisan perempuan pengarang "ditemukan" sesuatu yang unik dan khas jika dibandingkan dengan karya laki-laki pengarang. Oleh karena itu, dengan melalui dasar pemikiran (1) maraknya isu revolusi dalam karya sastra pada periode itu dan (2) keunikan dan kekhasan karya perempuan pengarang, maka karya tersebut, khususnya karya perempuan cerpenis layak ditelaah lebih lanjut secara

khusus. Agar pembahasan tentang revolusi, khususnya "revolusi dari perspektif perempuan", lebih mengarah ke pokok persoalan, maka pada akhir pembahasan awal akan dikemukakan secara selintas ilustrasi tentang "revolusi dari perspektif lelaki".

### **Revolusi dari Perspektif Perempuan**

Berikut ini akan dibahas beberapa cerita pendek karya perempuan cerpenis yang dimuat di majalah dan surat kabar dalam rentang waktu tiga periode, yaitu periode 1940-an--1960-an, serta beberapa cerita pendek yang terkumpul dalam antologi yang sudah diterbitkan. Antologi cerita pendek yang dibahas terdiri dari *Perjuangan dan Hati Perempuan* karya Titie Said serta *Tujuh Cerita Pendek* karya Suwarsih Djojopuspito, serta cerita pendek yang terbit secara lepas di beberapa majalah dan surat kabar, antara lain "Derita" karya Tatiek Soewito, "Di Bulan Ramadhan" karya Tienny As Ajub, "Hilangnya Sebuah Idaman" karya Sanny Surtiny, "Intermesso" karya Elizabeth Pang, "Telegram Terakhir" karya Nilakustia, "Isteri Perajurit" karya S. Rukiah.

Dalam pemilihan latar, perempuan cerpenis banyak melakukan pilihan. Sebagai ilustrasi, Titie Said melalui tiga cerita pendek yang termuat pada antologi *Perjuangan dan Hati Perempuan*, yakni "Hidup dalam Pertempuran" (latar tempat/waktu medan pertempuran), "Orang-Orang Buangan" (latar tempat pengasingan), dan "Maira" (latar tempat pelabuhan laut). Dalam beberapa cerita pendek karya perempuan cerpenis yang lain ditemukan berbagai macam latar tempat dan latar waktu seperti "Derita" karya Tatiek Soewito (latar gerbong kereta api), "Di Bulan Ramadhan" karya Tienny As Ajub (latar rumah sebuah keluarga), "Hilangnya Sebuah Idaman" karya Sanny Surtiny (latar kantor jurnalistik), "Intermesso" karya Elizabeth Pang (latar di tempat umum), "Telegram Terakhir" karya Nilakustia (latar medan pertempuran), "Isteri Perajurit" karya S. Rukiah (latar zaman revolusi), dan "Bekicot (Keong Darat) dan Aku" karya Suwarsih Djojopuspito (latar zaman revolusi). Dalam pembahasan selanjutnya beberapa cerita pendek itu akan coba ditelaah secara tematik.

#### **a. Perjuangan dan Hati Perempuan Karya Titie Raya Said Sadikun**

Perempuan pengarang ini lahir di Bojonegoro, Jawa Timur, 11 Juli 1935. Ia pernah mengenyam pendidikan di Jurusan Arkeologi, Fakultas Sastra, Universitas Indonesia sampai lulus sarjana muda (1959). Titie Said pernah menjadi redaktur beberapa majalah perempuan, yaitu *Wanita* (1957—1959), *Hidup* (1959—1960), *Kartini* dan pemimpin redaksi majalah *Famili*. Beberapa karya Titie Said yang sudah dibukukan, antara lain, *Perjuangan dan Hati Perempuan* (kumpulan cerita pendek, 1962) serta *Jangan Ambil Nyawaku* (novel, 1977).

Dalam karya fiksi pemilihan berbagai jenis latar, baik latar tempat maupun latar waktu, idealnya selaras dengan unsur yang lain seperti penokohan, pengaluran, dan isu pokok yang hendak diungkapkan dalam karya itu. Latar yang dipilih sudah barang tentu disesuaikan dengan isu pokok yang hendak diungkapkan. Melalui latar

itu pula, sifat-sifat dan perilaku tokoh akan tercermin, termasuk respon tokoh dalam menyiasati suatu permasalahan sangat dipengaruhi oleh unsur penglataran. Selanjutnya, jika disimak reaksi tokoh dalam cerita pendek "Hidup dalam Pertempuran" dan "Orang-Orang Buangan" dibandingkan dengan cerita pendek "Maira" meskipun ditulis oleh cerpenis yang sama, yaitu Titie Said memiliki nuansa perbedaan yang cukup signifikan. Tokoh aku dalam cerita pendek "Hidup dalam Pertempuran" dan "Orang-Orang Buangan" terkesan menyiasati peperangan dengan nada gembira dan optimistis. Hubungan di antara mereka pun terkesan sangat kooperatif, mereka saling menyayangi satu sama lain. Dalam suasana kemelut pertempuran, tokoh aku dalam "Hidup dalam Pertempuran" masih mampu memberikan "penilaian" terhadap perilaku orang lain yang dianggapnya kurang patut dilakukan dalam suasana kalut seperti masa revolusi karena hal itu dapat merugikan diri sendiri. Bahkan, dapat juga merugikan teman sejawat. Berikut ini disitir kalimat pertama cerita pendek tersebut "Terkadang banyak orang yang tidak mengerti untuk apa hidup ini, dan tidak jarang pula yang bunuh diri. Mereka tidak tahu bahwa perjuangan hidup merupakan suatu perjuangan tersendiri (1961:7)." Semangat mempertahankan hidup ternyata memerlukan kiat khusus. Selain dituntut keberanian juga diperlukan keikhlasan untuk berkorban. Kutipan tersebut menyiratkan bahwa narator sebagai pengamat mahatahu memprediksikan bahwa seseorang yang dalam hidupnya rela berkorban untuk kemanusiaan dapat dipastikan akan menuai kebaikan dan keberhasilan. Sebaliknya, bagi yang kurang memahami dan menghargai makna kehidupan dapat dipastikan akan menuai kematian. Sebenarnya, substansi perjuangan bukan hanya yang bersifat fisik semata. Justru perjuangan yang bersifat batiniah kadangkala lebih memerlukan pengorbanan besar dan juga sekaligus menguras cadangan fisik seseorang. Namun, tokoh aku bukan hanya pandai menilai orang lain, dia pun membuktikan bahwa dirinya mampu survival dan mempertahankan hidup, dari 98 orang hanya 15 orang yang mampu bertahan hidup, termasuk tokoh aku. Hal itu membuktikan bahwa tokoh aku, yang dalam kancah tersebut berprofesi sebagai perawat, lebih banyak terlibat di luar konteks peperangan itu sendiri. Namun, kestabilan jiwa tokoh aku patut diacungi jempol karena dibandingkan teman-teman seperjuangan, bahkan dengan teman-temannya yang berjenis kelamin lelaki, tokoh aku tersirat memiliki kepribadian yang paling kuat. Berbagai macam kondisi para pejuang dari yang mengalami luka ringan sampai yang menghadapi sekarat maut dirawat dengan penuh kasih. Sebagai ilustrasi, Tan seorang gerilyawan Tionghoa dalam keadaan kalut menyanyi dengan ngawur dalam bahasa ibunya sambil sesekali menyebut beberapa nama makanan, seperti *capcay*, *puyunghai*, *misoa*, dan *taogee*. Reaksi tokoh Tan ketika menghadapi depresi berat akibat peperangan ternyata tidak dapat dilepaskan dari latar budaya dari mana tokoh Tan berasal. Bukan hanya tokoh Tan, tokoh Aman pun mengalami guncangan jiwa setelah mengalami pertempuran hebat.

Aku baru sadar waktu mendengar tawa keras. Remang-remang kelihatan Aman melepaskan ikat kepala merah putih, lalu melilitkan ke ranting kayu yang ditancapkan di dekatku. Rupanya guncangan yang dialaminya dalam

pertempuran mengerikan sehari itu mengganggu jiwanya. Dia tertawa keras, tertawa terus, sampai akhirnya kehabisan tenaga dan napas (1961: 16).

Meskipun tokoh Aman tidak dideskripsikan secara lengkap, dari reaksi tokoh ini ketika menghadapi penderitaan berat, tersirat bahwa dia dalam kesehariannya termasuk tipe manusia periang, bahkan bukan tidak mungkin Aman merupakan sosok manusia humoris. Benturan antara sifat baik dan sifat buruk dalam diri Aman kalau dapat diteropong dengan kaca pembesar sudah barang tentu akan terlihat syaraf-syaraf dan organ vital Aman telah rontok berantakan.

Penderitaan tokoh Tan dan tokoh Aman berimbas kepada tokoh aku (narator). Apabila tokoh aku yang menjadi objek kekejaman perang itu sendiri, mungkin dia justru akan tabah dan kuat menerima hal itu. Akan tetapi, tokoh aku justru hanya melihat peristiwa kekejaman di depan mata dan tidak mampu berbuat banyak untuk menolong akibat kekejaman itu, baik yang dialami tokoh Tan maupun tokoh Aman, sehingga hal itu sempat menggoncangkan jiwa tokoh aku. Namun, di balik kepedihan, kadangkala beberapa peristiwa yang dapat mengundang senyum dapat pula ditemui dalam cerita pendek "Orang-Orang Buangan". Pada lazimnya seseorang yang menjadi tawanan akan mengalami depresi berat, tetapi tokoh aku dan rombongannya justru masih sanggup memompa semangat hidup dengan bernyanyi, "Dirantai tambah pandai, dibuang tambah girang (1961:17). Sikap optimistis bukan hanya tersirat pada nyanyian, melainkan diimplementasikan oleh tokoh dalam cerita pendek ini dalam perbuatan keseharian di tempat pengasingan itu. Mereka tanpa menemukan kesulitan berarti dapat dengan cepat beradaptasi dengan penduduk setempat yang memiliki adat-istiadat serta budaya berlainan. Melalui Listi, putri tokoh aku yang berusia balita, para pendatang mampu menjalin persahabatan dengan penduduk pribumi; terjalin persahabatan antara orang tua Listi dan Kimbun, salah seorang penduduk setempat dari suku Kaya-Kaya.

Pribumi daerah--suku Kaya-Kaya--sudah mulai datang. Berkelompok mereka mendekati bedeng. Lama-lama mereka berani mendekati kami, dan terikatlah suatu persatuan antara kami. Seorang di antaranya--Kimbun--yang mula-mula datang padaku memberi anak burung Kaswari yang kuberi nama Titi (kemudian kau lahir dan kunamakan Titi juga), sudah mulai jadi keluarga. Dia senang sekali pada Listi, membuatkan ayunan dari reranting kayu dan mengemongnya. Sore, bersama dengan Angkin, Kimbun diajari bapakmu menulis. Cepat dia pandai (1956:20).

Tersirat dari kutipan tersebut bahwa "keluguan dan "kesucian" sangat besar peranannya dalam kehidupan manusia di mana pun mereka berada. Sosok Listi yang masih suci dan lugu terbukti telah mampu meluluhkan hati penduduk pribumi yang dapat "dianggap" masih terbelakang, baik secara sosial, ekonomi maupun budaya.

Kemampuan beradaptasi dengan alam dan bersosialisasi dengan masyarakat sekitar merupakan keberhasilan tokoh aku dalam meniti hidup di daerah pembuangan, Digul, Papua. Keganasan alam Papua yang sekaligus memiliki keberagaman kekayaan fauna dan flora tidak mereka sikapi sebagai rintangan, tetapi justru mereka terima dengan rasa syukur. Binatang buas seperti buaya, ular, babi hutan dan berbagai tanaman "aneh" yang mereka temui mampu mereka manfaatkan sebagai karunia-Nya selama dalam pembuangan. Demikian pula kemampuan beradaptasi dengan masyarakat sekitar yang memiliki perbedaan tradisi dan kebudayaan, justru semakin membulatkan tekad mereka untuk bertahan hidup dan eksis dengan memanfaatkan apa yang ada di sekitar mereka, baik kekayaan alam maupun keunikan penduduk asli. Sebagai ilustrasi, dapat dikemukakan gambaran bagaimana keganasan alam Papua, yang konon sebagian besar lahan di "Tanah Merah" itu, pada waktu itu terdiri atas hutan lebat dengan pepohonan Setinggi berpuluh-puluh meter. Yang di dalamnya dihuni berbagai jenis binatang melata seperti buaya, ular, dan binatang buas lain yang berbahaya bagi manusia.

Kim bun jangan! Kim bun cuma tertawa dan dengan ayam memasukkan ular ke kantong. Sejak tadi dia meliling Listi dengan ularnya! Jika ular itu membelit badan Kim bun, Listi tertawa, tapi bila Kim bun menyodorkan pada Listi, dia menjerit keras. Aku meneruskan kerjaku. Tapi kudengar Listi batuk keseleg. Terpaksa aku mesti keluar menengoknya. Kim bun kenapa? Og, og. Air? Jai hem, kenapa Listi kau minum air begini? Dengan kata-kata sederhana dibantu gerakannya, Kim bun menerangkan bahwa air itu diambilnya di tengah hutan, dan dapat menyehatkan bayi-bayi (1956:21).

Perbedaan bahasa terbukti bukan menjadi halangan bagi para pendatang itu untuk "menyatu" dengan penduduk pribumi sambil mencari kesempatan meloloskan diri dari neraka pengasingan itu. Sikap pantang menyerah dan enggan tunduk kepada kolonialisme Belanda terungkap sejak awal peristiwa dari cara Djojoredjo menolak perintah para penjaga untuk memanggil mereka Tuan dan berjongkok memberi hormat. Sikap tegas lelaki itu didasari kesadaran bahwa pada hakikatnya setiap manusia memiliki harga yang sama di depan Sang Maha Pencipta. Apalagi Djojoredjo sangat mafhum bahwa dirinyalah yang selayaknya dihormati, bukan sebaliknya. Djojoredjo adalah pemilik sah negeri ini. Menyikapi reaksi Djojoredjo, sebagai sesama makhluk Tuhan, dokter Belanda yang bertugas menilai bahwa apa yang dilakukan lelaki itu benar. Bukan tidak mungkin, dokter itu melakukan identifikasi diri bagaimana jika dirinya yang berada di posisi Djojoredjo? Pada Perang Dunia II, Belanda sebenarnya juga tidak terlepas dari tekanan Jerman. Pengalaman bangsanya dalam menghadapi Jerman dan penugasannya ke Indonesia yang didasarkan "kewajiban" dari seorang warga negara menyadarkan dokter Belanda itu bagaimana selayaknya dia harus memosisikan diri. Sikap perlawanan itu terulang kembali tatkala Djojoredjo bersama keenam tahanan lainnya berupaya melarikan diri dari hutan atas

bantuan penduduk pribumi meskipun mengalami kegagalan. Pantang menyerah mungkin merupakan sebutan yang paling tepat diberikan kepada perempuan cerpenis yang mengisi nafas cerita pendek ini. Memang, pada akhir kisah dengan jelas disebutkan bahwa cerita pendek ini merupakan kenangan kepada Nenek Djojoredjo yang selama hidupnya belum merasai kenikmatan hidup karena setelah dibuang ke Digul, beliau wafat disiksa fasis Jepang. Memori yang penuh kegetiran dan kepedihan dengan pekat telah mewarnai cerita pendek "Orang-Orang Buangan" sebagai kisah kenangan.

Optimisme yang tidak kunjung padam, yang dapat diibaratkan sebagai tak lekang oleh panas dan tak lapuk oleh hujan mewarnai cerita pendek "Orang-Orang Buangan". Sebaliknya, pada cerita pendek "Maira" warna kegelisahan mendominasi jalinan cerita dari awal sampai akhir. Kegelisahan yang muncul lebih disebabkan oleh kerinduan kepada kekasih yang pulang dari medan perang. Ternyata bukan hanya Ira yang menunggu kekasihnya di pelabuhan itu, seorang ibu tua dan seorang perempuan beranak tiga juga menunggu lelaki yang bernama sama, yakni Pramono. Selain mengharukan juga tersirat nada kepiluan tatkala para perempuan itu mencapai titik ketegangan ketika kapal merapat ke pelabuhan. Sebelum kapal mendarat, Ira sempat menjadi sasaran "kemarahan" beberapa perempuan sesama penjemput karena dianggap perempuan prebut istri orang.

Ira mengusap air matanya. Pelan-pelan dia menggeser menjauhi orang banyak, yang telah memandangnya sebagai perempuan perampas suami. Mereka itu melirik Ira dengan senyum ejek. Pram, Pramono tidak pernah disangka Ira begitu curang, dan telah punya anak. Ira ingat bagaimana Pram pamit berangkat perang. Semua pemuda diserahkan. Dan Ira melepaskannya dengan hati besar. Dia begitu percaya akan kejujuran Pram (1956: 63).

"Kericuhan" yang sempat terjadi di ruang tunggu terkesan lucu dan agak konyol. Memang, masa penungguan setelah berpisah dengan seseorang yang dalam jangka waktu lama berpisah sudah pasti menegangkan urat syaraf. Apalagi kepergian orang yang dicintai itu dalam rangka menunaikan tugas negara di medan pertempuran. Namun, isu yang paling menegangkan justru penantian terhadap seseorang yang bernama Pramono dilakukan oleh tiga orang perempuan, yaitu Ira (kekasih Pramono), perempuan tua (ibu Pramono), dan seorang perempuan beranak tiga (istri Pramono). Tidak pelak lagi di antara mereka itu sudah barang tentu terjadi "persaingan" secara diam-diam, Pramono yang mereka tunggu itu milik siapa? Harapan-harap cemas bercampur rasa penasaran selanjutnya "meledak" menjadi olok-olok melalui tatapan tajam kepada Ira yang dianggap telah merebut suami orang. Padahal, dalam batin Ira juga tersembul suatu kecemasan bercampur kejengkelan, "Mengapa Pramono tega membohongi dirinya yang telah setia menanti selama ini?" Dari benturan kecil yang terjadi di antara perempuan itu tersirat suatu "pelajaran" bahwa dalam hidup ini tidak ada sesuatu yang pasti. Banyak kemungkinan yang

dapat terjadi pada diri manusia, seperti yang dialami Pramono dan Pramono yang lain di medan perang, mungkin mereka dapat bertahan hidup atau mati. Hidup dan mati merupakan dua sisi kehidupan yang berlawanan, tetapi sebenarnya saling berdekatan, bagaikan telapak tangan yang dapat dibalikkan sekehendak hati oleh Sang Dalang.

Ira, ibu tua, dan perempuan beranak tiga itu secara substansi tidak berbeda karena mereka berjenis kelamin perempuan. Perasaan mereka kepada Pramono secara tersurat memang merupakan ungkapan cinta kasih seorang perempuan kepada seorang lelaki. Kedudukan Ira sebagai kekasih Pramono sudah barang tentu diwarnai oleh muatan libido sehingga tidak mengherankan jika Ira “dimusuhi” para perempuan penjemput yang lain, sedangkan perasaan istri Pramono sudah barang tentu lebih dikaitkan dengan keberadaan ketiga anak yang masih kecil, hasil pertautan cinta mereka. Bagaimana halnya dengan si ibu tua? Status Pramono sebagai anak tunggal sudah pasti merupakan harapan terakhir si ibu tua itu. Kepada siapa lagi dia akan menyandarkan nasibnya kalau bukan kepada Pramono. Konflik kepentingan mewarnai hubungan antara ketiga perempuan itu dengan Pramono meskipun Pramono yang mereka tunggu bukan Pramono yang sama. Entah mengapa “Tuhan” justru memberikan cobaan yang berlainan kepada ketiga perempuan itu. Pramono kekasih Ira telah “dimatikan” demikian pula Pramono anak tunggal si ibu tua. Kesendirian dan kepedihan pada akhirnya mampu “menyatukan” Ira dan si ibu tua itu. Mereka meniti hari dalam kebersamaan dengan peran sebagai anak perempuan dan seorang ibu. Tuhan telah berbuat adil kepada mereka. Perempuan beranak tiga itu memang sepintas paling “bahagia” dibandingkan dengan Ira dan si ibu tua karena Pramono, suaminya, pulang dalam keadaan hidup meskipun penuh luka. Peran suami paling tidak untuk sementara waktu sambil menunggu kesembuhan suaminya harus diambil alih oleh perempuan itu. Dengan kata lain, setiap manusia yang hidup di muka bumi ini tidak akan terlepas dari cobaan dan mereka telah ditentukan perannya oleh Sang Maha Pencipta.

#### **b. “Bekicot (Keong Darat) dan Aku” Karya Suwarsih Djojospito**

Perempuan penulis ini lahir di Bogor, Jawa Barat, tanggal 20 April 1912 dan meninggal dunia di Yogyakarta pada tahun 1977. Pendidikan yang pernah ditempuhnya, antara lain, Sekolah Kartini, MULO, dan Europese Kweekschool. Ia pernah menjadi guru di Perguruan Rakyat (1931), Taman Siswa (1932), Pasundan Istri (1937), HIS (1939), Anggota Komite Nasional Pusat (1945—1950), Wakil Kepala Biro Perjuangan Bagian Wanita (1946—1947), membantu majalah berbahasa Belanda: *Critiek en Opbouw*, *Het Inzicht*, *Oriëntatie*. Pada tahun 1953, ia menetap di negeri Belanda. Suwarsih Djojospito telah menulis sebelum Angkatan '45. Beberapa karyanya yang cukup akrab dengan pembaca, antara lain *Buiten het Gareel* (1940) dan telah ia terjemahkan ke dalam bahasa Indonesia dengan judul *Manusia Bebas*.

Seusai perang, perempuan cerpenis ini mulai menulis cerita pendek dalam bahasa Indonesia, antara lain *Tujuh Cerita Pendek* (kumpulan cerita pendek, 1951),

*Empat Serangkai* (kumpulan cerita pendek, 1954), *Maryanah* (novel, 1958), *Siluman Karang Kobar* (kumpulan cerita pendek, 1963), *Hati Wanita* (cerita pendek, 1964), *Arlinah* (novel, 1975, karyanya ini memperoleh Hadiah Penghargaan Sayembara Mengarang Roman DKJ, 1975), serta *Maryati* (novel, direkomendasikan Dewan Juri Sayembara Mengarang Roman DKJ, 1976, sebagai karangan yang dapat diterbitkan, judul aslinya *Maryati dan Kawan-Kawannya*).

Tulisan ini akan menelaah secara khusus dua cerita pendek dari tujuh cerita pendek yang terdapat dalam antologi *Tujuh Cerita Pendek*, yang terdiri atas (1) "Putri dalam Hujan Ajaib", (2) "Bekicot (Keong Darat) dan Aku", (3) "Mariah dan Arjati", (4) "Riwayat Pohon Flamboyant", (5) "Cerita si Buncit", (6) "Putri Bulan", dan (7) "Bertamasya". Jika diamati dengan cermat, lima dari tujuh cerita pendek tersebut disajikan dalam bentuk dongeng. Suwarsih Djojopuspito bermain dalam alam supranatural yang penuh kegaiban sekaligus mencoba menggabungkannya dengan dunia kenyataan yang dihadapi dalam keseharian. Kecenderungan Suwarsih yang seperti itu bukan tidak mungkin merupakan gabungan dari "kejawa"-an yang kental melekat pada perempuan ini digabungkan dengan alam pemikiran intelektual yang diperolehnya dari bangku pendidikan "Barat". Namun, dalam dua cerita pendek yang lain, yaitu "Bekicot (Keong Darat) dan Aku" serta "Riwayat Pohon Flamboyant" pengarang menyajikan sesuatu yang lain, yaitu dunia simbolik di masa penajahan.

Kekejaman manusia terhadap manusia lain dengan cara simbolik dipaparkan di hadapan para pembaca melalui cerita pendek "Bekicot (Keong Darat) dan Aku" serta gaya personifikasi pada sebuah pohon yang mampu mengamati perilaku manusia di sekitarnya melalui cerita pendek "Riwayat Pohon Flamboyant". Dalam kedua cerita pendek ini, kebengisan pemerintah pendudukan Jepang terhadap penduduk pribumi terungkap dengan jelas. Bukan hanya di Indonesia, perilaku keji mereka lakukan juga di Cina, Korea, dan beberapa negara yang lain. Kedua cerita pendek karya Suwarsih Djojopuspito yang dibahas berikut ini pernah sebelumnya dimuat dalam majalah *Poedjangga Baroe*, yaitu "Bekicot (Keong Darat) dan Aku", *Poedjangga Baroe*, 12.12, (51), 390—394; "Riwayat Pohon Flamboyant", *Poedjangga Baroe*, 7.12, (51), 227—232.

Berbagai cara dilakukan oleh perempuan cerpenis ini untuk melukiskan kekejaman fasisme Jepang. Melalui cerita pendek "Bekicot (Keong Darat) dan Aku", pemikiran kritis yang bernuansa penentangan kepada pendudukan tentara Jepang dilakukan secara tersamar atau secara simbolik. Hal itu wajar dilakukan karena kekejaman tentara Jepang sudah diketahui oleh khalayak. Sebagai salah satu contoh, pernah pada masa pendudukan fasisme Jepang, di Jombang seorang aktor panggung bernama Cak Durasjim dipenggal kepalanya hanya karena membawakan *parikan* di atas panggung. Oleh karena itu, sikap hati-hati yang identik dengan kecermatan sosok perempuan pada umumnya mewarnai isi cerita pendek ini. Tersirat suatu kecerdasan yang dipadu sekaligus dengan kelembutan perempuan sehingga sepias cerita pendek "Bekicot (Keong Darat) dan Aku" layak menjadi bacaan anak. Padahal, karya itu sarat dengan pemikiran maju dan cenderung berpikir secara filosofis.

Mulailah bercakap si kakek ini dengan suara yang penuh keinsafan pada kepandaian sendiri, "Aku yang telah mengembara jauh dan berasal dari jauh juga, orang kata bahwa nenek moyangku datang dari Jepang. Aku harus mengatakan bahwa manusia itu memang hewan yang membahayakan. Kamu semua beberapa tahun yang lalu belum ada dan aku pun waktu itu juga belum ada, akan tetapi nenekku seringkali menceritakan, bahwa waktu itu malaikulmaut mengancam seluruh keluarga kita. Nenek berkata bahwa adakalanya beratus-ratus kaum keluarga kita dijadikan sebagai makanan yang teristimewa untuk manusia itu. ... Ada juga orang-orang, yang tak mau mengecap daging kita akan tetapi mereka lekas dinamakan anti Jepang (1951:20--21).

Penderitaan pada masa pendudukan Dai Nipon bukan hanya dialami manusia, melainkan juga dialami para bekicot. Mereka dijadikan santapan mewah oleh orang-orang Jepang. Padahal, kesuburan tanah Indonesia dan kekayaan alam, baik yang dapat ditemukan di atas permukaan tanah maupun yang tersembunyi di perut bumi diperkirakan baru akan habis ratusan tahun kemudian. Dengan demikian, keserakahan mereka tidak dapat dilukiskan dengan kata-kata selain dengan cara simbolik. Bukan hanya serakah, mereka pun tidak menghargai kemanusiaan, coba bayangkan orang Indonesia yang cukup santun dan dalam kesehariannya terbiasa mengkonsumsi makanan hasil kebun, seperti bayam, kangkung, dan daun talas atau bermacam jenis ikan yang dapat ditemui di sungai atau laut, seperti bawal, gurame, dan udang harus mengkonsumsi bekicot yang sangat "menjijikkan". Sudah barang tentu hal itu sangat mustahil untuk dilakukan oleh sebagian besar orang. Akan tetapi, di sisi lain, "barangsiapa yang tidak bersedia mengkonsumsi makanan jenis itu dianggap anti-Jepang dan Teno Heika. Secara tersurat, pemaksaan mengkonsumsi bekicot didasarkan pada alasan memaksimalkan sumber daya hewani yang tersedia sehingga sumber yang lain dapat dimanfaatkan oleh penjajah Jepang dan diangkut untuk rakyat Jepang yang berada jauh di tanah airnya. Pemaksaan mengkonsumsi bekicot itu, jika dicermati lebih lanjut, secara tersirat mengungkapkan "suatu maksud yang amat biadab, yaitu "pemeriksaan" budaya. Jika maksud biadab itu berhasil "dibudayakan" kepada rakyat Indonesia dapat dibayangkan bagaimana kelak akibatnya. Mungkin dalam benak orang Jepang itu, jika kebudayaan bangsa yang dijajah sudah dapat diubah dan dikuasai, upaya penjajahan akan berlangsung lancar dan berlanjut dengan tanpa mendapat tentangan yang berarti. Oleh karena itu, penentangan kepada taktik dan strategi pemerintah pendudukan Jepang pun akhirnya dilakukan dengan cara yang "cerdas" juga. Dengan demikian, kecenderungan bercerita dengan gaya simbolik ini bukanlah sesuatu yang aneh karena beberapa perempuan pengarang yang lain, seperti Walujati dalam karyanya "Tinjaulah Dunia Sana" juga memilih cara tersebut untuk berekspresi sekaligus mengeritik pendudukan fasisme Jepang.

### c. "Isteri Perajurit" Karya S. Rukiah

S. Rukiah lahir 25 April 1927 di Purwakarta, Jawa Barat. Ia berpendidikan Sekolah Guru 2 Tahun hingga tamat, kemudian menjadi guru di Purwakarta. Dalam bidang jurnalistik, ia pernah menjadi sekretaris majalah *Pujangga Baru* (sesudah perang). S. Rukiah dalam cerita pendek "Isteri Perajurit" (*Indonesia*, No. 1, Th. 1, Agustus 1949) mengungkapkan seorang tokoh perempuan, Siti, yang berkepribadian unik. Modal pertama dan utama yang dimiliki Siti, tokoh dalam cerita pendek ini, ialah percaya diri sangat besar. Kutipan berikut dengan jelas memaparkan karakter perempuan itu.

"Si Siti orang baik hati, lagi peramah dan penurut benar. Malah ada lagi sifat yang jarang didapat pada tiap-tiap orang, apalagi pada orang perempuan, ialah sifat kepercayaan penuh kepada diri sendiri (1949:435).

Dengan kepribadian kuat itu, Siti mampu tabah dalam mengatasi berbagai keruwetan hidup, termasuk ketika suaminya sedang bertempur di medan laga. Namun, bukan hanya kepribadian yang mampu membentuk pribadi Siti yang kuat. Faktor pendidikan sangat menentukan dalam hal ini.

Si Siti seperti biasa, bila mendengar apa-apa dari emaknya dan bapaknya ia cuma senyum saja, tapi hatinya mencatat segala yang jadi pertentangan antara kedua orang tuanya itu. Dua hari kemudian, ketika gurunya di sekolah mengajarkan tentang sopan-santun dalam pelajaran latihan rohani, ternyata bahwa kata-kata bapaknya yang banyak benarnya, dan jawaban emaknya yang menyuruh tunduk dan takut-takut itu yang salah (1949: 436).

Secara genetik mungkin Siti lebih dekat dengan emaknya, tetapi ketelitian, kecermatan, dan keterbukaan wawasan Siti "menggiring" perempuan itu ke arah kebenaran absolut. Perempuan yang ketika mendengar sesuatu lebih memilih diam dan berpikir itu dapat dikategorikan sebagai sosok perempuan Indonesia yang idealistik. Secara intuitif Siti mungkin sudah dapat menebak bahwa perkataan ayahnya lebih dapat diterima nalar daripada perkataan yang diucapkan emaknya. Akan tetapi, sebagai anak yang tahu sopan-santun Siti tidak mungkin mengatakan hal itu secara langsung di hadapan emaknya karena hal itu akan menyakiti hati emaknya.

Bagi ayah Siti kekalahan Belanda dan kemenangan serdadu Jepang tidak terlalu dipikirkan. Bagi lelaki itu yang paling penting adalah kesuburan kebun sayur miliknya dan penghasilan yang cukup dari hasil kebun itu untuk menghidupi keluarganya. Meskipun berupaya berdiri di luar garis "politik" negara pada waktu itu, Pak Siti, Mak Siti, dan Siti ternyata tidak dapat tetap bersikap diam dari kekejaman penjajah Jepang. Semua kebutuhan keluarga, terutama beras yang semakin langka menjadi alasan utama mengapa mereka harus bersikap seperti itu. Kekuasaan fasis rentan untuk dilawan, demikian juga oleh Pak Siti yang menolak kebunnya dijadikan tanaman jarak. Ia hilang dibawa tentara Jepang entah ke mana perginya dan

tidak kembali lagi.

Kehadiran Hasjim di desa mereka, bagaikan membawa kesegaran baru, khususnya pada Siti. Apalagi setelah mereka menikah. Perbedaan persepsi tentang peperangan antara Siti dan Hasjim dapat diibaratkan bagaikan bumi dan langit. Siti hanya melihat apa yang ada pada hari ini, sedangkan Hasjim melihat kepentingan negara di masa depan. Dengan tegas dan penuh kearifan, Siti "menasihati" suaminya,

"Sjim, kita cuma sebagian kecil dari sekumpulan manusia yang bertanggung jawab, sedangkan negara dan manusia ini bukan tanggungan kita sendiri. Biarlah serahkan saja segala kesulitan-kesulitan ini kepada mereka dan Tuhan! Hasjim mengerutkan keningnya, Ti, manusia sekarang sudah banyak yang lepas dari Tuhan. Nafsu dari satu manusia sekarang tidak saja ingin menindas membinasakan berjuta manusia. Mereka sekarang banyak yang merasa bahwa dirinya yang jadi Tuhan. Itu sebabnya. Tuhan sekarang sudah banyak melepaskan manusia. Demikian pula di atas keambrokan negara dan kebobrokan manusia kita ini. Tuhan cukup dengan melibatkan saja di balik awan. Cuma kita, Ti, kita yang bertanggung jawab atas kebesarannya dunia kita kembali. Manusia yang bernafsu di bawah pandangan Tuhan!" (1949:443).

Dari dialog antara Siti dan Hasjim tersirat bahwa pasangan suami istri itu melihat sesuatu persoalan dengan kaca mata dan sudut pandang yang berlainan. Hasjim tampak lebih pragmatik dan menempatkan semua persoalan kepada manusia karena dari manusia itu sendiri semua persoalan berasal. Sebaliknya, Siti lebih cenderung mengembalikan semua persoalan kepada Sang Khalik karena ia berpendapat bahwa hanya Allah yang dapat mengurai semua persoalan itu.

S. Rukiah dengan tegas dan pasti tidak menafikan makna perjuangan dan kepejuangan. Pengorbanan memang diperlukan dalam setiap perjuangan, baik oleh yang memegang senjata maupun yang ditinggal di rumah untuk menjaga kehormatan suami yang pergi ke medan perang, baik berupa kepercayaan untuk merawat keturunan maupun kehormatan menjaga kesucian diri. Dengan demikian, antara suami dan istri itu harus berjuang bersama-sama saling mengisi demi kemerdekaan bangsa dan negara yang tercinta ini meskipun dalam irama yang berbeda.

#### **d. Karya Perempuan Cerpenis yang Lain**

Dalam pembahasan selanjutnya akan ditelaah beberapa cerita pendek karya perempuan cerpenis yang ditemukan secara lepas dalam beberapa majalah atau surat kabar. Gambaran revolusi dalam konteks pertempuran atau pernik-pernik yang berkaitan dengan keluarga para pejuang atau kerabat prajurit memang tidak ditemui dalam beberapa cerita pendek tersebut. Persoalan dasar yang dimunculkan pada hakikatnya berkaitan dengan akibat revolusi kemerdekaan, khususnya isu kesulitan ekonomi yang dialami oleh hampir seluruh penduduk Indonesia pada waktu itu.

Nuansa kegelisahan mewarnai beberapa cerita pendek, antara lain "Derita" karya Tatiek Soewito, "Di Bulan Ramadhan" karya Tienny As Ajub, "Intermessio" karya Elizabeth Pang. Sebagian dari kegelisahan yang dialami para tokoh lebih disebabkan kesulitan ekonomi yang melanda penduduk Republik ini pascakemerdekaan. Kegelisahan seorang ibu berputra satu orang yang ditinggal suami karena konflik yang disebabkan perbedaan kelas sosial antara suami dan istri tersebut diangkat dalam cerita pendek "Derita", (*Bintang Timur*, Jumat, 27 Mei 1960, Th. XXXIV). Karena tidak mampu menahan luapan kesedihan, kekecewaan, serta kemarahan, perempuan itu secara emosional, dalam perjalanan di atas kereta api, tanpa basa-basi mencoba merebut empati penumpang di dekatnya dengan mengungkapkan penderitaan yang dialaminya.

“Setahun yang lalu saya kawin dengan ayah anak ini sambil mengelus kepala anaknya dengan mesra. Sesungguhnya saya enggan kawin dengan dia karena saya tahu dia anak orang kaya. Saya sendiri sudah menyangka kalau kelak dia akan menyia-nyikan saya karena saya anak orang miskin. Apa yang saya duga ternyata semuanya benar .... Dia penjudi. Harta benda yang dibelinya bersama saya dihabiskannya semua.”

Prasangka buruk atau praduga negatif sejak awal sudah terbesit dalam benak tokoh saya tentang “keraguan” saya terhadap calon suaminya waktu itu. Tumpuan alasan yang mendasari pemikiran itu sederhana saja, yaitu perbedaan kelas di antara mereka. Si istri berasal dari kelas sosial bawah, sedangkan si suami berasal dari kelas sosial menengah dan berada. Pada era tahun 50-an kondisi Indonesia dari aspek ekonomis memang terpuruk atau yang dulu lebih dikenal sebagai zaman *Malaise*. Upaya penataan negara dari segala aspek semenjak kemerdekaan 1945 tampaknya belum memperlihatkan hasil yang memadai, khususnya ditinjau dari aspek ekonomi bangsa. Perang yang berkepanjangan akibat kedatangan penjajah, yang silih berganti, telah memporak-porandakan infrastruktur negeri yang baru saja mengenyam kemerdekaan ini. Narator, tokoh saya, tampaknya ingin mengatakan bahwa pertentangan kelas merupakan salah satu akibat yang harus disikapi secara bijak dan cerdas dari negeri yang baru saja merdeka secara politis seperti Indonesia. Memang, kita tidak mengetahui dari mana si kaya itu memperoleh kekayaan, tetapi menyimak kutipan tadi tersurat bahwa judi bukan tidak mungkin juga sebagai penyebab utama isu tersebut. Pada masa pascarevolusi kemiskinan sebenarnya melanda sebagian besar rakyat negeri ini. Jikalau ada orang per orang yang memiliki kekayaan, dapat dipastikan bahwa yang bersangkutan, pada waktu revolusi mungkin berpihak kepada penjajah atau melakukan tindak kriminal. Kita dapat memaklumi bahwa bisnis “keamanan” lazimnya sangat marak dan menjanjikan tatkala di suatu tempat sedang terjadi konflik kepentingan. Situasi yang semakin tidak menentu pada pascakemerdekaan ini sangat menyengsarakan rakyat kecil yang memang sebelumnya sudah tidak berdaya. Kita dapat mengibaratkan bahwa ke mana kaki di

langkahkan dan ke mana pandangan dilayangkan yang terlihat hanya kemiskinan. Oleh karena itu, tidak mengherankan jika tokoh perempuan remaja dalam cerita pendek "Di Bulan Ramadhan" (Tienny As Ajub, *Bintang Timur*, Jumat, 25 Maret 1960, No. 54, Th. XXXIV) tidak mampu mengenakan baju baru pada hari lebaran dan cukup hanya mengenakan gaun lama miliknya.

Oh, kasihan ibuku! Dan aku tak bisa berbuat apa-apa, selain aku harus memohon pada Tuhan semoga ayah dan ibuku selalu diberkahi keselamatan .... Oh, bulan ramadhan, terlalu indah buat kurasakan, tapi terlalu pedih buat kusuri.

Tokoh perempuan remaja itu sebenarnya sempat gelisah dengan bertanya-tanya dalam hati, "Apakah di hari lebaran nanti dirinya dapat mengenakan gaun baru?" Kedewasaan sikap itu dimatangkan oleh keadaan zaman. Namun, di balik kegelisahannya, si tokoh memulangkan semua persoalan kepada Sang Khalik. Bulan Ramadhan, bulan seribu bulan, yang memang diyakini membawa berkah bagi umat-Nya. Nuansa kegetiran sangat nyata tersirat dari kutipan tadi. Namun, dengan santun dan penuh takwa si tokoh menunjukkan kepribadian yang kuat meskipun dalam situasi terjepit kesukaran. Hal ini sangat bertolak belakang dengan sesuatu yang dilukiskan dalam cerita pendek "Intermesso" (Elizabeth Pang, *Perdamaian*, No. 152, Th. XV, 17 Juni 1965). Kegelisahan dalam wujud lain yang disebabkan hilangnya harapan masa depan tercermin pada perilaku para pemuda yang lebih suka nongkrong dan bernyanyi-nyanyi ke sana kemari sambil menjinjing gitar. Terkesan mereka tidak menghargai perjuangan para pendahulu yang telah mempengaruhi harta dan jiwa mereka.

Dia menyesal mengapa para muda masa ini bermalas-malas tak mau membangun negaranya untuk kesejahteraan bangsa, tetapi mereka malah memalukan. Membawa alat keroncong, *wira-wiri* nyanyi seolah-olah mereka itu hanya tiang-tiang negara yang sudah tak bernyawa ... oh ... mengapa bangsa yang telah dibela mati-matian oleh Bapak Presidennya, untuk memudahkan dari penjajahan Belanda dan kolonial tidak mau berterima kasih.

Padahal, kalau disimak lebih cermat, mereka sebenarnya mengalami keputusan. Masa peralihan dari zaman penjajahan ke alam kemerdekaan secara politis memang sangat bermakna. Status dari kaum terjajah sekarang berubah menjadi pemilik sah negeri ini. Akan tetapi, dari segi ekonomi, dapat ditengarai bahwa sebuah negara yang baru, saja merdeka sudah barang tentu berada dalam tahap menata diri. Semua kegiatan pembangunan dimulai dari awal dengan lebih menekankan pada modal semangat pembangunan.

## Revolusi dari Perspektif Lelaki

Setelah pembicaraan dipumpunkan pada topik "revolusi dari perspektif perempuan" berikut ini akan dibicarakan secara sepintas tentang "revolusi dari perspektif lelaki". Pemahaman perspektif dalam hal ini lebih dikhususkan kepada jenis kelamin pengarang, bukan kepada jenis kelamin tokoh. Hal ini perlu dilakukan karena dengan pengungkapan perbandingan sudut pandang mengenai revolusi dari dua kacamata yang berbeda diharapkan hasil pembahasan akan lebih akurat.

Sebagai percontoh akan dibahas empat cerita pendek yang ditulis oleh cerpenis lelaki. Dalam cerita pendek yang pertama, yaitu "Si Kasim Tukang Sepatu" (Djakarta, *Penca*, 1 Desember 1952, No. 12, Th. II) yang berlatar tempat di daerah Pandeglang, Jawa Barat, isu yang diungkapkan berkisar pada kehidupan "orang kecil" yang berprofesi sebagai tukang pembuat sepatu. Suasana negara pada waktu itu penuh dengan kemelut revolusi. Memang, secara politis Indonesia telah merdeka pada tanggal 17 Agustus 1945, tetapi kolonialis Belanda dengan segala upaya masih berusaha "menjajah" kembali bumi yang dikenal dengan "Zamrud Khatulistiwa". Dari sekian banyak penduduk Indonesia yang menderita akibat ulah Belanda itu adalah Pak Kasim dan anaknya yang bernama Kasiman.

"Tanggal 27 Desember 1949 Belanda menyerahkan kedaulatan kepada bangsa Indonesia atas negara Indonesia; Indonesia sudah merdeka ta' peduli dalam bentuk apa" (1952:19).

Dari kutipan di atas, tersirat bahwa kedaulatan negara tidak dapat ditawarkan lagi oleh siapa pun. Bahkan, untuk itu, segala pengorbanan akan dilakukan sebagai upaya merebut kedaulatan yang dirampas pihak kolonial. Hal itu pulalah yang telah dilakukan oleh Pak Kasim dan Kasiman. Semua cita-cita Kasiman, tatkala ia masih kecil, keinginan menjadi dokter atau pelaut, bahkan keinginan Pak Kasim agar Kasiman mewarisi keahliannya menjadi pembuat sepatu lenyap tidak berbekas sebagai tebusan untuk memperoleh kedaulatan negara. Kita dapat membayangkan betapa besar pengorbanan yang telah diberikan rakyat Indonesia pada waktu itu, khususnya oleh Kasiman.

Pada suatu malam tampak si Kasiman berdiri di ambang pintu - di hadapan mereka - besar, gemuk, sehat hanya agak hitam. Semua yang hadir menahan nafas - terharu. Yang mula-mula senyuman adik-adiknya yang perempuan itu - memburu dan mau memeluknya; si Kasiman masih tetap berdiri pada tempatnya semula. Pak Kasim memburu dan memegang tangannya, ia meraba .... Tiba-tiba mereka memekik berteriak. Menangislah mereka? Tertawalah mereka? Ayahnya tinggal diam, tak kuasa ia melakukan sesuatu, dipandanginya saja si Kasiman .... Anaknya ... si Kasiman anaknya - seorang calon "ahli" tukang sepatu, tak berjari lagi .... (1952:19).

Dari kutipan tadi, tersirat bahwa harga kedaulatan bangsa dalam wujud "kemerdekaan" dioposisikan dengan tebusan berupa hilangnya jari-jemari Si Kasiman. Hal ini menunjukkan bahwa jari-jemari si Kasiman yang hilang merupakan metafora dari masa depan Kasiman, yang dengan rela telah diberikan sebagai pengganti kedaulatan dan kemerdekaan sejati bagi orang banyak.

Cerita pendek berikutnya, karya Yustan Aziddin yang berjudul "Teledor" dan dimuat pada majalah *Pemuda*, No. 9, Th. IV, September 1954, mengandung nuansa yang tidak terlalu berbeda dibandingkan dengan cerita pendek yang pertama tadi. Bagaimana seseorang menafsirkan makna kepejuangan dan perjuangan secara gamblang diangkat dalam cerita pendek ini. Tokoh aku yang relatif masih muda usia telah memaknai perjuangan dengan perbuatan yang pada akhirnya menyebabkan ia tersiksa batin seumur hidup.

Aku menjalar sambil meraba-raba pada dinding. Dan lama nian aku berputar keliling. Akhirnya bertemu kepada suatu benda. Benda yang kucari? Tapi aku ragu. Inikah benar gambar Wilhelmina? Pertanyaan ini tak terjawab olehku di malam buta. Sebab itu kucetuskan korekapi sebilah. Seberkas sinar menyinar ke muka. Dan ... benarlah gambar itu yang kucari, yang kudendam dan kumurkai. Segera aku mulai bekerja. Kacanya kupecahkan dan setelah itu kukeluarkan gambarnya, lantas kurobek-robek, dan kutaburkan dalam gelap itu. Lantas pamflet yang tersedia "Pengkhianat bangsa orang yang menaruh gambar ini, tikus hitam" kupasang kurekatkan kembali ke dinding dengan butiran nasi yang tersedia dari rumah. Dan dengan seperti si buta yang meraba-raba, aku menuju lubang kembali. Aku meniarap, merayap melalui lubang itu, sambil mendedikkan badan supaya jangan terantuk. Peluh dingin memercik di seluruh tubuhku (1954:190).

Memang, tokoh aku sangat puas dengan hasil pekerjaannya itu. Ia merasa sebagai "pelopor" perjuangan setelah merobek-robek gambar Wilhelmina. Namun, korban dari perbuatannya justru paman tokoh aku. Karena ditemukan guntingan kertas pembuat huruf di rumah paman tokoh aku, pemuda itu disiksa dan dipenjarakan. Kejadian yang di luar perhitungan itu berakibat fatal bagi perkembangan kejiwaan tokoh aku. Tokoh aku merasa sangat terkutuk dan telah melakukan dosa besar karena mencelakai pamannya sendiri. Apalagi setelah ia melihat penderitaan pamannya ketika menjenguk pamannya di penjara.

Dan ketika aku datang menengoknya ke penjara, kuminta kepada penjaga untuk datang ke selnya. Tidak sukar. Dan sekarang berdirilah aku di hadapannya. Lututku goyah. Mengapa? Di hadapanku kini dan dipisahkan oleh jeriji besi cuma berdiri seseorang yang hanya bercelana dalam, tidak berbaju pula, rambutnya panjang kusut, kumis, jambang, jenggot merimba dan bermata merah meneteskan api. Mata yang menentang seperti matanya itu, mata yang seakan dapat melulur tanpa mulut, dan mata yang bermagnet seperti sinar yang dipancarkan, cukup menanarkan pan-

dangku. Hampir saja aku rubuh, sekiranya tidak segera disambutnya dari balik jeriji. Pandanganku menjadi gila. Kulihat ia bertambah ganas (1954: 191).

Keadaan pamannya yang sangat memprihatinkan itu bagaikan segunung dosa yang mengejar tokoh aku. Tokoh aku telah salah memaknai arti kepejuangan sehingga mengakibatkan penderitaan yang sia-sia bagi pamannya. Tokoh aku menganggap bahwa "pahlawan" adalah sosok yang gagah berani, tetapi tidak bersiasat apalagi berstrategi dalam mewujudkan kepahlawanannya. Sekali lagi faktor pilihan memang sangat menentukan bagi perjalanan hidup seseorang selanjutnya.

Dalam cerita pendek "Mendung di Tengah Hari" karya A. Thabranie At. yang dimuat pada majalah *Penca*, No. 23, Th. V, tanggal 20 Februari 1956, sosok pahlawan diungkapkan secara ideal dan ditampilkan sebagai figur yang tidak dapat digantikan oleh siapa pun juga. Nyawa boleh berpisah dari raga, tetapi keharuman nama yang melekat pada diri Hamdan akan terus semerbak dan dikenang oleh Sumijati. Pada mulanya Sumijati mengungkapkan kesetiannya dengan sering berziarah ke makam Hamdan, pujaan hati yang gugur dalam pertempuran membela negara. Hamdan yang bergabung dengan gerilya ALRI, Divisi IV, Lambung Mangkurat.

Lain halnya bagi Sumijati. Dia sudah sering berziarah ke Taman Pahlawan tanpa izin dari Jawatan Pemakaman Tentara. Cukup diizinkan oleh penjaga Taman Pahlawan. Mungkin karena penjaga Taman Pahlawan itu beranggapan bahwa tidak mungkin Sumijati berbuat yang akan membahayakan atau lainnya. Penjaga Taman Pahlawan ini sudah kenal benar dengan Sumijati. Kenal karena keseringkaliannya Sumijati berziarah ke satu pusara kuburan seorang bekas pejuang yang gugur waktu gerilya. Hamdan dan baru beberapa bulan dipindahkan ke Taman Pahlawan ini dari kuburannya di pedalaman. Tiap kali berziarah Sumijati selalu menaburkan bunga dan mulutnya komat-kamit, mungkin membaca Fatimah – Qulhu-wallah dan sebagainya di pusara bekas pejuang ini, dan sepulangnya tentulah matanya balut karena menangis, galian kesedihan dan kedukaan tentu (1956:18).

Sosok pahlawan ditampilkan secara ideal dalam cerita pendek ini. Perihal apa yang menjadi dasar anggapan ini? Jelas sekali jika dibandingkan dengan suami Sumijati, Anwar, yang ditahan polisi karena kasus tindak korupsi. Memang, pada mulanya Sumijati menolak semua lamaran dan anjuran kedua orang tuanya untuk menikah sepeninggal Hamdan. Namun, kemarahan kedua orang tuanya, yang merasa tidak dihargai oleh Sumijati, mampu melelehkan batu karang yang bersemayam di hati perempuan itu.

"Siapakah lagi yang tidak menghargainya, jangan pula orang lain. "Sum, anakku. Turutilah kehendak dan kemauan ibu dan ayahmu." "Jangan engkau bersikeras kepala juga." Berat terputus-putus disela-sela isak sedan tangis Sumijati berkata sepatah, "Ba ... ba ... i ... ik ... lah Bu" (1956:20).

Dengan demikian, kasus penyelewengan Anwar dapat dikatakan bukanlah salah kedua orang tua Sumijati atau Sumijati. Pribadi Anwarlah yang kurang beriman sehingga melakukan penggelapan uang. Sosok Anwar ditampilkan sangat bertolak belakang dengan sosok Hamdan yang pejuang bangsa. Anwar yang seharusnya mengisi kemerdekaan dengan bekerja keras dan jujur, justru telah menodai makna kemerdekaan itu sendiri, khususnya kepada Hamdan yang terbukti telah merelakan nyawanya sebagai taruhan untuk merebut kemerdekaan. Dengan demikian, dalam hal ini ingin dikatakan bahwa idealisme yang melekat pada pejuang Hamdan tidak dapat disejajarkan dengan idealisme seorang pedagang seperti Anwar. Faktor pilihan sekali lagi merupakan kunci bagi seseorang untuk meniti masa depannya.

## Simpulan

Setelah membaca beberapa cerita pendek, baik karya perempuan cerpenis maupun lelaki cerpenis dapat disimpulkan beberapa hal sebagai berikut. Setiap kita berbicara tentang revolusi kesan pertama yang hadir di benak kita adalah peristiwa peperangan dengan segala hingar-bingar dan kemelut yang mewarnai revolusi tersebut. Padahal, kata *perang* itu sendiri sudah barang tentu akan menghadirkan suatu imaji tentang peristiwa yang di dalamnya penuh dengan pertikaian, perkelahian, kebengisan, pembunuhan dan segala atribut yang menyertainya. Dan, hal yang berkaitan dengan perang itu dalam persepsi masyarakat pasti di dalamnya terkandung unsur keberanian. Padahal, selama ini, mungkin, keberanian selalu dihubungkan dan dianggap telah menyatu pada sosok manusia berjenis kelamin lelaki.

Dari beberapa cerita pendek karya perempuan cerpenis yang ditelaah, tampak dengan jelas menunjukkan bahwa kelembutan “hati” perempuan tetap terpancar meskipun dalam situasi yang paling sulit. Kepedulian mereka kepada sesama yang dilandasi cinta kasih sejati tidak luntur oleh desingan peluru atau ledakan granat. Bahkan, suasana humor masih sempat mereka munculkan tatkala orang lain sedang menangis meratapi diri sendiri. Optimisme itu kesan yang ditimbulkan oleh kecendekiaan mereka dalam menyiasati sisi kehidupan yang pahit (“Hidup dalam Pertempuran”). Untuk tetap *survival* seseorang harus cermat, cerdas, bermartabat, dan sabar (“Orang-Orang Buangan”). Kedua cerita pendek itu telah berhasil menyadarkan kita tentang bagaimana reaksi perempuan jika mereka mendapat tekanan berat dalam perjalanan hidupnya. Dalam situasi lain, tatkala gelegar bom sudah tidak terdengar lagi, perang sudah jauh ditinggalkan, kaum perempuan ternyata lebih realistis dalam menyikapi kehidupan. Mereka tidak cengeng dan bernostalgia tentang nilai-nilai kepahlawanan, tetapi justru memikirkan bagaimana mereka harus mengisi kemerdekaan sebagai pemegang tongkat estafet yang harus mereka jalankan bersama komponen bangsa yang lain dan nanti, kelak, akan diwariskan kepada generasi penerus (“Intermeso”). Bukan malahan sebaliknya, seperti yang dilakukan oleh sebagian lelaki yang kurang tegar dalam menjalani masa transisi, yang sudah barang tentu serba sulit dan serba minim, dengan melakukan suatu perbuatan yang kontra produktif dengan bermabuk-mabukkan (“Derita”). Bahkan, di antara mereka yang hidup dalam rentang waktu cukup jauh dari hiruk-pikuk peperangan pun, sebagian le-

laki muda masih belum mampu mengatur strategi jitu untuk merlanjutkan sekaligus mengisi kemerdekaan yang telah ditebus dengan keringat, harta benda, darah, bahkan kemanusiaan itu sendiri (“Intermessio”).

Selanjutnya, setelah menyimak beberapa karya lelaki cerpenis tersirat bahwa sebagian dari mereka cenderung ingin memitoskan bahwa lelaki harus berani, baik secara fisik maupun mental untuk terlibat secara langsung dalam suatu peperangan. Jika pada akhirnya kelak dalam peperangan itu mereka mengalami suatu risiko, hal itu tidak terlalu mereka permasalahkan dan dianggap sebagai sesuatu yang wajar. Dengan kata lain, pengorbanan memang sangat diperlukan dalam setiap upaya menggapai kebebasan meskipun keberhasilan yang diperoleh justru tidak dinikmati secara langsung oleh pejuang itu sendiri. Sebagai ilustrasi dapat disimak cerita pendek “Si Kasim Tukang Sepatu” yang di dalamnya dengan jelas diungkapkan pengorbanan si Kasiman terhadap masa depannya sendiri. Cita-cita untuk menjadi tukang sepatu sekejap sirna karena jari-jemari si Kasiman menjadi tumbal peperangan. Demikian pula yang terungkap dalam cerita pendek “Teledor”, yaitu tentang “kepuasan” tokoh aku setelah mencabik-cabik gambar Ratu Wilhelmina ternyata harus ditebus mahal dengan dipenjarakannya paman si aku yang tidak berbuat kejahatan. Jadi, dalam hal ini dimunculkan seseorang sebagai tumbal untuk pencapaian kemenangan itu. Pahlawan harus muncul dan nilai kepahlawanan merupakan harga mati yang tidak dapat digantikan dengan nilai-nilai yang lain. Sosok pahlawan tetap abadi dan dikenang sepanjang zaman tanpa dapat digantikan oleh sosok yang lain. Hal itu dibuktikan dalam cerita pendek “Mendung di tengah Hari”, ketika Anwar yang “kaya” secara materi ternyata sangat hina jika dibandingkan dengan Hamdan yang “kaya” secara spiritual. Kepahlawanan Hamdan terus abadi, seabadi makna kemerdekaan itu sendiri.

## Daftar Pustaka

- Eneste, Pamusuk. 1990. *Leksikon Kesusastraan Indonesia Modern*. Jakarta: Penerbit Djambatan.
- Jassin, H.B. 1983. *Pengarang dan Dunianya*. Jakarta: PT Gramedia.
- Kratz, Ernest Ulrich, 1988. *Bibliografi Karya Sastra Indonesia dalam Majalah: Drama, Prosa, Puisi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Rampan, Korrie Layun. 2000. *Leksikon Susastra Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka.

# Aspek Demistifikasi Cinta dalam Drama-Drama Karya Utuj T. Sontani

Zaenal Hakim

## Pengantar

"Cinta itu adalah bunga perkawinan" kata Utuj T. Sontani (1962:31). Cinta bisa berarti asmara, kasih, kasih sayang, dan pacar atau kekasih. Dalam lakon-lakon karya Utuj T. Sontani (selanjutnya disingkat UTS) konsep cinta yang kita kenal sebagaimana deskripsi tadi, mendapat perubahan makna atau sudah mengalami "demistifikasi".

"Demistifikasi" adalah sebuah istilah yang bermakna membuat sesuatu yang luar biasa (menakutkan atau mempesonakan [dalam kata dasar]) menjadi hal yang biasa, tidak lagi menakutkan atau mempesonakan. Penelitian ini bermaksud meninjau makna-makna cinta dalam drama-drama karya pengarang UTS, yang sudah tidak lagi menakutkan atau mempesonakan.

## Sesuatu Menggantikan Cinta

Karya sastra sebagai gambaran semesta, "tiruan" hidup dan kehidupan sosial (Wellek & Warren, 1989:133), menjadi wahana bagi pengarang untuk menafsirkan berbagai fenomena. UTS melalui karya-karya lakonnya sudah menunjukkan hasil tangkapannya atas bermacam-macam perilaku cinta dalam realitas yang ditemuinya. Dalam hal ini, tipe cinta ideal yang sakral, yang menakutkan dan mempesonakan, telah digantikan oleh sesuatu yang lebih rendah, yang bisa menurunkan kesuciannya, cinta telah didemistifikasikan.

Sebenarnya, karya sastra yang baik, menurut Teeuw, ibarat sebetuk permata yang berfaset-faset, dan di sini kita melihat cinta--sebagai tema--menjadi salah satu fasetnya, tak kurang berharga dari faset 'tragedi manusia di tengah-tengah bukan manusia ...' yang dilihat Aveling (1970:618--625), "semuanya bersuasana kota, semuanya bersifat pesimistis" (Aveling, 1968:444).

Dua drama awal karya UTS yaitu *Bunga Rumah Makan* dan "Awal dan Mira" digerakkan oleh tema yang sama, yaitu tema mencari cinta pertama. Untuk melanjutkan pencarian cinta pertama, kita lihat dalam lima drama selanjutnya, pencarian cinta terjadi di luar perkawinan sehingga cinta yang dicari sudah sampai pada tahap yang "kedua". Artinya, usaha para pelaku itu sudah termotivasi oleh fase perkembangan seksual masa "puber kedua". Drama-drama karya UTS dalam kategori pencarian cinta kedua ini adalah "Manusia Iseng", "Di Langit Ada Bintang", "Di Muka Kaca", "Saat yang Genting", dan "Pengakuan".

Dua drama selanjutnya yaitu "Sayang Ada Orang Lain" dan "Selamat Jalan Anak Kufur" bertujuan menunjukkan bahwa seks menjadi sarana untuk menda-

patkan materi/ekonomi. Drama "Pengakuan" mengungkapkan peran tokoh 'istri' yang dalam rumah tangganya tidak menemukan cinta dan seks sekaligus. Ternyata keberadaan seks dalam perkawinan yang tidak dikehendaki (kawin paksa) sama dengan ketiadaannya sama sekali. Dalam drama terakhir, "Tak Pernah Menjadi Tua", diperlihatkan bahwa idiom cinta dalam kehidupan ini sudah tidak dikenal lagi. Kedudukannya sudah tergantikan oleh nafsu, karena nafsulah yang memotivasi seluruh kehidupan manusia yang singkat itu, yang karena itu kita harus menghargainya.

Cinta sebagai tema bagi masing-masing naskah akan memperlihatkan kasusnya yang berbeda-beda. Tema cinta tersebut dalam tiap prosa akan memiliki masalah serta akan terdapat cara memecahkan masalahnya. Bila kita cermati, semua masalah yang dibahas dalam drama-drama karya UTS semuanya bermuara pada demistifikasi cinta, atau menurut istilah Umar Junus, "penolakan terhadap tradisi yang ada sebelumnya." (Junus, 1981:31, 88).

Semua drama karya UTS, sebagai gambaran yang memroyeksikan alam semesta (Wellek & Warren, 1984:133), bisa ditafsirkan sebagai upaya pengarang untuk mendemistifikasikan kesakralan cinta yang selama ini disikapi masyarakat. Dalam hal ini tipe cinta ideal telah dilanggar, telah didemistifikasikan, sehingga melenceng dari kenyataan semula.

Unsur demistifikasi cinta dalam drama-drama karya UTS sebenarnya sudah dimulai pada kedua drama awalnya, yaitu "Bunga Rumah Makan" dan "Awal dan Mira". Ani dalam drama pertama tidak menduga bahwa Suherman (seorang tentara) yang ia anggap sebagai kekasihnya itu, pada akhirnya akan mencampakkan dirinya. Bagi Suherman tindak mencintai tidak mesti harus dilanjutkan dengan memasuki lembaga perkawinan yang resmi, "Sangka saudara, saya mencintai perempuan itu untuk dikawin" (Sontani, 1962:31, 32). Adegan ini memperlihatkan kekuatan unsur demistifikasi cinta pada tokoh Suherman, sebuah upaya penggrebegan yang mengharuskan dirinya "kawin hansip" pun mampu ia hindari, "Betul-betul datang saya di sini sial! ... saya tak mau minum apa-apa dan tak akan datang lagi di sini. Selamat tinggal!" (Sontani, 1962:32).

Dalam kasus yang berlainan, demistifikasi cinta terjadi pula pada tokoh Awal dalam drama *Awal dan Mira*. Tokoh tersebut tak pernah menyangka bahwa dirinya akan menjadi pengkhianat bagi cintanya sendiri. Berlawanan dengan niat tokoh Suherman dalam mendekati wanita, motivasi yang mendasari Awal mencintai Mira "adalah harapan laki-laki sewajarnya yang menginginkan supaya perempuan itu jadi kawan hidup laki-laki" (Sontani, 1951:82). Kita diyakinkan bahwa Awal dan Mira saling mencintai dan nyawa sudah dipertaruhkan oleh keduanya, "Kalau kau bunuh diri, akupun bunuh diri!" kata Mira (Sontani, 1951:99). Akan tetapi, Mira sebagai pemegang kunci bagi permasalahan (konflik) dan tahu akan ke mana arah cinta keduanya. Dirinya yang cacat dan yang selama ini belum diketahui Awal membuat Mira bisa memegang jiwa Awal. Keadaan tersebut menjadi semacam ramalan bagi kondisi akhir cerita.

"Kalau kau cinta padaku," jawab Mira, "bunuh aku! Bunuh dengan segenap cintamu."

"Gila kau! Aku cinta padamu karena ada cita-cita, karena menginginkan hidup bersama."

"Tidak! Kau dan aku mesti mati. Mati-bersama. Sebab aku tidak percaya cintamu padaku akan melebihi cintamu pada dirimu sendiri!" (Sontani, 1951:100).

Mira tak percaya cinta Awal pada dirinya akan melebihi cinta pemuda itu pada dirinya. Oleh karena itu, bagi Mira jalan yang terbaik adalah mati bersama.

Peristiwa pembongkaran warung oleh Awal, sebagai intervensi cintanya yang sungguh-sungguh, menjadi proses dimulai terbukanya kunci permasalahan (konflik) selama ini. Setelah segala material pembentuk warung tersingkirkan, terbukalah seluruh badan/fisik Mira seluruhnya, yang ternyata cacat. Mira "mendapatkan Awal. Berjalan dengan menggunakan kruk pada kedua ketiaknyanya" (Sontani, 1951:101). Pemandangan ini menjadi awal bagi akhir cerita. Akhir yang mengharukan, cukup melodramatik.

Seolah mau menebak isi hati Awal, dan ternyata tebakan itu benar, perkataan Mira yang paling akhir langsung terbukti dengan reaksi Awal yang tidak mampu berkata-kata lagi, lalu langsung pingsan akibat *shock* melihat kecacatan Mira. Bahwa Mira sendirian dengan kondisi fisiknya cacat, secara tekstual ditunjukkan sebagai berikut.

... "inilah kenyataanku. Kakiku dua-duanya buntung. Buntung karena peperangan. ... lantaran inilah, Mas, ... aku bagimu merupakan keindahan surga yang kauimpikan dan kepahitan dunia yang kurasakan -- merupakan wanita utama. Tapi sekarang ..." (Sontani, 1951: 101)

Jadi, ke mana perginya cinta yang dipuja-puja oleh pemuda ini? Ketujuh drama selanjutnya sudah sepenuhnya berisi pengkhianatan cinta dari seorang suami.

Dalam "Manusia Iseng" Tuan Kasim berkhianat pada istrinya karena ia berbuat serong dengan kemenakannya sendiri yang bernama Tuti. Dalam "Sayang Ada Orang Lain", Mini sebagai seorang istri--dengan alasan membantu keuangan suaminya--sudah bertindak jauh, yaitu berkhianat dengan menjual keindahan badannya kepada laki-laki hidung belang. Dalam "Di Langit Ada Bintang", Tuan Hamdan mengkhianati kehidupan perkawinannya sendiri dengan cara hidup bersama dengan seorang perempuan kampung bernama Marlina tanpa ikatan perkawinan (*kumpul kebo*). Dua drama selanjutnya berisi obsesi seksual seorang suami dengan target sasaran orang terdekat. Tokoh Pelukis dalam "Di Muka Kaca" selaku ayah sudah menaruh hasrat kebirahian kepada anak gadisnya sendiri (*incest*). Tokoh Mahmud dalam drama "Saat yang Genting" yang membayangkan nafsu-nafsu liar bisa berbuat mesum dengan adik iparnya (Karlin), di saat istrinya berada di rumah sakit untuk melahirkan. Peningkaran cinta dalam dua drama paling akhir, yaitu "Selamat Jalan Anak Kufur" dan "Pengakuan", pa-

da hakikatnya tidak menimbulkan kerugian pada orang lain karena permasalahan berangkat dari masalah ketiadaan cinta. Si ibu dalam drama "Selamat Jalan Anak Kufur", berbekal dendam kesumat pada tiap laki-laki, menganjurkan pelacur Titi, anak buahnya, supaya sekali-kali jangan memberikan cinta pada laki-laki hidung belang yang memakai badannya. Sebagai pelacur Titi hanya boleh mengurus uang sebanyak-banyaknya dari setiap tamu laki-laki itu. Tokoh Susi dalam drama "Pengakuan" terpaksa menjalani kehidupan perkawinan tanpa cinta. Dalam statusnya sebagai istri dari tokoh Laki-laki Gemuk, Susi hanya menjalani rumah tangga sebagai korban kawin paksa dari orang tuanya.

Cinta dan nafsu merupakan dua hal yang berbeda, bahkan bisa dikatakan bertolak belakang. Akan tetapi nafsu tetap diperlukan karena bila nafsu dimatikan di dunia takkan ada makhluk yang menggerakkan kehidupan. Tetapi nafsu yang berlebihan pun bisa merusak segalanya, termasuk cinta. Menurut Eric Fromm, gabungan cinta dan nafsu akan berubah menjadi naluri kasih sayang, sehingga bangkit kelahiran baru.

Drama-drama karya UTS memperlihatkan betapa aspek nafsu bisa merusak cinta ideal seperti dijelaskan di atas.

Unsur nafsu dalam drama "Bunga Rumah Makan" terdapat pada tokoh Suherman yang menjalin hubungan dengan Ani, tetapi Suherman tidak berusaha menindaklanjuti hubungan itu menjadi satu perkawinan. Sementara Ani yang tidak mencurigai isi hati Suherman berharap dalam situasi kebalikannya. Akibat kebodohnya Ani menjadi pihak yang dizalimi; menjadi korban. Dalam hal ini, Suherman berusaha mengeksploitasi kemungkinan yang menyenangkan dari suatu pergaulan orang dewasa yang berbeda jenis. Eksploitasi yang dilakukan Suherman tersebut sama dengan nafsu.

Dalam drama "Awal dan Mira" pihak pemegang inisiatif cinta adalah Awal. Tokoh ini terjebak dalam semangat yang menggebu-gebu dalam mencintai, tanpa memperhitungkan segi-segi lain baik dari dirinya maupun dari gadis yang jadi objek cintanya. Dalam kasus ini tampak, betapa dangkalnya makna cinta bagi tokoh Awal. Bagi dia cinta itu hanya hal-hal yang menarik saja yang patut dicintai. Ketika terbuka rahasia Mira sebagai gadis cacat, maka musnahlah cinta dalam jiwanya yang semula menggebu itu. Cinta dalam diri Awal adalah cinta rupa atau cinta fisik.

"Puber kedua" bagi setiap laki-laki bisa jadi merupakan fase kejiwaan yang harus dilalui secara alami. Tetapi daya dorongnya bisa jadi sangat individual. Artinya, desakan potensi ke arah itu berbeda untuk setiap individu sehingga penanggung dan konsekuensinya akan berbeda pula bagi setiap orang. Timbulnya kasus poligami bisa jadi merupakan manifestasi dari desakan puber kedua yang tak bisa dikendalikan dari seorang laki-laki. Implikasinya akan membawa kecacauan pada keutuhan suatu perkawinan. Di sini cinta yang mendasari pasangan perkawinan akan mendapat ujian sehingga timbul pertanyaan yang berisi keraguan, sesungguhnya *cinta suci itu ada atau tidak ada?* Atau dengan berlalunya waktu, lalu cinta suci bisa pudar, lalu berganti dengan nafsu?

Kasus "puber kedua" menjadi garapan cerita dalam drama-drama karya UTS. Kita lihat misalnya dalam "Manusia Iseng", "Di Langit Ada Bintang", "Di Muka Kaca", dan "Saat yang Genting", faktor pihak ketiga atau WIL (wanita idaman lain) berperan sebagai pemicu penyelewengan dalam perkawinan. Untuk kasus yang sudah masuk dalam kategori penyelewengan, maka di dalamnya faktor nafsu menjadi penentu utama. Kehadiran Tuti sang kemenakan bagi Tuan Kasim sebagai kepala keluarga dalam "Manusia Iseng", cukup membangkitkan nafsu syahwat kelaki-lakiannya. Sejak remaja putri itu datang menyatakan diri ikut menumpang di rumahnya. Lebih gawat dari Tuan Kasim, dalam "Di Muka Kaca" Pelukis sebagai seorang ayah malah tertarik secara seksual pada Yeti, anak kandungnya sendiri. Yang biasa terjadi adalah kasus permaduan, di mana seorang suami melakukan poligami dengan mengambil istri kedua yang ia anggap lebih segala-galanya dari istri pertamanya, seperti terjadi dalam "Di Langit Ada Bintang".

Upaya peniadaan cinta dalam kasus yang nyata-nyata bergerak atas dasar nafsu terdapat dalam lakon-lakon "Sayang Ada Orang Lain", "Selamat Jalan Anak Kufur", "Pengakuan", dan "Tak Pernah Menjadi Tua". Tokoh Mini yang semula diam-diam menjalani profesi WTS dalam drama "Sayang Ada Orang Lain", pada akhirnya ketahuan juga oleh suaminya. Upaya yang memanfaatkan nafsu para laki-laki hidung belang yang sangat merendahkan harga diri dan harga cinta demi mendapatkan uang itu akhirnya meruntuhkan cinta pasangan suami-istri itu, keduanya bercerai. Dalam drama "Selamat Jalan Anak Kufur" di mana iklim cerita memang sudah dibangun "tanpa cinta", nafsu kaum Adam sudah dijadikan komoditas untuk menghasilkan uang oleh seorang perempuan tunasusila. Dalam drama "Pengakuan" kita disuguhi gambaran suatu rumah tangga yang dipaksa tegak bukan atas dasar cinta, melainkan oleh uang. Dalam drama terakhir "Tak Pernah Menjadi Tua", seorang laki-laki pensiunan setelah melalui berbagai perjuangan akhirnya berhasil mendapatkan seorang gadis (untuk dikawini) mengungkapkan bahwa libido merupakan bagian dari kehidupan, yang sekalipun singkat kita harus menghargainya, dan karena itu harus dinikmati.

Sekalipun demikian, dalam beberapa drama karya UTS terdapat upaya untuk menunjukkan betapa cinta sebagai misteri dalam diri manusia tidak lalu musnah tanpa sisa. Terdapat kemungkinan-kemungkinan sekecil apapun yang bisa dimanfaatkan untuk menumbuhkan cinta. Si "bunga rumah makan" Ani yang kehilangan cinta setelah dikhianati kekasihnya, pada akhirnya secara ironis mendapatkan ganti cinta yang didambakannya itu dari seorang Iskandar, pemuda kurus, miskin, dan pengangguran, yang semula malah tukang mencela pekerjaannya. Menurut Iskandar, pekerjaan Ani itu merendahkan derajat keperempuanannya sendiri. Tokoh Titi dalam "Selamat Jalan Anak Kufur" mendapat makian *bos*-nya sebagai "anak kufur" karena ia sudah berani mengingkari peraturan keharusan menolak setiap cinta dari tamu laki-laki yang menyewa dirinya. Titi mengakhiri petualangannya sebagai WTS dengan memilih seorang laki-laki bernama Rais, si tukang becak, yang sejak mengenalnya pertama kali berpegang pada prinsip bah-

wa hubungan antarjenis itu harus berdasarkan rasa suka (cinta), dan bukan karena uang seperti yang terjadi di dunia pelacuran. Tokoh Suminta "menyayangkan adanya orang lain" yang mengetahui rahasia istrinya yang telah menjual diri sehingga ia mengurungkan pemertahanan cinta dalam rumah tangganya. Ketika bercerai dengan istrinya, Suminta berjanji akan tetap memberikan cinta—mencarikan suami yang cocok--bagi mantan istrinya itu.

### **Romantik Sebuah Akhir Cerita**

Kondisi akhir sebuah cerita merupakan situasi yang dihasilkan oleh sebuah peleraian sebagai bagian dari teknik bercerita. Bagian ini sangat penting karena bisa menjadi salah satu faktor dalam menafsirkan makna lakon secara keseluruhan. Sebagai bagian penting bagi sebuah cerita, bagian peleraian ini sangat dipengaruhi oleh cara memecahkan masalah dan sumber pemecah masalah. Kondisi akhir, cara memecahkan masalah, dan sumber pemecah masalah merupakan tiga kata kunci dalam memahami bagian akhir drama dalam penelitian ini.

Berdasarkan hasil pengamatan, bagian peleraian dalam drama-drama karya UTS terbagi ke dalam dua kategori, yaitu (1) akhir bahagia (*happy end*) dan (2) akhir tidak bahagia (*no happy end*).

#### **a. Akhir Bahagia**

Sebanyak enam lakon dalam penelitian ini tercatat sebagai cerita yang berakhir bahagia, yaitu *Bunga Rumah Makan*, "Di Langit Ada Bintang", "Selamat Jalan Anak Kufur", "Manusia Iseng", "Di Muka Kaca", dan "Saat yang Genting".

Dalam drama yang pertama (*Bunga Rumah Makan*) faktor kebahagiaan terletak pada pemerolehan kembali cinta bagi tokoh Ani, sekalipun cinta yang didapatkannya diperoleh lewat "penggantian". Kebahagiaan tersebut menjadi mungkin bagi tokoh karena pengarang menggunakan teknik peleraian konflik melalui perubahan sikap jiwa tokoh. Ani mengubah sikapnya dengan "mengalihkan" cintanya pada pemuda lain. Hal ini terjadi karena tokoh mengalami pencerahan jiwa berupa pengalaman batin selama menjadi pelayan rumah makan dan--yang terpenting--dikecewakan oleh sang kekasih.

Di warung itu ia menjumpai berbagai watak laki-laki yang berbeda. Pemilik warung yang mengeksploitasi kecantikannya, anak pemilik warung tidak punya keberanian menyatakan cinta pada dirinya, dan terutama setelah ia mengalami kepahitan diputus cinta oleh kekasihnya. Kepahitan itulah yang telah membuka pikirannya (pencerahan), betapa selama ini ia hanya mencintai pemuda yang tak jujur (Suherman) dalam bercinta.

ANI: saya mau keluar dari sini.

SUDARMA: Nanti dulu! ... Jangan tergesa-gesa begitu, An ...

Aku sayang kepadamu dan berjanji akan menaikkan gajimu, asal jangan pergi dari sini.

ANI: Tidak, saya tak hendak diikat lagi. Saya mau hidup merdeka.

[...]

Saya harus jauh dari segala kepalsuan dalam rumah makan ini, dan akan pergi bersama orang jujur.

SUDARMA: Orang jujur? siapa?

ANI (*menunjuk Iskandar*): Dialah orang jujur.

ISKANDAR (*tegak memandang Ani*). (Sontani, 1962:38)

Pilihan Ani jatuh pada Iskandar, pemuda yang dulu dibencinya karena pemuda ini secara jujur suka mengeritik dirinya, telah mengakhiri konflik antarkeduanya dan membuat akhir bahagia. Dalam drama "Di Langit Ada Bintang" faktor kebahagiaan terletak pada pemerolehan kembali cinta bagi tokoh Tuan Hamdan, sekalipun cinta yang didupakannya masih "cinta lama", artinya ia kembali kepada istrinya. Kebahagiaan tersebut diperoleh tokoh karena tokoh berubah sikap. Hamdan "dibuat" bersedia kembali pada cinta lamanya yang ada pada istrinya, setelah ia dianiaya Rodi.

Berbeda dengan Ani, Tuan Hamdan memperoleh katarsis saat kesadarannya berada dalam alam bawah sadarnya.

"Suami saya celaka," kata nyonya Hamdan kepada Marlina. "Dia ada yang memukul. Sekarang dia juga masih pingsan. Tapi sejak tadi juga belum saya usik-usik. Sebab sesungguhnya dia tidak mesti dibawa ke sini; dia mesti dibawa ke rumah nyonya. Saya tahu, baginya nyonya lebih dihargai daripada saya. Sekarang silakan nyonya masuk menjumpai di kamarnya. Dan nanti nyonya boleh membawa dia ke rumah nyonya."

Dengan tidak membalas lagi Marlinapun terus masuk.

[...]

Tidak lama kemudian Marlina tampil lagi keluar.

"Bagaimana?" tanya nyonya Hamdan, "kapan dia akan dibawa nyonya ke rumah nyonya?"

"Saya tidak melihat kefaedahannya membawa dia ke rumah saya," jawab Marlina, "sebab dia sama sekali tidak mengenal saya."

[...]

"Dia memanggil saya "Supraba". Tapi saya tahu, saya bukan yang!"

[...]

Nyonya Hamdan menyapu-nyapu mata.

"He," kata Amir, "sekarang kau menangis?"

"Akhir-akhirnya perempuan itu memang lemah," jawab nyonya Hamdan. "Aku terpaksa mesti menangis, mesti menyerah kepada kenyataan bahwa sebagai perempuan aku mesti mencintai suami. Tahu kau apa artinya panggilan "Supraba?" Itulah panggilan Hamdan kepadaku di kala kami masih bertunangan." Dan setelah berkata demikian nyonya Hamdan terus masuk (Sontani, 1955:74).

Pemecahan masalah dalam drama ini terletak pada perubahan jiwa tokoh yang sempat mengalami *shock* karena dianiaya oleh *rival*, yaitu mantan suami istri mudanya (Rodi). Dalam keadaan antara sadar dan tak sadar Tuan Hamdan tidak mengacuhkan semua pertanyaan Marlina si istri muda, melainkan hanya satu yang ia sebut-sebut, yaitu nama panggilan istrinya semasa dulu mereka masih bertunangan, "Supraba".

Drama "Selamat Jalan Anak Kufur" mengandung kondisi akhir bahagia setelah tokoh utama Titi memilih cinta dari Rais si tukang becak. Titi sebagai tokoh yang diunggulkan oleh pengarang, membawa konsekuensi sebaliknya bagi tokoh si ibu "sang germo" yang punya rencana menghancurkan cinta setiap laki-laki. Dalam suatu peristiwa, untuk pertama kalinya, Titi menolak permintaan kencan seorang laki-laki (si Muka Pucat), karena uang bakal pembayarannya diketahui dari hasil mencopet, membawa Titi pada keadaan di persimpangan jalan: antara melanjutkan dunianya (pelacuran) atau memilih kehidupan normal. Dalam konteks peristiwa tersebut, Titi--yang ditekan dua pihak (si Ibu dan si Muka Pucat)--mendapat pembelaan dari si Tukang Becak, yang secara kebetulan mampu memenangkan adu fisik melawan si Muka Pucat.

"Bagaimana, Ti?" tanya si tukang becak. "Sekarang kau tinggal memilih, atau kau jadi pelesiran, atau tidak. Bagiku, aku tidak bisa banyak menjanjikan. Tapi jelek-jelek juga aku punya gubuk. dan untuk makan dan pakaianmu, selama becakku ini kepunyaanku sendiri aku kira kau tidak akan telanjang dan tidak akan kelaparan."

"Ya, kau tinggal pilih," kata si Ibu, "atau kembali ke tempatmu sebagai perempuan yang berdiri sendiri, atau ikut kepada si Rais sebagai budaknya."

[...]

"mari kau kubawa putar-putar kota," kata si Tukang Becak. "Nanti capemu tentu akan hilang."

Dengan tidak menjawab lagi Titi menjatuhkan badan ke atas becak. ... si Tukang Becak ... terus saja mendorong becakny.

... melihat kepergian dua orang itu, si Ibu .... dengan suara sinis:

"Selamat jalan anak kufur! Selamat menyerah kepada kekuasaan laki-laki. Selamat diperbudak kembali. ... jangan kau kembali kepadaku!" (Sontani, 1956:358).

Bersatunya Titi dengan Rais di akhir cerita mencerminkan kegagalan intervensi si Ibu pada Titi selama ini, yang dalam rangka membalas dendam kepada kaum lelaki, ia memerintahkan supaya Titi mau menjalankan peran sebagai wanita *frigid* kepada para lelaki yang datang.

Dalam drama "Manusia Iseng", dengan didahului *suspense* perjuangan tokoh utama berburu cinta pada masa pascaperkawinannya (target kemenakan sendiri), pada akhir cerita diputuskan bahwa kebahagiaan sesungguhnya ada pada cinta pertama, yaitu pada istri pertamanya. Kasus yang mirip dengan "Di Langit

Ada Bintang" ini pun pemecahan masalahnya sama, yaitu diintroduksi oleh semacam *shock* hingga tokoh utama mengalami kehilangan kesadaran, akibat menabrakkan mobil sendiri ke pohon. Adalah ironis sekali, di saat tokoh utama tinggal selangkah lagi mencapai cita-citanya, ia secara tiba-tiba diserang kegangan, sampai tak sadar dirinya menabrakkan mobil (yang akan dipakainya untuk kawin lari) ke pohon.

"Ia masih saja tidak ingat apa-apan. Tapi bibirnya bergerak-gerak, seolah-olah ingin memanggil sesuatu."

"Ia tentu ingin memanggil kekasihnya." kata nyonya Kasim sambil memandang Tuti. Dan Tuti yang dipandang, ... terus saja masuk ke dalam kamar. ... lama dulu baru ia keluar lagi ... dengan tidak melahirkan barang sepele kata, ia terus menjinjing koper, ... dengan langkah yang pasti, menuju ke pintu keluar.

... sebelum menghilang ia berkata: "Saya benci kepadanya. Benci! Dan itulah satu-satunya hiburan bagi manusia yang menemui kekosongan."

[...]

... tamu tetangga yang tercengang masih sempat melahirkan keheranannya:

"Apa sebab, sih?"

"Setahu saya," kata laki-laki yang baru keluar dari kamar, "ia mendadak kecut, setelah segala perkataannya tidak dijawab oleh si sakit."

[...]

"Apa saja yang dikatakannya?"

"Tidak jelas, cuma yang saya dengar ia menyebut-nyebut: Dewi."

[...]

"Dewi adalah panggilannya padaku di masa sebelum kawin," jawab nyonya Kasim. Dan ia terus menghela nafas. ... terus masuk ke dalam kamar dengan langkah pasti (Sontani, 1953:487).

Adegan pelebaran di atas menggambarkan kejadian kembalinya tokoh utama ke jalan yang benar dengan memilih kembali kepada istri sendiri daripada calon istri muda.

Kasus seorang kepala keluarga tertarik secara seksual kepada lawan jenis sedarah terjadi pula dalam drama "Di Muka Kaca". Pelukis sebagai ayah tertarik pada anak kandung sendiri yang mulai beranjak akil balig. Dengan mengakhiri konflik yang memalukan itu, cerita hampir diakhiri dengan peristiwa bunuh diri si gadis. "Betapa bersihnya anak kita dari dosa, sampai mau membunuh diri, ... menceburkan diri ke sumur, sebagai protes terhadap tuduhanmu yang bukan-bukan?" (Sontani, 1957:30).

Usaha bunuh diri si gadis, sebagai reaksi atas sikap bapaknya yang mesum, yang mengalami kegagalan (sebagaimana ditegurkan istrinya) telah membawa

keinsyafan bagi si ayah. Ia bersyukur atas kembalinya si anak yang nyaris hilang, "Matahari bersinar lagi, Yeti. Dan dunia kita bertambah indah!" (Sontani, 1957: 30). Dalam drama "Saat yang Genting", kondisi akhir yang bahagia terjadi karena tokoh utama mulai menghentikan penghadiran Karlin dalam khayalan-khayalannya untuk berbuat serong, kemudian berubah menginsyafi kekeliruannya setelah datang juru rawat yang memberitahukan kelahiran bayinya.

Mahmud mengajak dulu juru rawat, "Mari kita bersama-sama ke rumah sakit!" ... sambil terus berjalan mengiringkan ia berkata kepada Karlin: "Aku memang tidak bisa bepura-pura. Kak Martin diperlukan buru-buru pulang, sebenarnya karena aku tidak mau sendirian di rumah."

"Tapi kau tidak sendirian," kata Karlin. "Kan ada saya."

Mahmud tersenyum. Dan sambil terus menghilang keluar menegaskan: "Yang kubutuhkan ialah kehadiran orang lain yang tidak hadir di dalam khayalku!" (Sontani, 1957a:144).

Bayi dan istrinya (Martin) merupakan orang lain yang selama ini tidak hadir dalam khayal Mahmud, di akhir cerita diakuinya sebagai obyek cintanya yang nyata.

#### **b. Akhir Tidak Bahagia**

Drama yang berakhir tidak bahagia adalah "Awal dan Mira", "Sayang Ada Orang Lain", dan "Pengakuan".

Akhir kisah atau peleraian dalam drama "Awal dan Mira" dibuat tidak bahagia karena tokoh Awal gagal meraih cinta yang semula ia dambakan dari gadis Mira. Rupanya jenis cinta yang ada pada Awal baru diketahui pada detik penghabisan itu. Begitu mengetahui fisik Mira cacat, cintanya pun langsung "terbang" bersama dengan terbangnya kesadarannya. Dengan mulut ternganga Awal hanya mampu mengeluarkan pekikan nama kekasihnya, seterusnya ia jatuh tertelungkup tidak kuat menerima kenyataan. Saat itu Mira merangkul badannya yang kurus dan menyuarakan kenyataan cinta Awal yang hanya berakhir pada cinta fisik, "Aku tahu Mas, ... kau tak dapat mencapai cita-citamu" (Sontani, 1951: 102). Cara meleraai persoalan terletak pada ketidakkonsistenan sikap tokoh, namun cara yang diambil negatif, yaitu perubahan yang berbalik menjadi tidak mencintai gadis karena si gadis tidak sempurna secara fisik.

Kondisi tidak bahagia juga terungkap pada bagian akhir drama "Sayang Ada Orang Lain" yang berupa perceraian sebagai konsekuensi dari adanya pengkhianatan pihak istri. Peleraian terjadi pada perubahan sikap suami (Suminta) yang tak sudi rumah tangganya ternoda. "Dengan koper ini, Mini," kata Suminta, "aku akan pergi meninggalkan kau. Aku tahu, kita akan berpisah dengan hati yang remuk, ...." (Sontani, 1954:279). Tindakan Suminta itu diputuskan setelah ia menimbang ketakungkinan mempertahankan cinta yang dibeli dengan uang hasil menjual kehormatan istrinya.

Ketidakbahagiaan sebagai penutup dalam drama "Pengakuan" terjadi berupa kondisi Susi yang tidak pernah mengecap manisnya cinta perkawinan. Perkawinannya dengan laki-laki gemuk tidak dilandasi oleh cinta, melainkan karena kehendak orang tua. Cara menutup cerita dalam kisah ini tergolong unik karena antara masalah dengan pemecahannya tidak sinkron. Artinya, sampai akhir kisah, cinta yang diperjuangkan Susi belum berhasil, sudah timbul masalah baru, sebagai dampak dari kegagalan usahanya, berupa keterlibatannya dalam usaha pembunuhan. Dengan demikian, dalam cerita ini bagian sumber pemecahan masalah menjadi nihil karena tak ada masalah yang dipecahkan. Dengan demikian, dari semua naskah drama UTS, hanya tokoh Susi yang digambarkan mengalami dua kali kemalangan. Pertama, ia gagal meraih kembali cintanya yang hilang karena kekasihnya sudah tidak lagi "berpikiran murni seperti dulu", melainkan sudah berubah menjadi "seekor serigala jantan" (Sontani, 1957b:29) dan kedua, ia terancam mendapat tuduhan usaha pembunuhan terhadap dua lelaki, yaitu mantan kekasih dan suaminya.

Dalam "Tak Pernah Menjadi Tua" terdapat akhir yang dipaksakan. Ditinjau dari keseragaman nada setiap lakon, akhir cerita dalam naskah ini sudah "mengkhianati" tema cerita. Perjuangan Tuan Isak dalam mendapatkan gadis Odah sebenarnya sudah sangat sukses, tetapi usahanya tidak diikuti *surprise* dengan mensyukuri hasilnya (kawin), "... aku tidak akan rela memperkosa kemudaanmu, tidak akan rela membuat kau mendadak jadi tua karena kawin dengan aku" (Sontani, 1963:23). Terdapat unsur tiba-tiba pada watak tokoh utama, yaitu perubahan yang drastis yang melenceng dari watak aslinya. Hal demikian dapat kita tafsirkan sebagai kegagalan tokoh utama mendapatkan cinta keduanya. Dengan demikian, akhir cerita menjadi akhir yang tidak bahagia.

### **Cinta dalam Realitas**

Lakon-lakon karya UTS pada dasarnya adalah sebuah kritik terhadap konsep cinta-ideal sebagai mitos lama. Pemikiran-pemikiran yang ada di dalamnya berisi keraguan terhadap fungsi atau keberadaan cinta-ideal di antara lawan jenis: Apakah cinta masih berjalan pada koridornya yang benar? Tetapi, usaha UTS belum sampai pada sebuah penciptaan mitos baru.

Pengarang menyadari benar betapa sulitnya membangun sebuah mitos baru dalam konsep cinta. Hal yang ia lakukan dalam drama-dramanya hanya mengungkapkan resistensi-resistensi yang berpotensi untuk meruntuhkan konsep cinta-ideal yang ia anggap sudah usang. Apabila kita identifikasi, bermacam-macam **fakta** resistensi dalam teks lakon itu merupakan wujud cinta dalam kehidupan sehari-hari (**realita**). Dengan demikian, cinta bagi tiap individu bisa bermakna hal-hal lain. Namun, betapa keraspun kritik UTS terhadap cinta, dalam satu dua naskah lakonnya tetap menyajikan bentuk cinta-ideal.

Berikut uraian bermacam-macam arti cinta bagi individu-individu tokoh dalam lakon UTS.

### a. Cinta Ideal

Di tengah pelontaran gagasan-gagasan yang mempertanyakan eksistensi cinta dalam karya-karya dramanya (antara 1952--1963), UTS pun melakukan semacam pengukuhan mitos atas mitos cinta-ideal yang hendak ia ingkari itu. Tiga naskah, yaitu *Bunga Rumah Makan* (1962), "Sangkuriang--Dayang Sumbi" (1953a), dan "Sang Kuriang" (1955a) masih menegaskan adanya cinta-ideal.

Si bunga rumah makan "Sambara" Ani dalam lakon "Bunga Rumah Makan" oleh tokoh bawahan Sudarma "ditanam" untuk menyerap calon pembeli, tetapi Ani melanggar peraturan yang ditetapkan sang majikan (Sudarma). Peraturan itu berupa larangan, antara lain, tidak boleh kawin ataupun tertarik pada seorang pemuda. Celaka bagi Ani, dalam pelanggaranannya ia tidak mendapatkan pemuda idaman yang dicintainya karena pacarnya itu tidak berniat menindaklanjuti cintanya kepada Ani dengan satu perkawinan. Ketika itulah Ani kacau ingatan. Disadarinya bahwa "... orang hanya suka kepada senyumanku, tidak kepada air mataku" (Sontani, 1962:32). Pilihan cinta Ani yang akhirnya jatuh pada Iskandar, yang ia nilai berjiwa jujur, menunjukkan gagasan bahwa kejujuran dalam cinta-ideal memang masih didambakan.

Legenda Jawa Barat **Sangkuriang** dalam lakon "Sangkuriang-Dayang Sumbi" (1953a) dan "Sang Kuriang" (1955a) (sebagai versi kedua dari pengarang yang sama), nyata-nyata mencintai Dayang Sumbi dengan cinta yang murni, cinta yang ideal. Dalam lakon versi pertama (1953a), Sangkuriang jatuh cinta pada ibunya disebabkan ia tak menyangka (dan tak percaya) bahwa perempuan cantik yang ia temui sepulang dari pengembaraannya itu adalah ibunya sendiri.

Sudah diuraikan di bagian awal penelitian bahwa unsur keturunan merupakan salah satu tujuan dalam cinta-ideal. Hal itu pun menjadi motivasi tokoh utama Sangkuriang yang ia kemukakan saat meminang Dayang Sumbi, sebagaimana tampak dalam adegan berikut.

"Sejak bertemu dengan Nyai sampai sekarang ... Nyai juga yang genit-mungil yang menyuruh Kakang ingin memperistrikannya. Sekarang terserah kepada Nyai: Kakang cuma sekedar jatuh cinta, ... cuma sekedar mempunyai anggapan bahwa atas kehendak Yang Mengadakan, maka Nyai yang kini ada di hadapan Kakang mesti jadi lantaran adanya manusia baru yang dibapai oleh Kakang" (Sontani, 1953b:598).

Dalam lakon versi kedua (1955a), Sangkuriang mengidap sindrom *Oedipus Complex* sudah sejak lama, seiring dengan sejak pertama kali mengagumi kecantikan ibunya sampai akhirnya menyatakan cinta-idealnya secara terang-terangan pada masa tiba akil balignya. Khusus dalam kedua kisah itu tak ada niat UTS untuk menggoyang kemapanan makna cinta di antara lawan jenis. Semua aspek dalam kedua teks tersebut bersifat konstruktif terhadap cinta. Dengan demikian, di luar kedua naskah ini, teks-teks lainnya berniat mendekonstruksi makna cinta dalam pemikiran kita selama ini.

## b. Cinta Rupa

Dalam drama "Awal dan Mira" pihak pemegang inisiatif cinta adalah Awal. Tokoh ini terjebak dalam semangat yang menggebu-gebu dalam mencintai, tanpa memperhitungkan segi-segi lain baik dari dirinya maupun dari gadis yang jadi objek cintanya. Dalam kasus ini tampak, betapa dangkalnya makna cinta bagi tokoh Awal. Bagi dia cinta itu hanya hal-hal yang menarik saja yang patut dicintai. Ketika terbuka rahasia Mira sebagai gadis cacat, maka musnahlah cinta dalam jiwanya yang semula menggebu itu. Cinta dalam diri Awal adalah cinta rupa atau cinta fisik.

## c. Cinta Ruang versus Cinta Isi

Dalam lakon "Manusia Iseng" (1953) terdapat dua cinta yang berlawanan, yaitu "cinta ruang" *versus* "cinta isi ruang".

Tanpa memberi penekanan bahwa dalam kasus suami-istri yang tidak beranak akan menyebabkan hidup pasangan itu berada "dalam kesunyian dan satu sama lainnya sudah masa bodoh" (Sontani, 1953:479), pembaca langsung dibawa masuk pada konflik ketidakharmonisan perkawinan Tuan Kasim dengan istrinya. Orang ketiga, yang biasa menjadi penyebab keretakan, memang hadir ke tengah-tengah mereka.

Penghadiran tokoh Tuti, kemenakan si suami--yang ikut menumpang di rumah--memang tidak di luar perkiraan kita; tetapi teks karya sastra menunjukkan bahwa tanggapan para tokoh atas peran Tuti sudah menyanggah perannya yang negatif. Rupanya, skandal yang berlangsung di rumah Tuan Kasim itu tidak menimbulkan reaksi-reaksi eksplosif bagi pihak-pihak yang terlibat di dalamnya. Pihak istri yang seyogyanya bereaksi paling ekstrem, ternyata hanya meminta keterusterangan suaminya dan dirinya menyatakan tidak cemburu (Sontani, 1953: 476). *Bukan cinta benar yang menusuk kalbu* istri Tuan Kasim (meminjam lirik puisi Chairil Anwar), tetapi **tempat atau ruang**lah yang tidak mau diusik siapa pun.

"... aku tidak sudi rumahku yang selama ini kupelihara dan kucintai dengan segenap cintaku, dijadikan tempat untuk melakukan perbuatan mesum oleh orang lain" (Sontani, 1953:482).

Dan perabotan sebagai pengisi ruang adalah tanda wujud cinta istri Tuan Kasim. Akibatnya, pekerjaan mengumpulkan barang-barang rumah tangga itu menjadi hobi istri Tuan Kasim (Sontani, 1953:485).

Berseberangan dengan kenyataan istrinya, bagi Tuan Kasim ruang tidak mempunyai nilai apa-apa. Ia menganggap lebih berharga pada "isi" dalam konteks psikologis, "... sebagai laki-laki aku lebih baik kehilangan rumah ini daripada mesti bercerai dengan seseorang yang sanggup mengisi cita-citaku!" (Sontani, 1953:483).

#### d. Cinta Materi versus Cinta-Ideal

Pasangan oposisional ini terdapat dalam lakon "Sayang Ada Orang Lain", "Selamat Jalan Anak Kufur", dan "Pengkakuan".

"Sayang Ada Orang Lain" mengungkapkan bahwa Mini menjual tubuhnya pada laki-laki hidung belang demi mendapatkan uang untuk menutupi gaji suaminya yang tidak cukup. Keputusan berani itu diambil, menurut keyakinannya, tanpa harus mengurangi cintanya pada suaminya, "Aku cinta padamu, Kak. Aku tidak mau melihat kau terus-terusan susah memikirkan kita berdua" (Sontani, 1954:271). Kesungguhan cinta acapkali dikatakan tokoh Mini pada suaminya. Cara lain untuk keluar dari krisis ekonomi yang disarankan tamu-tamu di rumah Suminta adalah pertama, cara halal, yaitu berhutang (Sontani, 1954:275) atau yang kedua, cara yang tidak halal, yaitu korupsi (Sontani, 1954:268, 275). Dan, Mini ternyata memilih cara yang kedua.

Sebelum Suminta menerima kenyataan istrinya menjual diri, terlebih dulu ia diindoktrinasi oleh "Mak Comblang" Hamid untuk berpikir secara real (pragmatis), yang menurut istilahnya sendiri, "berpikir secara *dialektis*". Yang dimaksud adalah "... tidak ... melihat bahwa suatu perbuatan untuk mengubah keadaan itu salah atau benar. Tapi ... akan menganggap bahwa perbuatan itu suatu kemestian. Kemestian untuk hidup tidak kekurangan, ..." (Sontani, 1954:263).

Berkaitan dengan kasus jual-diri istrinya ini, Suminta yang masih memandang moral dan cinta secara puritan, wajarlah moralnya menjadi ambruk, "kau sudah melumpuhkan aku?" (Sontani, 1954:272). Dalam hal ini Mini sudah melumpuhkan semangat cinta-idealnya Suminta (cinta puritan?).

Kategori oposisi yang sama seperti di atas, ditemui pula pada naskah "Selamat Jalan Anak Kufur". Dalam drama yang iklim ceritanya memang sudah dibangun "tanpa cinta", dunia pelacuran menjadi bahan yang tepat untuk menyampaikan persoalan cinta materi sebagai bahan lakon. Dalam komunitas dunia pelacuran, nafsu kaum Adam sudah menjadi bahan komoditas (objek) yang menghasilkan uang. Tokoh Titi dalam "Selamat Jalan Anak Kufur" mendapat makian *bos*-nya sebagai "anak kufur" karena ia sudah berani mengingkari peraturan keharusan menolak setiap cinta dari tamu laki-laki--yang menyewa dirinya. Sikap anticinta si Ibu dilatarbelakangi oleh kepahitan selama pergaulannya dalam rumah tangga bersama laki-laki yang berstatus sebagai suami. Peraturan yang seharusnya adalah: terima laki-laki sebagai tamu/langganan, hindari cinta dan berbagai macam yang mengarah ke sana, lalu yang terpenting ambil uangnya sebanyak-banyaknya. Titi telah berbuat fatal dengan keputusannya memilih seorang laki-laki bernama Rais, si tukang becak, yang sejak mengenalnya pertama kali berpegang pada prinsip bahwa hubungan antarjenis itu harus berdasarkan rasa suka (cinta-ideal), dan bukan karena uang seperti yang terjadi di dunia pelacuran (cinta uang).

Dalam drama "Pengkakuan" perkawinan terselenggara bukan atas dasar cinta, melainkan pihak suami membeli Susi--bakal istrinya--dari uang bakal pelunasan utang orang tua calon istrinya itu (Sontani, 1957b:28). "Aku kawin dengan dia

karena orang tuaku banyak utang kepada dia," kata si Susi (Sontani, 1957b:29). Karena dalam rumah tangganya tak ada cinta, Susi lalu mengisi kekosongan dengan mendatangkan mantan kekasihnya (laki-laki berbadan kurus), dengan maksud untuk "memperbarui janji" cinta-ideal yang dulu. Tapi usaha ini pun gagal; karena cinta-ideal di hati mantan kekasihnya itu juga sudah hilang. Kini, malah berganti menjadi nafsu. Laki-laki ini menganggap undangan Susi sebagai niat untuk menyeleweng, "... seorang perempuan menyuruh laki-laki datang di rumahnya di waktu suaminya tidak ada, ... tentunya bukan hanya mau mengajak bicara-bicara saja" (Sontani, 1957b:29).

Di tengah keterpaksaan menjalani rumah tangga, percobaan Susi untuk mencari kembali cinta-ideal itu pun gagal. Jiwa laki-laki kurus itu berubah, ia kini tidak lagi "berpikiran murni" seperti dulu. "Perubahan itu logis", dikatakan oleh laki-laki itu sendiri, "Jangan kau mengira bahwa aku ini seorang yang masih tolol, yang tidak tahu apa arti perempuan di hadapanku?" lanjutnya. Dan Susi menyaksikan kenyataan bahwa cinta mantan kekasihnya itu adalah *cinta seekor srigala jantan terhadap betina* (Sontani, 1957b:29).

Sementara itu, dasar yang menjadi landasan perkawinan "laki-laki gemuk" dengan Susi bukanlah cinta, melainkan uang. Dalam kasus tersebut pihak laki-laki memandang *subjek cinta* (perempuan), "tidak lebih dan tidak kurang hanya sebagai segumpal daging. ... yang bisa dibeli. ... untuk diterkam" (Sontani, 1957b:29).

#### e. Cinta Penghambaan versus Cinta-Materi

Bentuk ikatan cinta antara Tuan Hamdan dan Marlina, "gula-gulanya", dalam kisah "Di Langit Ada Bintang" (1955) bukan berdasarkan cinta-ideal, melainkan berdasarkan kepuasan pribadi bagi Tuan Hamdan. Kepuasan itu berbentuk kebahagiaan di kala orang lain tunduk kepadanya. Jadi cinta yang ada dalam jiwa Tuan Hamdan adalah cinta-penghambaan. Sikap itu dikemukakan saat tokoh Marlina membuka sepatu Tuan Hamdan.

"Hm," kata Tuan Hamdan, "dengan memberikan sandalmu yang kau pakai, aku sekarang merasa jadi manusia yang berhadapan dengan manusia. Itulah tragik dalam kehidupan. Aku merasa jadi manusia di kala orang lain tunduk kepadaku" (Sontani, 1955:68).

Hal itu justru sangat dihindari oleh istrinya,

"... Kau ingin melihat istrimu bertindak sebagai bujang? Kau berharap aku membuka lagi tali sepatumu dan menunduki kau seperti perempuan-perempuan kampung yang menundukinya?" (Sontani, 1955:66).

Cinta sudah lama hilang dan menjauh dalam kehidupan rumah tangga Tuan Hamdan. Kepatuhan Marlina saat membuka tali sepatunya, diakuinya "telah menghidupkan kenangan lama" (Sontani, 1955:68). Pengertian kenangan lama tentu saja semasa cinta Tuan Hamdan masih murni terhadap istrinya, semasa masih hadir cinta-ideal.

Ikatan Hamdan dengan Marlina itu tanpa perkawinan yang resmi, "Aku bukan tidak mau kawin," kata Marlina, tapi sebagai perempuan ia hanya "jadi pihak yang mesti dikawin" (Sontani, 1955:64). Sehingga sampai sejauh itu Marlina "belum jadi nyonya besar" (Sontani, 1955:65). Sikap menggantung nasib orang lain seperti itu adalah bentuk nafsu pada diri Tuan Hamdan. Nafsu egois yang hanya memikirkan kesenangan diri sendiri dengan motivasi kepuasan seksual; tak ada cinta.

Dalam penantian datangnya perkawinan resmi (cinta), "mengharap jadi bini-nya yang kedua" (Sontani, 1955:64), Marlina mendapat materi dari Tuan Hamdan sehingga ia bisa membayar uang sekolah adiknya (Sontani, 1955:64). Jadi, Marlina pun tidak mendapatkan cinta karena cinta baginya sudah diubahnya menjadi wujud uang (upah). Jadilah cinta dalam jiwa Marlina, suka tak suka, sudah berganti wujud menjadi uang/materi.

#### **f. Cinta Nafsu**

Cinta nafsu sebagai naluri paling "vulgar" dari makhluk hidup terdapat dalam lakon "Di Muka Kaca" (1957), "Saat yang Genting" (1957a), dan "Tak Pernah Menjadi Tua" (1963).

Unsur nafsu dalam lakon "Di Muka Kaca" (1957) ditunjukkan lewat tindak pengkhianatan/penyelewengan rumah tangga oleh pihak suami. Hal itu terjadi ketika usia rumah tangga pasangan suami-istri itu menginjak sudah belasan tahun, ketika anak perempuan mereka sedang tumbuh menjadi seorang gadis. Bagi si ayah, cinta ditafsirkan sebagai hasrat atau ketertarikan di antara manusia yang berbeda jenis kelamin, tak peduli lawan jenis itu tua/muda, ada/tak ada hubungan darah. Ketertarikannya secara birahi kepada anak gadisnya sendiri merupakan sikap "meniadakan kenyataannya sebagai seorang bapak" (Sontani, 1957:27) dan menjadi satu pengingkaran atas norma-norma masyarakat. Inilah salah satu kasus cinta nafsu.

Peristiwa pertama yang menggambarkan kegenitan seorang ayah terjadi di muka sebuah cermin. Pengalaman yang memberikan kesempatan sang ayah untuk mencumbu anak gadisnya itu diceritakan si gadis kepada ibunya. Menurut tafsiran si anak, kejadian itu merupakan bentuk kasih sayang dari seorang ayah yang jarang diperlihatkan pada dirinya.

"Ketika itu Yeti sedang berkaca di sini. Tiba-tiba Bapak datang menghampiri. 'Kau cantik! Yeti!' katanya. Lalu ia memetik bunga dari vas dan menyuntingkan bunga itu di rambut Yeti."

"Gembira sekali dia nampaknya. Belum pernah Yeti melihat bapak se-gembira itu, bahkan ... di kala itu bapak nampaknya seperti seorang pemuda yang masih sangat muda. 'Kau nanti kubelikan baju yang bagus dengan warna yang cocok dengan kecantikanmu', katanya. Kemudian Yeti dipeluknya. Dan Yeti sungguh-sungguh sangat gembira. Gembira karena Bapak yang biasanya acuh tak acuh ... di saat itu ternyata sanggup menunjukkan cintanya yang luar biasa" (Sontani, 1957:24--25).

Si anak tak memberikan tafsiran apa-apa pada tindak susulan si ayah yang terus menarik tangannya, "seperti mau menerkam". Ternyata tindakan eksplosif si bapak itu dipicu oleh sebuah majalah porno yang secara kebetulan ia lihat pula ketika memergoki anaknya itu yang diam-diam membacanya di muka kaca (Sontani, 1957:25). Majalah porno pada masa itu menjadi salah satu indikasi dari merajalelanya dekadensi moral di masyarakat, sebagaimana disadari oleh tokoh ayah ini.

"... bahwa di tengah-tengah masyarakat sekarang ini, aku sebagai seniman tidak akan kebagian. Apa arti seni di tengah-tengah keedanan sekarang? Penghargaan kepada keindahan sudah terdesak oleh naluri binatang. ... gambar-gambar perempuan setengah telanjang lebih banyak menghiasi rumah daripada lukisan-lukisan hasil seni. Dan kejadian yang tadi, bahwa orang lebih mementingkan bini muda daripada lukisan, itu pun suatu bukti betapa sudah lemahnya budi manusia didesak oleh nafsu yang rendah" (Sontani, 1957:26)

Bila tokoh ayah mengakui sendiri bahwa rasa cinta pada anaknya sebagai nafsu yang alami, sehingga sebagai laki-laki, ia menganggap hal itu menjadi satu-satunya tempat pelariannya, "Di alam, di kenyataanku sebagai laki-laki. Itulah tempat pelarianku yang terakhir" (Sontani, 1957:26). Sebaliknya, dari pihak istri sebagai perempuan pun lakon ini mengemukakan kecenderungan yang sama, yaitu sebagai "kebiasaan di dalam hidup", dan menjadi bukti betapa nafsu bisa menjadi ancaman bagi ekistensi cinta.

Dalam lakon "Saat yang Genting" (1957a), bagi tokoh utama laki-laki, obsesi pada seks kepada selain pasangan resminya akan menjadi unsur yang mere-sistensi cinta yang ia miliki sendiri. Obsesi tersebut akan semakin subur meng-ingat cinta dalam perkawinan bagi individu-individu tertentu bisa mengalami kejenuhan, sebagaimana terungkap dalam kata-kata Mahmud di hadapan istrinya, "Di dunia ini tidak ada cinta, buktinya kepadamu juga aku jadi bosan." (Sontani, 1957a:137). Unsur obsesi di sini merupakan lahan subur bagi alam bawah sadar seorang laki-laki yang tidak memiliki integritas moral yang kuat. Drama ini memang menjabarkan obsesi-obsesi tersebut yang terjadi dalam lamunannya. Semua aksi dalam lamunannya itu mendukung seluruh konsep cinta-nafsu. Pendapatnya tentang perempuan, "Sekali perempuan, kau ini tetap perempuan. Dan sebagai

perempuan, kau tetap menjadi makhluk yang dilahirkan ke dunia untuk memenuhi nafsu laki-laki" (Sontani, 1957a:138).

Martin, sang istri, sudah cukup mengenal siapa suaminya, yaitu "laki-laki yang lemah, yang suka berkhayal sendirian!" (Sontani, 1957a:140). Di dalam kesendirian suaminya, istrinya sudah bisa membaca bahwa sebenarnya suaminya ingin mendampingi seorang istri yang baru, "yang lebih berpendidikan dan lebih modern dari aku" (Sontani, 1957a:136). Dalam permainan angan-angan itu, Mahmud mengharap istrinya mati di rumah sakit, tidak balik lagi setelah melahirkan. Dengan begitu, ia akan ditemani oleh adik iparnya yang jauh lebih muda dan lebih berpendidikan.

Fenomena seorang suami setelah menjalani kehidupan perkawinan berbilang belasan tahun, lalu tiba-tiba punya hasrat pada perempuan lain, mungkin sesuatu yang alamiah, yang akan menjadi ujian bagi komitmen yang telah disepakati pasangan perkawinan dalam menjunjung berbagai kesucian cinta, seks, agama, dan norma-norma. Bila tak teruji, runtuhlah integritas cinta.

Hasrat seks laki-laki pada lawan jenisnya di luar perkawinannya itu sudah melanda tokoh Mahmud pada Karlin, sang adik ipar yang menumpang di rumahnya.

"Lin, kau mungkin tidak tahu bagaimana pikiranku padamu selama ini. Semenjak kau datang di sini, ... kau ... selalu menjadi pikiranku... sebagai laki-laki aku tak bisa mengangap kau sepi" (Sontani, 1957a:137).

Untuk individu tertentu, seks di dalam diri laki-laki juga tak pernah mengenal waktu dan usia. Kenyataan itu terungkap dalam diskusi Mahmud dengan Karlin. Ketika Mahmud terserang rasa minder karena ketuaannya, Karlin mengingatkannya bahwa ketuaan bukan kenyataan yang sebenarnya, tetapi "Di nafsu-kelaminmu, di situlah letak penentuan siapa kau sebenarnya. Dan aku yakin, kau tak pernah menjadi tua" (Sontani, 1957a:139). Bila faktor usia menjadi kendala bagi laki-laki, biasanya hal itu diatasi dengan penghasilannya yang besar (Sontani, 1957a:138).

Keinginan Tuan Isak mengawini Odah, gadis desa berumur belasan tahun dalam lakon "Tak Pernah Menjadi Tua" (1963), dihalang-halangi keluarganya, alasannya: akan mengancam keutuhan dan kehormatan rumah tangga, akan mengacaukan eksistensi keluarga inti-pertama. Hal itu membuat pensiunan Guru Besar itu lari ke rumah-rumah pelacuran, sekaligus untuk membuktikan bahwa dirinya tak pernah menjadi tua.

Dalam naskah ini hanya ditemui satu kali kata *cinta*, yang disarati dengan makna yang mendalam. Selain penggunaannya yang demikian, kata *cinta* secara sengaja diganti dengan istilah *sayang/ menyayangi*, itu pun digunakan dalam konteks demistifikasi, "cinta" sebagai hasil barter dengan harta benda. Kita lihat kutipan berikut.

"... laki-laki macam mana yang akan kau jadikan suamimu itu?  
 "Yang ..., ya, yang sayang kepada saya, Tuan."  
 "Biar laki-laki itu sudah tua?"  
 Odah mengangguk perlahan-lahan.  
 "Biar sudah tua seperti saya?"  
 Odah mengangguk lagi.  
 "Asal laki-laki itu menyayangi kau, ya? Menyayangi kau dalam arti memberi kau segala?"  
 Odah tidak menjawab.  
 "Kalau kau kawin dengan aku, kau mau minta dibelikan apa?"  
 Odah menggigit bibir.  
 "Perhiasan?"  
 Odah mengangguk perlahan.  
 "Rumah?"  
 Odah mengangguk lagi.  
 "Sawah?"  
 "Ya." Odah menjawab, suaranya hampir tak kedengaran.  
 (Sontani, 1963:23)

"Tak Pernah Menjadi Tua" sepenuhnya menutup konsep cinta dalam kehidupan manusia. Bahwa perkawinan terjadi dalam masyarakat manusia, lalu mengakibatkan munculnya keturunan, hanyalah sekadar mekanisme dari adanya dorongan libido. Dan libido dalam karyanya yang memandu kontramitos cinta itu hanya ada pada laki-laki. Pada perempuan, libido akan terhenti seiring dengan usia lanjut (*menopause*). Fisik yang rapuh karena tua masih bisa diatasi oleh obat (medis?), dokter yang memeriksa Tuan Isak berkata, "Dia menghendaki muda kembali. ... dalam arti kuat kembali dalam hal menghadapi perempuan" (Sontani, 1963:26). Itulah sebabnya hanya laki-laki yang tak pernah menjadi tua.

"Itulah kepicikan ... perempuan. ... Apabila orang yang sudah lanjut usia itu merasa dirinya tidak pernah menjadi tua, dianggapnya orang itu pikun. Itulah ... kepicikan makhluk yang memang datang di dunia ini untuk menjadi tua. ... Tapi laki-laki tidak" (Sontani, 1963:26).

### Kritik atas Cinta

Sifat demistifikasi adalah mencoba meragukan sesuatu. Sifatnya yang demikian merupakan nyawa bagi sebuah kritik. Sejalan dengan cinta yang penjelmannya dalam realitas ternyata bisa bermacam-macam, kritik cinta versi UTS pun bisa bermacam-ragam.

Kritik UTS dalam *Bunga Rumah Makan* (1962) ada yang ditujukan kepada manusia secara umum, ada pula yang ditujukan kepada sifat dan tindakan pribadi perorangan. Dalam kritik yang ditujukan secara umum, UTS mengemukakan kelemahan orang-orang ("orang banyak") yang mau ditipu oleh kepalsuan. Dalam cerita *Bunga Rumah Makan* kritik itu dikatakan oleh Iskandar di hadapan Ani si bunga rumah makan, "datang di sini untuk minum-minum karena tertipu

oleh mukamu yang dibedaki" (Sontani, 1962:21). Untuk pribadi perorangan, UTS mengkritik kebiasaan para pengusaha warung/toko yang memasang pelayan (pramusaji) dengan memanfaatkan kecantikannya untuk "dijadikan boneka" (Sontani, 1962:23) agar banyak pengunjung supaya dagangannya laku. Dalam sindiran tokoh Iskandar (menjadi wakil UTS), perilaku itu sudah termasuk pada penipuan, "Buat apa saya bekerja, jika saya mesti main sandiwara, mendustai diri sendiri dan menipu orang lain!" (Sontani, 1962:32, 35). Bentuk pengeksploitasi-an kecantikan wanita ini membawa efek ketidakadilan dan mengawali kontra mitos pada karya-karya selanjutnya.

Kritik UTS dalam "Awal dan Mira" (1951) ditujukan kepada orang-orang yang suka berbicara asal bunyi. Keadaan itu menjadi kebiasaan segelintir orang pada zaman itu, yaitu pada masa setelah peperangan dalam merebut kemerdekaan Indonesia. Orang yang suka banyak ngomong tapi kosong tak ada isinya itu disebut sebagai "badut" (Sontani, 1951:92, 93), yang mencerminkan "dunia ... yang sempit picik, asal ngomong." (Sontani, 1951:97). Namun, tak begitu jelas, siapa atau pihak mana yang dikatakan UTS sebagai *badut tukang omong kosong* itu; tak ada indikasi kritik itu ditujukan untuk kalangan politikus saat itu.

Kalaupun ada pihak yang dituju, frekuensi data sangat rendah karena sifatnya partikular. Bagian yang dimaksud, pertama, yaitu ketika Awal menyangkal keyakinan seseorang yang menganggap tak ada yang lebih sempurna dalam hal menempatkan perempuan bagi laki-laki, kecuali pada zaman Nabi Muhammad, komentar Awal atas pendapat itu, "seperti pernah hidup di zaman itu. ... perkataan asal dikatakan ... omongan ... seorang badut" (Sontani, 1951:93); kedua, peristiwa percekocokkan antara Mira dengan dua wartawan, di warung, yang akan memasang potret Mira untuk korannya. Pada kesempatan itu Awal melontarkan kritiknya untuk tulisan jurnalistik yang menyajikan berita atau hasil wawancara, "omongan mereka ketika diinterpiu, asal saja ngomong, ... asal saja mengisi halaman koran" (Sontani, 1951:96).

Karena tak ada satu pun institusi yang jadi sasaran kritik Utuj, kritik "badut tukang omong kosong" dalam drama ini rupanya hanya ditujukan pada perilaku atau kebiasaan orang saat itu, yang kering, dan dangkal jiwanya itu banyak" (Sontani, 1951:96).

Dalam drama "Awal dan Mira" kebiasaan itu didapati pada para pengunjung warung "Sambara" milik Mira.

Berbeda dengan karya yang telah dibicarakan sebelumnya yang mengkritik manusia (baik kelompok maupun individu) dan/atau suatu institusi, "Manusia Iseng" (1953) suatu ideologi, yaitu *cinta*. Cinta sebagai perilaku manusia di dunia merupakan daya tarik untuk mengawali terselenggaranya suatu perkawinan, "Cinta itu adalah bunga perkawinan" (Sontani, 1962:31). Dalam ungkapan filsafat, cinta itu merupakan tipuan alam agar spesies di dunia tidak punah. Dengan demikian, fungsi cinta sudah menjadi bagian dari naluri manusia untuk bereproduksi yang berkembang menjadi kebudayaan manusia di dunia. Dan, dalam lakon "Manusia Iseng" cinta itu mulai diragukan fungsi asalnya, cinta sebagai ideologi

mulai mendapat kritik. Nilai cinta dalam kisah ini dicoba diturunkan kesakralannya. Menurut Iwan Simatupang, dalam salah satu novelnya (*Merahnya Merah*), bercinta itu identik dengan melakukan perbuatan iseng. Bila kita renungkan, *coitus* sebagai tahap akhir suatu permainan cinta, apakah gerak-gerak erotisnya bukan suatu perbuatan iseng?

"Cinta bukan lagi hal yang perlu diagungkan", demikian kurang-lebih sang pujangga berkata dalam karyanya ini. Dan bukan suatu kebetulan, untuk mengungkapkan hal yang berani itu, si pujangga sudah menanamkan bibit pemikirannya dalam *Awal dan Mira*, "di zaman sekarang ini sudah bukan waktunya lagi untuk memupuk perasaan rindu-dendam seperti di zaman sebelum perang." (Sontani, 1951:87). Dan, UTS, pujangga kita itu, merasa lebih cocok menjabarkan gagasannya itu dalam satu kisah cinta yang sedang mengalami proses *sandyakala*.

Sementara dari pihak Tuti--yang berperan sebagai wanita penggoda, (WIL)--saat pacarnya (Pemuda, sebagai orang luar) mengingatkan bahwa permainannya itu harus dihentikan, memberi jawaban bahwa pelarangan itu tidak perlu karena diakuinya bahwa dirinya sudah cukup dewasa (Sontani, 1953:479) dan perbuatannya itu tidak berhubungan dengan cinta, "Kau, pemuda anak zaman, masih menyangka bahwa di dunia sekarang masih ada cinta di antara manusia?" (Sontani, 1953:480).

Substansi cerita di atas diberi penyelesaian dengan tindakan si istri Tuan Kasim yang "masuk ke dalam kamar" suaminya yang masih belum sadar (akibat kecelakaan menabrakkan dirinya ke pohon) "dengan langkah yang pasti" (Sontani, 1953:487). Tindakan si istri ini bisa ditafsirkan sebagai perubahan sikapnya hingga delapan puluh derajat. Perubahan sikap tersebut cukup bagi kita untuk menyimpulkan bahwa cerita berakhir bahagia, *happy ending*. Jangan lupa bahwa Tuan Kasim saat itu tidak bisa menjawab "segala perkataan" Tuti si WIL-nya karena dalam keadaan "tidak ingat apa-apa". Sekalipun kata-kata yang mampu diucapkannya merupakan nostalgia pada cintanya saat dulu semasa belum kawin, tidak berarti ekuivalen dengan pemulihan cinta Kasim pada istrinya. Kembali pada tesis semula, kisah cinta dalam rumah tangga mereka hanyalah perbuatan "manusia iseng" belaka, seperti dikatakan H.B. Jassin berikut.

Adalah beralasan apabila orang menggerutu, bahwa dunia yang dilukiskan Sontani seperti dalam "Manusia Iseng" dan lain-lain, tidak ada dalam masyarakat. Tidak ada orang yang begitu bebas menginjak-injak segala aturan dan tata susila seperti Tuan Kasim dan Tuti. Dan memang drama Sontani hanya pendagingan dari nafsu-nafsu dan keinginan-keinginan yang biasanya terpendam, tapi tak bisa disangkal adanya (Jassin, 1967:154).

Semua peran pada akhirnya dicoba untuk menggiring ide yang diam-diam dicanangkan sang pujangga.

"... di dunia sekarang kita sudah tidak patut lagi berbicara tentang cinta di antara manusia. ... Di dunia sekarang sudah bukan cinta yang menghubungkan manusia dengan manusia--Sikap yang nyata bukan menyerahkan cinta, tapi bertanya: Apakah orang lain itu ada bagimu atau tidak ada?" (Sontani, 1953: 480).

Lawan jenis hanya dilihat segi nilai pragmatismenya (Jassin, 1967:154). Selanjutnya, Jassin berpendapat bahwa persoalan yang sama dikupas Sontani dalam "Dimuka Kaca" dan "Saat yang Genting", yang mengungkapkan Pelukis ("Di Muka Kaca") dan Mahmud ("Saat yang Genting") sama-sama menghadapi nafsu libido yang bergolak, masing-masing terhadap Yeti (Pelukis) dan Karlin (Mahmud) sebagai objeknya, dua orang gadis yang akhirnya bisa mengatasi nafsu hewani ayah-ayahnya.

Sebagaimana karyanya yang ketiga, dalam karyanya yang keempat ini ("Sayang Ada Orang Lain"/1954) UTS kembali mengemukakan antipoda pada kesakralan cinta. Dalam menyodorkan satu pemikiran yang melawan arus, pengarang sadar betul bahwa pendapatnya itu harus dibungkus secara rapih, dan hal itu sangat mungkin terjadi dalam satu karya sastra, mengingat salah satu sifat karya seni berfungsi sebagai lambang atau sampiran bagi makna tertentu.

Bagi Hamid, tokoh dalam sastra lakon keempat itu, perbuatan Mini itu menunjukkan kesetaraan gender, sebagai upaya "pemanfaatan hak yang sama dalam menggunakan kesempatan" (Sontani, 1954:271) antara laki-laki dan perempuan. Suminta sampai pada pemikiran bahwa masing-masing di antara manusia mempunyai "kebenaran yang salah bagi pihak lain" (Sontani, 1954:271) atau dalam ungkapan antonimnya menjadi: "masing-masing pemikiran di antara kedua pihak adalah benar". Bila sudah demikian, kita sampai pada tesis semula, yaitu kritik pengarang yang menganggap cinta sudah tidak bermakna suci lagi. Inilah kritik ideologi lagi, pendapat yang melawan arus.

Bukti lain turut memperkuat usaha perelatifan makna kesucian cinta, yaitu saat Suminta, si suami, menyadari penyelewengan istrinya sebagai kenyataan dirinya juga. Perelatifan kesucian cinta tersebut dilihat dari aksi Hamid (juga Mini), sekaligus identik dengan perelatifan dosa. Suminta mengatakan "Sayang ada orang lain" yang tahu seperti berikut.

"Memang sayang, Mini, ... Sayang ada orang lain. Orang lain dengan kebenarannya yang berlain-lain. ... sebagai suami aku sudah kau hina dengan adanya itu orang lain" (Sontani, 1954:273).

Pernyataan ini membayangkan peristiwa di luar teks (tetapi ada di dalam berak pembaca) bahwa bagi Suminta, kalau *tidak ada orang lain* "usaha" istrinya akan terus berlanjut tanpa ada pihak lain--antara lain tokoh Haji Salim--yang mengingatkan bahwa hal itu suatu dosa, suatu pelanggaran moral, dan Suminta

tak akan sampai mengalami perasaan terhina harga dirinya sebagai laki-laki. Jadi, Suminta mencoba akan membohongi dirinya sendiri.

Konflik suami-istri dalam teks drama di atas menjadi *signifier* 'penanda' bagi adanya konflik ideologi dalam masyarakat. Konflik itu menjadi sarana untuk mengemukakan kritik pada makna kemapanan cinta (yang suci, terhormat, dan luhur). Dalam drama "Sayang Ada Orang Lain" penyelesaian konflik datang dari tindakan tokoh Suminta yang memutuskan untuk berpisah dengan istrinya dalam konteks moral masih berpihak pada etika puritan. Tetapi, hal itu tak menghapus sebuah kritik.

Dalam "Sayang Ada Orang Lain", baik suasana maupun penyelesaiannya berbeda dengan lakon-lakon sebelumnya. Teeuw memberikan gambaran kisahnya demikian.

"... rumah tangga itu kandas bukan karena kekosongan, ... tetapi karena keadaan masyarakat yang tidak baik. Karena putus asa si istri memperdagangkan diri untuk memperoleh uang ... akan tetapi ketika si suami mendengar tentang hal itu, maka tak ada jalan lain ..., meskipun mereka sangat saling mencintai. Hanya dengan meninggalkan istrinya barulah dapat diberikan kepada dirinya sendiri dan kepada wanita itu kesempatan untuk memulai kehidupan baru sebagai manusia bebas (Teeuw, 1978:260).

Untuk mempertajam kritik (pengarang) pada ideologi cinta dalam kisah sebelumnya, "Sayang Ada Orang Lain" yang mencoba menggoyang kemapanan cinta sebagai sesuatu yang suci, luhur, dan terhormat, dalam "Di Langit Ada Bintang" (1955) pengarang menyatakan bahwa cinta malah sudah tergusur, yang ada hanya perbudakan seks dan nafsu. Kata "cinta" dalam naskah tersebut hanya disebut dua kali, teristimewa pada bagian penyelesaian, konteks cerita menuntut kata itu harus hadir, untuk keperluan penegasan makna atau konteks keseluruhan cerita, "Aku terpaksa mesti menangis, mesti menyerah, kepada kenyataan bahwa sebagai perempuan aku mesti mencintai suamiku" (Sontani, 1955:74).

Tuntutan sebagai indikasi suatu konflik, pertama kali dilontarkan oleh Tuan Hamdan kepada istrinya, "Aku ingin kau tidak masa bodoh" (Sontani, 1955:66). Faktor penyebab timbulnya pemicu konflik (untuk sementara) ini pun sulit dicari sehingga persoalan menjadi semacam bagaimana menjawab teka-teki: *mana keluar lebih dulu telur atau ayam?* Pada saat hadir pihak ketiga, Tuan Hamdan meminta istrinya agar tidak bersikap masa bodoh, sementara istrinya berbuat demikian karena tidak menerima suaminya mempunyai istri simpanan.

Kritik terhadap eksistensi cinta dalam lakon "Selamat Jalan Anak Kufur" (1956) ini muncul sebagai motivasi tokoh si Ibu, tetapi dijalani oleh tokoh utama lainnya, yaitu pelacur Titi. Di hadapan tokoh si Celana Jengki yang mengantarkan kawannya berkencan dengan *cabol* Titi, dengan lantang ia mengikrarkan pemikirannya yang negatif tentang cinta, "Di dunia ini tidak ada cinta-mencintai,

Bung! Yang ada hanya saling jajah. Dan siapa yang mencintai, orang itu menyerahkan diri kepada penjajahan orang lain" (Sontani, 1956:344). Pendapat si Ibu itu dilatarbelakangi oleh rasa dendamnya terhadap laki-laki--tanpa ada keterangan dalam teks: dalam konteks apa ia menjadi dendam pada laki-laki--"Laki-laki itu sama saja, maunya memperalat kita dengan kesewenang-wenangannya" (Sontani, 1956:352).

Dapatlah dikatakan bahwa sumpah serapah tokoh si Ibu sepanjang drama ini, yang menyuarakan anticinta dan antilaki-laki itu, mewakili suara hati semua perempuan yang mempunyai pengalaman pahit dengan cinta atau dalam kehidupan berumah tangga. Kaum perempuan yang sudah tidak percaya lagi pada cinta di dunia karena kaum laki-laki sudah tidak bisa dipercaya, "Di mana ada laki-laki bisa dipercaya?" tanya si Ibu pada Titi yang mengharapkan ada laki-laki yang menjadi langganan secara tetap (Sontani, 1956:339).

Kesewenang-wenangan kaum laki-laki yang sudah mengakibatkan hilangnya cinta pada si Ibu pada hakikatnya merupakan satu tragik yang diciptakan kaum laki-laki. Laki-laki memperlakukan kaum perempuan yang sudah menjadi istrinya sekalipun, hanya sebagai objek, bukannya sebagai subjek bahwa kedudukan perempuan dalam satu perkawinan hanyalah "diperbudak laki-laki ... dengan sebutan dikawin" (Sontani, 1956:349).

"... laki-laki mengawin kita itu sebenarnya hanya untuk menyuruh kita masak, ... mencuci piring, mengatur uang belanja yang ... tidak cukup, pendeknya untuk memperbudak kita ... dengan kedok 'untuk sama-sama membikin anak', mereka mengawin kita itu sebenarnya hanya untuk memperalat kita sebagai pelepas nafsu kelaki-lakiannya. Buktinya, setelah dia bosan ..., dia mencari perempuan lain. Dan kau dibuangnya seperti sampah" (Sontani, 1956:341).

Itulah *statement* panjang bernada sinis, yang menyamaratakan semua motivasi kaum laki-laki dalam perkawinan.

Sinisme terhadap cinta dalam drama "Selamat Jalan Anak Kufur" sudah menjadi gagasan pokok. Dua tokoh lainnya yang berfungsi sebagai pemeran pembantu, yaitu si Baju Cele dan Laki-laki Berbaju Tebal, keduanya sama-sama diberi peran yang "harus" mendukung pemikiran itu. Tokoh si Baju Cele datang kepada Titi dengan harapan akan memperoleh "cumbu rayu" cinta yang tidak diperoleh dari pacarnya. Cinta bagi pemuda patah hati ini masih dalam "penglihatan yang romantis" (Sontani, 1956:28). Dari pelacur Titi, ia lebih dari sekadar tidak mendapatkan cinta, melainkan sebuah sepakan yang ia peroleh dari pelacur itu (Sontani, 1956:346). Dalam peristiwa ini cinta sudah tak lagi "asyik masuk". Laki-Laki Berbaju Tebal, antara lain, adalah tokoh kedua yang dihadirkan untuk mendukung gagasan si Ibu.

Kebosanan, antara lain, salah satu penyakit dalam rumah tangga yang dialami oleh pihak laki-laki. Dalam kisah ini, Laki-Laki Berbaju Tebal mengalami

sindrom kebosanan dalam kehidupan rumah tangganya, dan ia mencari perempuan lain hanya untuk mendapatkan orang yang bisa diajak berbicara dan mendengarkan (Sontani, 1956:350). Dalam drama ini orang yang ia datangi adalah seorang pelacur.

Kritik cinta dalam lakon "Di Muka Kaca" (1957) ditunjukkan lewat tindak pengkhianatan cinta dari pihak suami dengan cara melakukan penyelewengan. Hal itu baru terjadi setelah rumah tangga berlangsung selama belasan tahun, yaitu ketika anak perempuan mereka sedang tumbuh menjadi seorang gadis dalam usia belasan tahun. Bagi si ayah, cinta ditafsirkan sebagai hasrat atau ketertarikan di antara manusia yang berbeda jenis kelamin, tak peduli lawan jenis itu tua/muda, ada/tak ada hubungan darah. Di saat putrinya minggat dari rumah karena telah diusirnya, ia berteriak, "hidupku yang lalu, sudah mati bersama kematianku karena cinta" (Sontani, 1957:29). Ketertarikannya secara birahi kepada anak gadisnya sendiri merupakan sikap "meniadakan kenyataannya sebagai seorang bapak" (Sontani, 1957:27) dan menjadi satu pengingkaran atas norma-norma masyarakat.

Dalam ilustrasi di atas digambarkan betapa pornografi sudah menjepit usaha Pelukis dalam bidang penjualan lukisan yang dilukisnya sendiri. Namun, dalam posisinya yang tidak mengenakkan itu tokoh ayah ini dihadapkan pada dua pilihan yang sama-sama buruk dilihat dari sisi moral konvensional, "... Sebagai anggota masyarakat dengan sendirinya kita ikut terseret. Dan, celakanya kita hanya boleh memilih satu di antara dua: atau ikut jadi binatang, atau tidak kebagian" (Sontani, 1957:26).

Ketertarikan si ayah kepada anak gadisnya yang diwujudkan dalam perbuatan mencumbu-rayu itu menjadi bukti bahwa pilihan si ayah sudah keliru atau tidak bijaksana karena dia memilih "ikut jadi binatang" atau menjadi korban pornografi. Rupanya kegoncangan integritas pribadi tokoh ayah yang punya predikat terpelajar, "banyak pengetahuan" (Sontani, 1957:24), ini dibuat untuk menciptakan antipoda bagi cinta.

Kenyataan ini mencuat sebagai tuduhan tokoh ayah kepada istrinya yang mengizinkan pemuda teman anak gadisnya membawa putrinya untuk diajak menonton bioskop pada malam hari.

"... Kau jangan mendusta: diri sendiri. Kau kira aku akan marah, karena kau tertarik oleh laki-laki lain selain aku? Itu adalah kebiasaan di dalam hidup. Tapi karena kauanggap tidak baik, lalu kausimpan kausembunyikan kenyataan itu di sudut hatimu yang dalam.

... Melalui si Yeti kausalurkan isi hatimu, kaubiarkan dia pergi bersama laki-laki, .... (Sontani, 1957:28).

Dalam "Saat yang Genting" (1957a), keberadaan perempuan dari segi seksual lebih banyak dijadikan sebagai objek bagi laki-laki, sebagaimana diakui tokoh utama Mahmud yang tengah menghadapi persoalan itu.

"... manusia itu sendirian di dunia dan dalam kesepiannya merindukan orang lain untuk kawan dan lawan sekali, untuk sasaran cinta dan nafsunya."

Karlin: "Itu kau, aku tidak!" (Sontani, 1957a:142).

Kegoyahan integritas moral, adanya kesempatan, dan kekuatan apa pun akan menjadi potensi yang kuat untuk meruntuhkan cinta. Seolah cinta sudah terkepung dari segala arah sehingga tinggal menunggu kehancurannya saja.

Kritik terhadap cinta dalam lakon "Pengakuan" mengungkapkan bahwa cinta di antara suami istri bisa mencapai kadar nol. Dalam drama tersebut perkawinan terselenggara bukan atas dasar cinta, melainkan pihak suami membeli Susi--bakal istrinya--dari uang bakal pelunasan utang orang tua calon istrinya itu (Sontani, 1957:28). "Aku kawin dengan dia karena orang tuaku banyak utang kepada dia," kata si istri (Sontani, 1957:29). Karena tak ada cinta, Susi mengisi kekosongan dalam rumah tangganya dengan mendatangkan mantan kekasihnya (laki-laki berbadan kurus), dengan maksud untuk "memperbarui janji" yang dulu. Tetapi, usaha ini pun gagal; karena cinta di hati mantan kekasihnya itu juga sudah hilang. Kini, malah berganti menjadi nafsu, sebagaimana dikatakan laki-laki itu sendiri.

Celaknya, pertemuan yang dilakukan di rumah Susi itu tertangkap basah oleh suaminya (laki-laki gemuk). Itulah konflik dalam drama ini. Konflik itu mengungkapkan bahwa cinta sudah tidak memperoleh tempat lagi. Cinta sudah terancam oleh kedengkian sehingga tak ada kenyamanan buat cinta.

Di tengah keterpaksaan menjalani rumah tangga, Susi mencoba mencari kembali cinta lamanya pada mantan kekasihnya dulu, yaitu laki-laki kurus. Tetapi, kenyataan yang diperoleh hanya kekecewaan. Jiwa laki-laki kurus itu berubah, ia kini tidak lagi "berpikiran murni" seperti dulu. "Perubahan itu logis", dikatakan oleh laki-laki itu sendiri, "Jangan kau mengira bahwa aku ini seorang yang masih tolol, yang tidak tahu apa arti perempuan di hadapanku?" lanjutnya. Dan, Susi menyaksikan kenyataan bahwa cinta mantan kekasihnya itu adalah *cinta seekor srigala jantan terhadap betina* (Sontani, 1957b:29). Dan, ketika laki-laki kurus mencoba memaksakan kehendaknya "terhadap srigala, aku ada hak membunuh," kata Susi sambil menodongkan pistol, mengancam (Sontani, 1957b:29).

Adegan tersebut membuktikan bahwa lenyapnya cinta berdampak pada munculnya kekerasan. Tiap pihak berusaha melenyapkan pihak lain, bahkan dirinya sendiri, seperti permohonan Susi kepada mantan kekasihnya supaya mau membunuh dirinya. "Kalau aku sudah tiada lagi berguna untukmu, kalau kau sudah tiada mencintai aku lagi, sudikah kau sekaramg membunuh aku?" (Sontani, 1957b:27).

Bagi pihak suami, "Mendatangkan laki-laki di kala suaminya tidak ada" bisa menghilangkan unsur kepercayaan. Tak berhenti sampai di sana, kepercayaan yang sudah hilang lalu tempatnya diganti dengan munculnya prasangka, timbul-

lah dugaan bahwa perbuatan serong istrinya itu dilakukan tidak hanya sekali, "Berapa kali kau menggratiskan diri kepadanya?" sesuai dengan pertanyaan laki-laki gemuk (Sontani, 1957b:29).

Sementara itu, dasar yang menjadi fondasi perkawinan "laki-laki gemuk" dengan Susi bukanlah cinta, melainkan uang. Dalam kasus tersebut, pihak laki-laki memandang *subjek cinta* (perempuan), "tidak lebih dan tidak kurang hanya sebagai segumpal daging. ... yang bisa dibeli. ... untuk diterkam" (Sontani, 1957b:29). Dalam rumah tangga dengan kondisi demikian, dapat dipastikan bahwa cinta tak mungkin singgah di mana dan pada siapa pun, sebagaimana dikeluhkan Susi, "suamiku tak pernah kucintai" (Sontani, 1957b:26, 27, 29).

"Tak Pernah Menjadi Tua" (1963) adalah gongnya bagi semua gagasan kritik atas cinta dari UTS. Setelah "Tak Pernah Menjadi Tua" UTS tak menulis drama lagi. Secara konseptual, isi naskah tersebut mengesahkan semua gagasan yang dilontarkan dalam drama-drama sebelumnya; menutup seluruh gagasannya selama tahun 50-an.

Dalam naskah ini dengan tegas dan pedas ditekankan bahwa cinta itu tidak ada. Dengan berlalunya waktu (umur tua) cinta bisa menghilang, dan tempatnya diisi oleh nafsu. Dengan nafsu itu Tuan Isak bisa mengunjungi rumah pelacuran; dengan nafsu itu pula ia bisa mendapatkan seorang perawan berumur belasan tahun.

Tetapi sebagai cerita yang dengan sadar ditulis bukan untuk segmen pembaca cerita picisan, saat kesempatan untuk mendapatkan Odah si perawan itu sudah di depan mata, "sang tokoh tua" tiba-tiba berubah pikiran, ia membatalkan niat untuk mengawini gadis Odah.

"Tak usah kau mendadak jadi tua, Odah. Aku belum mengikat kau, bukan? ... aku tidak akan rela memperkosa kemudaanmu, tidak rela membuat kau mendadak jadi tua karena kawin dengan aku. Carilah seorang suami yang masih muda" (Sontani, 1963:23).

Perubahan tujuan (dan jiwa) yang mendadak sontak dari tokoh Tuan Isak ini merupakan *moment* klimaks. Perubahan itu tidak main-main karena untuk melupakan masa-masa hitamnya, ia lalu berniat berpindah rumah. Pada saat itu pula Tuan Isak "menentukan" arah kehidupan Odah.

"... kalau Tuan sudah tidak ada di sini bagaimana dengan kami?"

"Tak usah menjadi susah. Kalian boleh terus diam di sini seperti biasa, sampai rumah ini ada yang membeli. Juga kau, Odah, kau pun boleh terus diam di sini. ... asal kau senang, asal kau tidak merasa terikat. Mengerti?" (Sontani, 1963:29).

Dalam adegan menjelang akhir, Tuan Isak banyak memberi pepatah-petitih kepada Odah, supaya Odah mendapat kehidupan yang baik.

Petuah Tuan Isak yang paling akhir dan terpenting bagi Odah (juga bagi kita) sebagai berikut.

Karena kehidupan di dunia ini cuma sekali saja, selayaknya kita memperlakukan hidup itu sebagai milik kita yang paling mahal, yang harus dicintai dan dipelihara. Caranya yaitu dengan tidak menyerah, tidak membikannya jemu, dan jangan mau dijadikannya kita tua (Sontani, 1963:29).

Secara umum, nasihatnya sesungguhnya sebuah kritik yang ditujukan kepada kita: bagaimana seharusnya kita hidup. Secara khusus, menjadi jalan keluar yang paling bijak untuk menyikapi potensi libido dalam diri laki-laki. Bahwa potensi libido itu sesungguhnya bisa dikendalikan secara positif karena ia menjadi bagian dari cara kita menikmati hidup yang singkat, yang harus dinilai "mahal" dan harus betul-betul dihargai. *Wallahu'alam*.

### Daftar Pustaka Data

- Sontani, Utuj T. 1951. "Awal dan Mira" dalam *Indonesia* 8--9/II, 1951, hlm. 79—102
- 1953. "Manusia Iseng dalam *Indonesia* 8--9/IV, Agustus--September 1953, hlm. 475—487
- 1953a. "Sangkuriang-Dayang Sumbi" dalam *Indonesia* 10/IV, Oktober 1953, hlm. 594—601
- 1954. "Sayang Ada Orang Lain" dalam *Indonesia* 5--6/V, Mei--Juni 1954, hlm. 261—280
- 1955. "Di Langit Ada Bintang" dalam *Indonesia* 2/VI, Februari 1955, hlm. 61—75
- 1955a. "Sang Kuriang" dalam *Seni* 11--12/I, November--Desember 1955, hlm. 483--511; hlm.531—542
- 1956. "Selamat Jalan Anak Kufur" dalam *Indonesia* 8/VII, Agustus 1956, hlm. 337—358
- 1957. "Di Muka Kaca" dalam *Siasat* 503/XI, Rabu 30 Januari 1957, hlm. 24--30
- 1957a. "Saat yang Genting" dalam *Indonesia*, 3/III, Maret 1957, hlm. 134—144
- 1957b. "Pengakuan" dalam *Siasat* 537--539/..., Rabu 25 September 1957, hlm. 28--30; Rabu 2 Oktober 1957, hlm. 26--27; Rabu 9 Oktober 1957, hlm. 26—28
- 1962. *Bunga Rumah Makan* (Cetakan ke-3), Bandung: Kiwari (Cetakan ke-1: 1952; Cetakan ke-2 1959)

-----, 1963. "Tak Pernah Menjadi Tua" dalam *Teruna Bhakti* 31/I, 8 Juni 1963, hlm. 26--29

### **Daftar Pustaka**

- Aveling, Harry G. "Tragedi Manusia di Tengah2 Bukan-Manusia: 'Bunga Rumah Makan' dan 'Awal dan Mira'", majalah *Bahana* jilid 5, Bil 11 Januari--Maret 1970, hlm. 618—625
- , "Hidup dan Karya Utuj Tatang Sontani", majalah *Bahana* jilid 3, Bil 8, September--Desember 1968, hlm. 442—446
- Collins English Dictionary*. 1991. Third Edition. Aylesbury, England: Harper Collins *Publisher*
- Echols, John M. dan Hassan Shadily. 1992. *Kamus Inggris Indonesia*. Jakarta: PT Gramedia
- Fromm, Eric. 1984. *Seni Mencinta*. Jakarta: Sinar Harapan
- Jassin, H.B. 1967. *Kesusastraan Indonesia dalam Kritik dan Esei jilid II* Jakarta: Gunung Agung
- Junus, Umar. 1981. *Mitos dan Komunikasi*. Jakarta: Sinar Harapan
- Teeuw, A. 1978. *Sastra Baru Indonesia*. Ende-Flores: Nusa Indah
- , 1983 *Membaca dan Menilai Karya Sastra*. Jakarta: Gramedia
- Wellek, Rene & Austin Warren. 1989. *Teori Kesusastaan* (terjemahan Melani Budianta). Jakarta: PT Gramedia

# Revolusi dalam Sastra Drama Selepas Kemerdekaan (Dasawarsa 1950-an)

Abdul Rozak Zaidan

## Pengantar

Sastra drama selepas kemerdekaan banyak mengungkap kisah manusia yang terlibat dalam perang kemerdekaan. Keterlibatan itu bermacam ragam dari yang terlibat langsung dalam perang sampai yang hanya menjadi korban perang kemerdekaan itu, yaitu anak dan istrinya. Dapat dikatakan bahwa dasawarsa 1950-an masih dekat dengan perang kemerdekaan itu, bahkan “bau mesiu” masih tercium tajam pada dasawarsa itu. Perang kemerdekaan itu dalam pemahaman kita selalu disebut sebagai Revolusi Kemerdekaan yang akibatnya begitu kuat mencengkeram jiwa dan semangat rakyat. Revolusi Kemerdekaan mengandung arti perubahan yang besar, baik mental maupun spiritual bangsa dari manusia terjajah menjadi manusia merdeka. Perubahan besar itu dicanangkan terus hingga dasawarsa berikutnya dengan tafsiran yang lebih luas dari sekadar perjuangan kemerdekaan hingga menjadi revolusi multikompleks yang menjadi serial karangan Bung Karno untuk bangsa ini dalam Ajaran Pembesar Revolusi. Revolusi pada tataran awal adalah revolusi kemerdekaan sebelum dijadikan komoditas politik Presiden Republik Indonesia pertama. Dalam konteks inilah pada dasawarsa 1960-an Revolusi Kemerdekaan itu menjadi obsesi hampir semua warga negara. Pada gilirannya Revolusi itu pula menjadi obsesi para pengarang sastra drama dalam memberikan tafsiran atas Revolusi Kemerdekaan yang telah banyak menyeret manusia Indonesia serta menyihirnya sehingga menjadi sesuatu yang begitu dominan menghantui dunia pemikiran para pengarang sekitar dasawarsa 1950-an. Sebagai realitas empirik yang dialami oleh manusia Indonesia, Revolusi Kemerdekaan (untuk selanjutnya disebut Revolusi) banyak mengilhami pengarang-pengarang Indonesia, tidak terkecuali para pengarang sastra drama.

Revolusi sebagai bagian penting perjalanan kehidupan bangsa menjadi bagian penting pula dalam perjalanan kreativitas para pengarang sastra drama. Pada awal dasawarsa 1950 itu pemikiran tentang kemerdekaan banyak mengisi ruang kreasi sastra drama kita. Pada tahun-tahun itu, untuk meminjam pandangan Taufik Abdullah (1997:xxi), luka dan duka Revolusi masih dalam membekas dan keterhentian sejarah akibat kolonialisme masih merupakan realitas sosial yang keras. Realitas empirik seperti itulah yang terungkap jelas dalam sastra drama Utuj Tatang Sontani, *Awal dan Mira*, dan sedikit membias pula dalam *Bunga Rumah Makan*, serta sastra drama Rustandi Kartakusuma *Merah Semua dan Putih Semua*. Dalam konteks sastra drama tersebut, Revolusi seperti hanya meninggalkan derita bagi rakyat, tidak memberikan kenyamanan hidup seperti yang dulu diangankan. Lain

halnya dalam sastra drama *Dr. Kambuja* karya Trisno Sumardjo dan sastra drama Aoh K. Hadimadja *Kapten Syaf*, Revolusi melahirkan pribadi yang pengabdian bangsa dan sekaligus pengkhianat. Revolusi juga menghadapkan pertarungan ideologi kemanusiaan dan nasionalisme yang semuanya menuntut korban seperti yang dapat kita cermati dalam sastra drama Nasjah Djamin *Sekelumit Nyanyian Sunda*. Dalam konteks *Domba-Domba Revolusi*, seperti tersirat dalam judulnya, Revolusi juga melahirkan kelompok kepentingan yang saling berebut peluang untuk tampil dalam pentas atau menuju pentas kekuasaan yang masih samar-samar. Betapapun juga Revolusi telah mengilhami beberapa pengarang untuk berkreasi.

Para pengarang sastra drama dasawarsa 1950 dan mungkin hingga kini dihadapkan dengan kenyataan bahwa kemerdekaan itu hanya “janji” (demikian juga “revolusi” dan “pembangunan” dalam dua babak pemerintahan) yang sulit terpenuhi, bahwa kemerdekaan itu “jembatan emas” sebagaimana didengung-dengungkan oleh Bung Karno dulu, seperti yang terpapar dalam *Di Bawah Bendera Revolusi*. Dalam kata-kata Asrul Sani, “Betapa besar harapan akan keajaiban kemerdekaan, tetapi betapa tak ajaibnya kemerdekaan itu ketika ia telah datang. Kemerdekaan dan keadaulatan bukan saja perwujudan politik dari harkat kemanusiaan, tetapi ternyata adalah pula tanggung jawab yang menuntut pengabdian tanpa henti”. Pengabdian tanpa henti berarti pengorbanan terus-menerus. Situasi seperti itulah yang diungkapkan Rustandi Kartakusuma dalam *Merah Semua dan Putih Semua*, antara lain, ihwal pejuang revolusi yang sewaktu perang mengorbankan dirinya dan usai perang “mengorbankan” istrinya untuk membiayai pengobatan luka-lukanya akibat Revolusi yang ternyata berujung pada kematiannya di akhir lakon.

Karangan ini mencoba mengemukakan ihwal sastra drama selepas kemerdekaan ditilik dari kecenderungan umum mengungkapkan Revolusi. Bagaimana Revolusi dipandang dan “diperlakukan” lewat ikhtiar kreatif dalam bentuk sastra drama. Pandangan dan “perlakuan” akan Revolusi para pengarang sastra drama itu akan membantu kita lebih jauh menghayati bagian dari sejarah keberbangsaan kita. Pikiran dan sikap bagaimana yang terungkap dalam teks drama itu sebagai kandungan isinya, hakikatnya merupakan bagian dari pemikiran kita sebagai bangsa. Dalam kandungan isi itu akan terlihat apa-apa yang menjadi pemikiran pengarang sebagai reaksinya terhadap kenyataan hidup yang dihayatinya, baik sebagai pengalaman maupun sebagai penafsiran terhadap pengalaman kemanusiaan.

Tidak boleh dilupakan pula ihwal Surat Kepercayaan Gelanggang yang dijiwai oleh humanisme universal. Dalam Surat Kepercayaan Gelanggang yang dirancang oleh Asrul Sani dan Chairil Anwar serta para pemikir kebudayaan sezamannya terungkap pengingkaran batas antara Barat dan Timur dalam pemikiran budaya sehingga tercetus pernyataan diri sebagai ahli waris kebudayaan dunia. Pengingkaran batas itu tampaknya juga melebar pada pengertian musuh dan bukan musuh dalam menegakkan nilai-nilai kemanusiaan sebagaimana terungkap dalam *Sekelumit Nyanyian Sunda* Nasjah Djamin. Ihwal lain yang dapat dianggap sebagai “bumi pijakan” sastra drama 1950-an akan coba diungkap melalui kajian tematik sastra drama periode tersebut.

## **Kenang, Kenanglah Revolusi**

Kenang, kenanglah revolusi adalah suatu ajakan kepada pembaca untuk mengenang revolusi yang banyak menyimpan suka duka kehidupan manusia Indonesia melalui pembacaan atas beberapa teks sastra drama. Dengan membaca teks drama yang mengungkapkan ihwal kehidupan manusia yang terlibat dalam peristiwa perang dalam Revolusi Indonesia, seolah-olah terasa ada panggilan untuk mengenang revolusi itu. Revolusi itu dalam beberapa sastra drama dipandang sebagai peristiwa yang melibatkan seluruh rakyat untuk memperjuangkannya yang untuknya mereka bersedia menderita, berkorban harta dan bahkan jiwa.

Sastra drama selepas perang kemerdekaan pada dasawarsa 1950 hingga paruh pertama dasawarsa 1960-an tampaknya masih diramaikan persoalan yang terkait dengan Revolusi. Pengarang sastra drama seperti mengajak kita untuk mengenang Revolusi itu sebagai pempunan tematik berkarya. Bahwa Revolusi menjadi pempunan perhatian pengarang sastra drama dasawarsa itu menunjukkan “kedekatan” waktu dan keterikatan pikiran pada peristiwa yang membawa perubahan besar dalam tatanan hidup berbangsa, bernegara, dan bermasyarakat, juga keterlibatan sang pengarang dengan peristiwa besar tersebut. Ihwal mengenang Revolusi sebenarnya tidak dibatasi oleh waktu yang terus bergerak menjauhi peristiwa lampau itu. Menarik untuk dikaji dengan elaborasi yang lebih cermat bagaimana pengaruh jarak waktu terhadap misi penganangan Revolusi itu. Pada tataran awal penelitian itu akan dibatasi pada jarak waktu seputar satu dua dasawarsa.

Dengan menengahkan topik yang seperti mengajak khalayak pembaca untuk mengenang Revolusi ini, terkandung maksud agar kita tetap ingat akan nilai-nilai yang pernah menguasai pemikiran kita dalam rangka perjuangan kemerdekaan. Di balik kata megah perjuangan kemerdekaan atas nama Revolusi itu, kita telah menunjukkan diri sebagai bangsa yang menghargai sikap kepejuangan. Sikap kepejuangan itu wujud nasionalisme yang kini mengalami pemudaran di beberapa kalangan, terutama selepas Reformasi.

Sehabis membaca beberapa sastra drama yang memberikan ajakan untuk mengenang Revolusi, kita diperhadapkan dengan tuntutan bahwa betapapun kecilnya sebuah teks drama, peristiwa yang dikandungnya dapat “membesarkan” kekecilan teks drama itu, apalagi kalau teks drama itu kemudian ditampilkan sebagai pertunjukan dalam rangka sesuatu yang lebih dituntut oleh kepatutan kita dalam berbangsa dan bernegara dengan berbagai latar belakang yang berbeda. Pertunjukan teks drama sering kali dikaitkan dengan keperluan lain, misalnya ketika kita memerlukan pertunjukan itu untuk tujuan amal, misalnya, atau ketika kita untuk kepentingan politik praktis tertentu memerlukan kehadiran teks drama dalam pentas akan menjadi wahana tempat kita mengadakan refleksi terhadap cita-cita kita dulu berevolusi. Kita tahu bahwa untuk selama lebih dari dua dasawarsa, kita dihadapkan pada isu pentingnya Revolusi untuk menuju kehidupan yang lebih baik. Pada paruh pertama dasawarsa 1960-an, misalnya, semangat Revolusi itu melandasi hampir setiap kelompok politik dan yang mengingkarinya akan terdesak bahkan terbuang dari kan-

cah perjuangan menegakkan persatuan berbangsa dan bernegara yang dalam konteks zaman lebih singkat disebut revolusi multikompleks. Dalam konteks seperti itu, kita menerima kehadiran *Domba-Domba Revolusi* B. Sularto yang pada saatnya Revolusi dijadikan panglima dalam kehidupan keberbangsaan kita.

Sastra drama yang memberikan kesan mengenang Revolusi ditulis oleh pengarang yang terlibat dalam peristiwa besar dalam sejarah politik bangsa. Nasjah Djamin, misalnya, adalah seorang pengarang yang ketika perjuangan Revolusi itu berlangsung sudah berada dalam usia yang matang untuk turut berperang. Demikian juga, Rustandi Kartakusuma, Utuj T. Sontani, dan Trisno Sumadjo adalah pengarang drama yang usianya sudah matang untuk terlibat langsung dalam perang dalam Revolusi Kemerdekaan. Dengan demikian, dapat dikatakan bahwa mereka menghayati langsung kejadian yang diangkatnya ke dalam pentas cerita drama yang disusunnya.

### **Konflik Kemanusiaan di Tengah Perang**

Konflik kemanusiaan di tengah Revolusi adalah tema dasar yang melandasi sastra drama “Sekelumit Nyanyian Sunda” karya Nasjah Djamin. Melalui sastra dramanya itu, Nasjah seperti “mempertemukan” musuh dalam satu rumah untuk menunjukkan bahwa perjuangan kemanusiaan melintasi perbedaan paham politik dan kebangsaan. Kemanusiaan itu sendiri dalam konteks humanisme universal tidak mengenal sekat “musuh” dan “bukan musuh”, suatu pikiran yang terkesan ganjil. Dialog-dalog yang terungkap dalam teks drama itu sarat dengan pemikiran filsafat kemanusiaan yang dikenal dalam humanisme universal. Mengenang Revolusi melalui pembacaan yang mendalam atas “Sekelumit Nyanyian Sunda” mempertemukan kita dengan nilai-nilai humanisme universal. Dalam konteks sastra drama itu tokoh utama, Imran, dikenal sebagai pejuang Revolusi yang memiliki latar belakang kelam dalam kehidupan pribadinya. Dia adalah seorang anak yang tidak memiliki bapak yang jelas sebagai suami sehingga kehadirannya di dunia dianggap sebagai hasil hubungan gelap seorang perempuan di luar hubungan pernikahan. Kehadiran Imran ke muka bumi sudah dibebani persoalan jati diri yang tidak jelas itu. Kemudian, dia dengan semangat humanisme universal mempertanyakan hakikat berbunuhan dengan musuh sebagai tindakan yang menginjak-injak nilai kemanusiaan. Bagaimanapun ihwal pelaku Revolusi yang masih berpikir tentang nilai-nilai kemanusiaan menunjukkan adanya sisi baik kemanusiaan itu. Bahwa manusia pada hakikatnya memiliki jiwa yang halus yang menghargai kehidupan, antara lain, terungkap dalam rasa sesal telah membunuh musuh sebagaimana terungkap dalam kutipan berikut.

Imran: Seorang pembunuh masih punya alasan pribadi untuk mencabut nyawa orang lain! Tapi aku? Kenal pun aku tidak, pada manusia-manusia yang kubunuh! Dan tidak ada seorang hakim pun yang datang menuntut. Malah aku mendapat pujian, dan disebut seorang pejuang dan pahlawan!

Pemikiran bahwa membunuh dalam perang menjadikan seseorang pahlawan hakikatnya didasarkan pada satu sudut pandang yang dianggap sempit: pahlawan bagi satu pihak dan penjahat bagi pihak lainnya. Nasjah Djamin melalui sastra dramanya ini ingin menyatakan bahwa status pahlawan patut dipertanyakan. Humanisme universal mencoba memandang manusia dengan perspektif yang holistik. Tidak ada yang diuntungkan dalam peperangan. Peperangan itu sendiri berlawanan dengan nilai kemanusiaan yang harus dijunjung tinggi. Gugatan atas perang dari dulu hingga kini selalu berkisar pada kerugian manusia dalam bentuk tragedi kemanusiaan. Dengan “mempertemukan” dua musuh dalam satu rumah tampaknya Nasjah Djamin ingin menegaskan bahwa peperangan atas nama apa pun patut digugat. Dalam semangat kemanusiaan timbul pertanyaan yang menggugat: apa yang diperoleh Republik? Apa pula yang diperoleh bagi pihak penjajah? Kita dapat menyebut bagaimana dalam *Keluarga Gerilya* Pram mempersoalkan ihwal yang sama. Dari jurusan ini kita dapat menyatakan bahwa nilai-nilai kemanusiaan yang dipancarkan sastra drama Nasjah Djamin ini sama kuatnya dengan nilai-nilai kemanusiaan yang dipertanyakan oleh Pram melalui *Keluarga Gerilya*.

Pernyataan Imran tentang laku berbunuhan dalam perang hakikatnya merupakan protesnya terhadap perang yang hanya membawa pada kesengsaraan umat manusia. Imran mempertanyakan status pahlawan kepada mereka yang “berbunuhan” dalam perang kemerdekaan. Sikap Imran itu menunjukkan sikap atau orientasi pemikiran kepada paham Humanisme Universal. Menjadi pertanyaan, mengapa sastra Angkatan 1945 yang lahir dari kancah perang kemerdekaan mengusung pemikiran Humanisme Universal? Jawabannya jelas: kemerdekaan yang diperoleh dengan perjuangan itu telah membuka peluang lebih besar untuk berhubungan dengan dunia pemikiran Barat, khususnya Amerika. Pada waktu pendudukan pasukan sekutu yang, antara lain, didukung Amerikan Serikat, buku-buku terbitan negeri itu ikut masuk dan menjadi bacaan kalangan intelektual kita. Situasi seperti ini menjadikan Chairil dan juga Rivai Apin menyerap pemikiran penyair Barat di luar Belanda. Selain itu, kemerdekaan disongsong oleh hasrat yang kuat untuk mengembangkan kehidupan demokrasi. Hasrat serupa itu lebih tampak pada penyelenggaraan pemerintahan dengan dasar demokrasi liberal hingga diselenggarakannya Pemilu 1955 yang sampai hari ini dikenang sebagai pemilu yang paling demokratis.

Dalam bidang pemikiran budaya apa yang disebut oleh Jassin sebagai Humanisme Universal dengan dokumen kesejarahannya “Surat Kepercayaan Gelanggang” melandasi sikap budaya para pengarang Angkatan 1945. Media massa yang terbit pada awal dasawarsa itu dilimpahi oleh teks sastra terjemahan dari bahasa Inggris dan bahasa Barat lainnya. Memang pengumuman Surat Kepercayaan itu berlangsung setelah penggagas awalnya (Chairil Anwar) sudah tidak ada, tetapi pelanjutnya masih ada dan semakin aktif untuk menyebarkan gagasan tersebut. Dalam catatannya ketika mengenang 3 tahun meninggalnya Chairil Anwar, Toto Sudarto Bachtiar menulis:

Gelanggang yang pernah didirikannya bersama kawan-kawannya, yang sepaham dan bisa saling menghargai pendirian masing-masing, masih tetap hidup sebagai kumpulan kesenian yang mempunyai konsepsi dan pandangan sendiri tentang kebudayaan dan nilai-nilainya. Angkatan '45 yang timbul terutama untuk menegaskan kontradiksi-kontradiksi yang tersembul di atas paras persoalan kebudayaan sebelum dan sesudah perang, sukar dipisahkan dari pribadi Chairil sebagai penyair.” (Dalam *Zenith*, edisi Kebudayaan *Mimbar Indonesia*, Tahun II, No. 6, Juni 1952: 197).

Apa yang digariskan Toto Sudato Bachtiar sebenarnya mengukuhkan ketokohan Chairil dalam memelopori kelahiran angkatan yang mengembangkan gagasan humanisme universal.

Sastra drama yang bagiannya dikutip di atas lahir dalam konteks situasi seperti itu. Nasjah Djamin dengan *Sekelumit Nyanyian Sunda* sudah dirasuki pemikiran yang bertolak dari pemikiran yang dapat dikembalikan pada konsepsi kesenian yang tertuang dalam Surat Kepercayaan Gelanggang itu yang perumusannya tidak dapat dilepaskan dari Chairil Anwar.

Rasa berdosa membunuh “musuh” yang diperlihatkan dan diutarakan tokoh utama dalam sastra drama itu, Imran, dipandang oleh temannya sebagai sikap yang ganjil.

Soalnya di sini: Kita membunuh musuh, atau kita dibunuh musuh! (tambah kesal) Kau boleh pilih. Ya, kau boleh pilih, atau menyediakan dadamu itu ditembus peluru musuh. Agar disebut seorang yang berkorban untuk perikemanusiaan (Djamin, 1959:155).

Perbenturan sikap sesama pejuang itu menunjukkan konflik kemanusiaan di medan perang: yang satu memandangi pengkhianatan terhadap nilai-nilai kemanusiaan dan yang lainnya memandangnya sebagai pengkhianatan terhadap Revolusi sehingga dinilai sebagai sikap sesat menghadapi Revolusi. Revolusi yang dialami oleh manusia Indonesia yang membawa kepada alam kemerdekaan sebenarnya adalah revolusi jiwa yang mestinya membebaskan manusia Indonesia itu dari perbudakan kaum penjajah. Hal ini berarti bahwa Revolusi itu pengorbanan yang harus dibayar mahal oleh atau dengan terinjak-injaknya nilai-nilai kemanusiaan. Ada saatnya kita dihadapkan pada situasi dilematis, situasi makan buah simalakama: membunuh atau dibunuh.

Mengenang revolusi melalui sastra drama karya Nasjah Djamin ini mengantarkan kita pada renungan-renungan filosofis hakikat permusuhan sesama manusia. Nilai-nilai kemanusiaan yang kita agungkan tidak dapat dipertahankan ketika konflik kepentingan antarbangsa menjadi masalah. Kita cermati suara seorang pejuang yang sudah banyak makan garam dalam peperangan.

Enda: Berapa kali kau sudah ikut ke medan pertempuran terdepan, Imran? (ia memperhatikan wajah Imran). Kau masih muda, terlalu masih muda. Ini pengalamanmu yang pertama, tidak? Di sini manusia bukan manusia lagi! Kita semua seperti karaben yang tidak berpikir. Kita hanya alat. Dan cuma satu yang menguasai kita: kita harus hidup, jangan binasa! Tidak bisa dipakai logika dan moral perikemanusiaan yang sentimental. Kita tidak bisa menyalahkan dari hukum-hukum penyelamatan diri sendiri (Djamin, 1959:160).

Dalam perang, manusia menjadi bukan manusia lagi. Artinya, dalam perang kontrol hati nurani melonggar sehingga disebutlah bahwa dalam perang kita itu seperti karaben yang tidak berpikir. Kita menjadi alat orang lain, alat kekuasaan yang mengumumkan perang itu. Dengan menjadi alat, jelas manusia kehilangan statusnya sebagai manusia. Dalam status sebagai bukan manusia, kita bergulat untuk bertahan sebagaimana binatang bertahan di alamnya. Dalam situasi perang, logika dan moral perikemanusiaan yang sentimental tidak dapat dijadikan dasar berpikir dan bersikap. Untuk lebih jelasnya lagi, kita simak bagian kutipan berikut.

Imran: Hatimu sudah sekeras batu. Kau tidak punya perasaan apa-apa lagi!

Enda: (tertawa sedih lagi) Mungkin kau benar. Tapi kau belum mengerti: Bahwa keselamatan diri sendiri lebih penting dari memikirkan keselamatan musuh! (Djamin, 1959:160).

Imran: ... Tapi permusuhan keyakinan bersama yang menghendaki darah harus tertumpah! Menghendaki pembunuhan, dendam! Kenapa dia kutembak? Kenapa dia menembak aku? Aku tidak kenal dia, dia juga tidak kenal aku. Apa salahnya? Dan apa salahku? (diam sebentar sebagai ditegur seseorang) Ya, karena dia memilih satu pihak dan aku memilih pihak lain! Dan kedua-duanya rela mati rela karena keyakinan masing-masing! (lalu dengan sinis) Bah, kenapa aku begini sentimental? Penyakit celaka. Malaria celaka! Pembunuhan dibolehkan, dan halal! (membantah diri sendiri) Tapi aku bukan pembunuh. Aku hanya haus cinta, haus damai (Djamin, 1959:161).

Di tengah revolusi bisa terjadi perbenturan pandangan dan sikap hidup yang kalau tidak terkendali akan menciptakan front pertentangan yang baru. Imran dan Enda itu dua sahabat tetapi berbeda pandangan hidup dalam menyikapi perang. Imran tampaknya dikendalikan oleh semangat pelarian dari situasi dan kondisi dirinya yang tidak memiliki kepastian tentang status keberadaannya di dunia. Motivasi berperangnya jelas berbeda dengan motivasi berperang yang mengendalikan Enda. Enda yang sudah kenyang makan garam kehidupan dalam perang tetap pada pendirian bahwa membunuh musuh dalam perang adalah satu-satunya pilihan yang harus diambil sebab kalau tidak perjuangannya selama ini untuk mengusir musuh yang menghambat kemerdekaan bangsanya akan tersia-sia. Ni-

lai-nilai kemanusiaan dalam perang dilambangkan sebagai nyanyian Sunda yang hanya didengarkan ketika situasi sunyi dan hanya berguna ketika segala urusan untuk hidup sudah diselesaikan, apalagi hanya “sekelumit” dan sekelumit menunjukkan bagian kecil dari nyanyian utuhnya. Urusan kemerdekaan, urusan besar bangsa tidak mungkin dapat diselesaikan dengan hanya nyanyian. Dan, seni tidak dapat menyelesaikan masalah besar urusan berbangsa dan bernegara. Seni baru memperoleh tempat ketika urusan perut sudah teratasi dan orang mencari sesuatu selain kebutuhan ketubuhan.

Kenang, kenanglah revolusi dalam *Sekelumit Nyanyian Sunda* memperhatikan kita dengan sebuah adegan yang ganjil. Adegan ganjil itu menampilkan perdebatan antara dua musuh yang seorang minta ditembak yang lainnya tidak mau menembak karena tidak sejalan dengan prinsip kemanusiaan atau nilai-nilai humanisme universal. Kedua manusia yang berdiri dalam dua kubu yang berlawanan dalam perang, dalam pentas berhadapan dalam “semangat” membumikan nilai-nilai kemanusiaan. Betapa ganjil dialog antara dua musuh berikut ini.

Si Serdadu: Apa yang saudara tunggu lagi? (Imran tersentak, menoleh pada si serdadu, diam. Matanya jatuh ke pistol yang masih di tangannya.)

Si Serdadu: Nyawa saya di tangan Saudara sekarang. Saudara bisa memutuskan (dengan suara separoh berteriak). Tembakkan pistol itu ke kepala saya!

Imran: (meletakkan pistol di atas meja) Menembak kamu! (tertawa sumbang) Menembak kamu!?

Si Serdadu: Saudara bisa, kalau mau. Tembaklah.

Imran: Saya tidak punya kemauan menembak kamu!

Si Serdadu: (pelan meminta) Saudara yang berkuasa sekarang. Saya minta tembaklah saya!

Imran: Saya bilang, saya tidak mau! Tidak pantas peluru saya dikotorkan oleh darahmu! (Si serdadu diam, matanya tergenang. Imran memperhatikannya dengan marah bercampur kasihan. Dan ia membelakangi si Serdadu lagi, mengikuti pikirannya.)

Percakapan antara dua musuh itu terkesan mengada-ada kalau kita memandangnya dari sudut pandang pejuang kemerdekaan. Namun, kalau kita memandangnya dari sudut humanisme yang dikendalikan oleh sebuah utopia yang berkaitan dengan antarmubungan ideal sesama manusia pemandangan tersebut merupakan kenyataan hidup yang tidak perlu ditertawakan. Pandangan seperti itu merupakan perwujudan nilai-nilai yang diperjuangkan di bawah bendera humanisme universal.

Dari sudut pandang perjuangan revolusi pemandangan yang ganjil itu termasuk dalam kenangan akan revolusi. Bagaimana seorang musuh “bertobat” di hadapan lawannya dalam sebuah pertemuan yang ganjil? Adegan serupa itu hanya ada dalam dunia rekaan yang utopis. Barangkali adegan ini menempatkan

tema sebagai salah satu atau segalanya termasuk harus mengorbankan logika cerita. Di sini, untuk meminjam pernyataan Goenawan Mohamad, tema bukanlah utopia kecil (Dalam Satyagraha Hoerip Suprobo (ed) 1984). Nasjah Djamin tampaknya mengorbankan segalanya itu untuk sebuah utopia kecil. Pemandangan menjadi semakin ganjil tatkala di depan kita dua musuh itu bercakap-cakap, bahkan si serdadu berpidato seperti berikut.

Saya sudah banyak membunuh kawan-kawan Saudara. Sekarang saya tidak tahu buat apa itu semua saya lakukan. Saya bukan orang berani. Saya penakut. Tapi di tangan saya ada bedil. Dan ini membuat saya menjadi ganas dan kejam. Ketakutan membuat saya berani membunuh. (dengan suara lain). Takut itu! Ah takut itu! Takut yang membuat manusia jadi ganas, membuat orang diberi bintang dan dijadikan pahlawan. Takut itu menguasai dan memerintah, takut dibunuh orang lain! Semuanya karena takut, segala kepahlawanan, keganasan, pengkhianatan dalam hidup ini! (Djamin, 1959:173).

Situasi yang kita hadapi adalah sebuah ironi. Di satu sisi si serdadu KNIL sudah siap untuk mati sehingga untuk itu, dia minta dibunuh. Namun, di sisi lain lawannya (pejuang) menganggap bahwa membunuh orang yang minta dibunuh itu sia-sia. Si pejuang berpendirian bahwa lebih baik membunuh harimau yang ganas daripada membunuh orang tak berdaya. Pada akhir lakon serdadu dibiarkan hidup untuk dijemput oleh kawan-kawannya, yang berarti musuh si pejuang muda. Si gadis dan si pejuang telah mampu menahan diri untuk tidak membunuh si serdadu dan si gadis yang sekilas dicurigainya berkhianat, tetapi tidak terbukti. Nilai-nilai kemanusiaan dimenangkan oleh Nasjah karena nyanyian Sunda dan suara siter yang menumbuhkan perasaan kemanusiaan dalam hati si gadis, si serdadu, dan si pejuang. Dengan sekelumit nyanyian, nilai-nilai kemanusiaan dipertahankan meskipun memberikan kesan janggal dan bahkan ganjil sebagaimana disinggung di atas. Dalam perang biasanya manusia menjadi binatang, saling membunuh tanpa rasa belas kasihan sedikit pun.

*Sekelumit Nyanyian Sunda* adalah pentas kemanusiaan di medan perang. Pikiran yang melandasi sastra drama itu tampaknya pikiran yang mencoba mempertemukan nilai-nilai humanisme universal di tengah konflik sesama manusia karena perbedaan sikap politik. Demi nilai-nilai kemanusiaan, permusuhan atas nama politik harus segera diakhiri. Sekelumit Nyanyian Sunda betapa pun juga adalah suara “nyanyian” seorang gadis desa yang hanya dapat menyentuh manusia yang memiliki kepedulian terhadap keselamatan manusia di tengah ancaman dari laku saling bunuh. Nasjah Djamin dengan sastra dramanya ini mencoba “undur” ke belakang merenung tentang ihwal tragedi perang atas nama apa pun untuk memikirkan dan mementingkan nilai-nilai kemanusiaan di atas kepentingan politik. Inilah semangat “Surat Kepercayaan Gelanggang” dalam format sastra drama.

## Konflik Kepentingan di Tengah Perang Revolusi

Setiap orang memiliki kepentingan dan urusan yang berlainan. Apabila sekelompok orang bertemu dan berkumpul pada suatu tempat, serta berinteraksi akan terjadi persinggungan yang pada gilirannya akan memunculkan apa yang kita sebut sebagai konflik kepentingan. Konflik kepentingan itu dapat dikelola dengan baik apabila ada kesepakatan antara yang berkepentingan. Dengan begitu, kehidupan yang didukung oleh berbagai kelompok orang akan berlangsung harmonis kalau pengelolaan masalah yang berhubungan dengan kepentingan masing-masing berjalan dengan baik.

*Domba-Domba Revolusi* karya B. Sularto memberikan kenangan yang lain tentang Revolusi. Kenangan itu berupa pengalaman enam manusia dengan profesi dan kepentingan yang berbeda menghadapi ketegangan semasa Revolusi. Keenam manusia itu, yakni penyair, perempuan pemilik losmen, petualang, politikus, dan pedagang tampil dengan kepribadian yang berbeda dalam mengisi hidupnya dan menanggapi situasi yang menakutkan sehubungan dengan perang revolusi. Mereka diumpamakan sebagai domba-domba revolusi yang dipersiapkan untuk menjadi korban revolusi itu. Keenam orang itu mewakili kelompok yang ada dalam masyarakat yang membentuk masyarakat kecil dalam sebuah ruangan di sebuah hotel kecil. Ada pedagang yang berpikir selalu dengan perhitungan dagang; ada petualang yang berpikir mencari peluang di tempat terjepit pun dengan memanfaatkan orang; ada politikus yang memanfaatkan posisinya dan dimanfaatkan orang lain; ada penyair yang tampaknya menjadi wakil pemberani yang selalu mampu membaca situasi; ada perempuan pemilik losmen yang memiliki perhitungan juga dalam perniagaannya.

Penyair mewakili kelompok yang membaca situasi dalam kerangka keamanan nasional. Pedagang mewakili kelompok yang semata-mata mencari keuntungan pribadi dan terkadang dimanfaatkan oleh petualang. Petualang ini merupakan kelompok yang tidak memiliki prinsip kesetiaan kepada negara. Kalau perlu, petualang dapat berkompromi dengan pihak musuh yang dalam hal ini bisa menyeret kelompok yang mementingkan keuntungan pribadi kelompok pedagang. Politikus mewakili pejabat yang atas nama negara berbuat dengan segala cara untuk keuntungan pribadinya dengan mengatasnamakan negara. Politikus yang dikendalikan atau dimanfaatkan pedagang yang sudah bersekongkol dengan petualang akan menimbulkan kerugian bagi negara. Perempuan pemilik losmen dalam lakon ini termasuk yang dekat dengan penyair dan menggantungkan harapannya kepada suara hati nurani bangsa itu. Perempuan pemilik losmen juga berani mengemukakan fakta akan ihwal lelaki petualang, pedagang, dan politikus yang mencoba memanfaatkan dirinya selaku perempuan. Jelaslah, bahwa kelompok lelaki itu memiliki reaksi dan sikap yang hampir sama terhadap perempuan, kecuali lelaki muda penyair.

Melalui sastra drama ini, kita diingatkan pada pentingnya kualitas rohaniah dalam menghadapi saat genting dalam revolusi. Kualitas domba revolusi ditunjukkan oleh petualang, pedagang, dan pemimpin yang pada titik terakhir hidupnya diobsesi keinginan untuk menyelamatkan diri. Yang paling menyeramkan adalah kualitas petualang yang memegang prinsip menghalalkan segala cara untuk memenuhi ambisi memperoleh keberuntungan. Dalam sastra drama ini ditampilkan ihwal kejujuran menghadapi risiko perjuangan. Penyair termasuk yang mampu mengendalikan diri walaupun hampir terpesona oleh daya tarik perempuan. Perempuan itu sendiri menampilkan figur manusia yang tahu diri dan waspada akan segala tipuan petualang. Perempuan itu telah didewasakan oleh nasib yang getir dalam perjalanan hidupnya. Dikendalikannya perasaan keperempuannya itu untuk membiarkan penyair mendewasakan diri di luar kendalinya sebagai perempuan yang pernah menjadi ibu tirinya. Dengan tegas, dinyatakannya kepada penyair sikap yang diambilnya sebagai berikut.

“Bung tahu, kini aku telah mengentaskan diri dari lumpur. Aku telah dapati semua cita hidupku, sekarang. Di tempat ini. Aku hidup terhormat tanpa bergantung pada belas kasihan orang lain. Tanpa belas kasihan lelaki. Nilai kehormatan itulah yang mau kupertahankan. Bila perlu akan kutibus dengan nyawaku sendiri. Asal saja kematianku tiada nista.”

Mengentaskan diri dari lumpur, mengangkat diri dari kehinaan, merupakan sikap hidup yang terhormat. Dengan sikap seperti itu, tokoh perempuan menunjukkan keluhuran budinya dengan tetap memiliki cita-cita luhur untuk hidup terhormat setelah berkubang dalam nasib yang kurang beruntung karena “dipertemukan” dengan seorang lelaki, bapak si penyair, yang pada waktunya memiliki kekuatan untuk memperlakukannya sebagai perempuan pemenuh kebutuhan seorang lelaki. Atas dasar itu, kita dapat menemukan sikap tegas si perempuan dalam menghadapi sisa hidupnya di alam kemerdekaan dalam sebuah laku perlawanan yang tegas. Dengan semangat itu pula, tampaknya sang perempuan dalam sastra drama itu mengelompok dalam domba putih revolusi yang memiliki komitmen pada perjuangan bangsa dalam arti yang benar. Dia berhasil menepis rayuan gombal dari tokoh politik, pedagang, dan petualang yang semula menganggap enteng kepadanya. Namun, pengalaman yang menempanya dalam hidup menjadikan dia perempuan tegar yang dalam kata-katanya sendiri “telah mengentaskan diri dari lumpur”. Dari balik pintu losmennya dia berdoa untuk sang penyair, “Tuhanku! Lindungilah jalan hidup anak muda yang telah mencintai perempuan yang pernah disahkan sebagai ibu tirinya”.

“Perempuan yang pernah disahkan sebagai ibu tirinya” menunjukkan adanya hubungan yang khusus antara penyair dan perempuan pemilik losmen. Hal itu berarti bahwa kesejajaran atau lebih tepat kesamaan pandangan terhadap nilai-nilai kepejuangan antara penyair dan perempuan pemilik losmen dilandasi hu-

bungan yang khusus itu, hubungan antara anak dan ibu tiri. Bahwa di balik itu pernah terjalin hubungan yang lebih khusus lagi sebelum ayahnya menempatkan perempuan itu sebagai istri merupakan ihwal yang khusus. Yang jelas bagi penyair cinta kepada seorang perempuan merupakan bagian hidup yang harus dilaluinya sebagai pencari nilai-nilai kemanusiaan yang lebih tinggi lagi. Kehendak untuk mencari nilai-nilai yang dibatasi cinta pada tataran remaja merupakan kehendak yang bakal membelenggunya dalam dunia keremajaan. Penyair memilih untuk menumbuhkan perasaan sayang antara dirinya dan ibu tirinya sebagai rasa sayang antara anak dan ibu.

Selanjutnya, pada akhir lakon perempuan itu berhasil menghabisi petualang pengkhianat negara dan musuh yang mencoba memanfaatkan kehangatan tubuhnya dengan pernyataan tegas (pada penonton?), “Janganlah hanya karena aku secara kebetulan membunuh seorang pengkhianat dan serdadu musuh, lalu aku dinilai sebagai pahlawan.” Pernyataannya ini menunjukkan sikapnya yang jelas tentang arti kepahlawanan. Baginya kepahlawanan bukanlah nilai yang diperoleh dari perbuatan yang berlangsung begitu saja, tetapi dihasilkan dari sebuah idealisme pengabdian kepada negara. Perbuatan yang serba kebetulan dalam pandangannya tidak serta merta menjadikan seseorang berstatus pahlawan. Kepahlawanan itu hendaknya merupakan perwujudan dari suatu sikap yang dengan sadar lebih memilih kesetiaan kepada negara daripada keselamatan dan keuntungan pribadi sebagai jalan hidup. Perempuan itu tidak merasa berada dalam posisi sebagai pahlawan walaupun tindakannya membunuh pengkhianat revolusi adalah perbuatan yang hanya dimiliki oleh mereka yang memiliki jiwa kepahlawanan. Dalam semangat yang sama dia bergumam dalam doa, “Tuhanku, ampunilah arwah mereka yang kubunuh dan yang akan membunuh aku. Ampunilah arwah domba-domba revolusi yang sesat!”

Pikiran-pikiran yang terungkap dalam sastra drama ini menunjukkan penghayatan pengarang atas hakikat perjuangan dalam revolusi. Yang diketengahkan adalah situasi pendudukan yang mencengkam dan penampilan sekelompok orang yang mewakili pengabdian negara (penyair), rakyat yang dibela dan pemberi fasilitas hidup (pemilik losmen), dan pengkhianat negara (petualang, pedagang, pemimpin politik). Berikut ini pernyataan petualang yang menampilkan pandangannya tentang orang-orang yang ada di medan perang. Pandangannya yang menggolongkan orang dalam beberapa kelompok menunjukkan wawasannya yang luas sehingga mampu membungkus perbuatan busuknya dengan kata-kata yang seolah-olah diucapkan seorang pengabdian negara.

“Dan dalam masa pergolakan kematian seseorang di medan perang selalu menimbulkan rasa hormat, sekalipun kematiannya itu bukan karena keberanian, melainkan semata-mata karena hendak mencari selamatnya sendiri. Banyak juga sebenarnya orang yang pengecut, tetapi yang karena kebetulan memegang senjata, ia disebut pahlawan. Nona harus tahu, ada macam-macam alasan orang untuk ikut berjuang. Ada

yang karena iseng, karena tidak punya kerja, atau karena ingin mencari kesempatan untuk bertualang atau ingin mencari kesempatan untuk memperoleh keuntungan-keuntungan pribadi, tanpa menyadari cita dan tujuannya berjuang. Ada pula yang karena terpaksa, karena melihat kepentingan-kepentingannya dirugikan bila tidak ikut-ikutan angkat senjata. Tapi sebenarnya cuma sedikit yang berjuang dengan pengorbanan tulus. Dengan pengorbanan tanpa pamrih karena kesadaran patriotiknya. Pejuang-pejuang tulen inilah yang paling segan disebut diri atau menyebut diri pahlawan (Sularto, 1962:24).

Perkataan petualang yang dikutip lengkap ini menunjukkan beberapa alasan mengapa orang ikut berjuang dalam perang revolusi. Ada yang murni untuk berjuang dan ini hanya sedikit. Yang banyak adalah orang yang berjuang dengan perhitungan tertentu yang bertumpu pada upaya memperoleh keuntungan pribadi. Perkataan petualang itu seperti menelanjangi dirinya sendiri yang motivasi perjuangannya penuh pamrih. Kelompok-kelompok itu sebagaimana disinggung di atas diwakili oleh tokoh petualang, pedagang, petinggi negara, perempuan pemilik losmen, dan penyair yang semuanya disebut sebagai domba-domba revolusi. Sastra drama B. Sularto menampilkan hanya penyair yang tampaknya memiliki niat yang bersih.

Kita temukan pula peringatan dini “petualang” yang ada manfaatnya untuk kita simak dan bermanfaat untuk membaca situasi yang sama di zaman yang lain,

... Aku yakin bahwa bila politikus yang begitu egoistis tidak lenyap sekarang, pasti ia akan lebih merugikan perjuangan kita. Egois-mena tidak segan-segan mendorong dirinya untuk makan suap, main korupsi. Pemimpin semacam itulah yang selalu menganjurkan agar rakyat selalu bersabar, bahwa rakyat masih harus selalu rela berkorban. Tapi ia sendiri sesen pun pantang menderita rugi! Bila nyawanya terancam, pemimpin semacam itu tidak segan-segan untuk kerja sama dengan musuh dengan memakai alasan politis. Dan khusus mengenai juragan besar itu, sebaiknya ia gulung tikar untuk menyelamatkan nyawanya sekarang ini. Sebab bila tidak, maka orang semacam itu akan menjadi sumber bencana. Daya suapnya akan menyebabkan pejabat-pejabat kita banyak yang jadi nyeleweng, menyalahgunakan kedudukan dan wewenangnya. Selain itu, kegemaran spekulasinya bisa menyebabkan bencana ekonomi negara dan rakyat. Itu semua menjadi alasan bagiku untuk lebih merasa bergembira atas kematian mereka (Sularto, 1962:25).

Kutipan itu menunjukkan kepiawaian petualang dalam “membaca” situasi. Kepiawaian ini dapat menarik orang untuk menjadikannya panutan. Dia yang banyak cakap, dia yang banyak menganalisis adalah dia yang melakukan apa-apa yang dinyatakannya sebagai tindak kejahatan intelektual yang akibatnya lebih mematikan bagi jalannya revolusi. Dia pandai menutupi kejahatannya dengan

kata-kata elok yang dapat menggelorakan semangat Revolusi yang amat dibencinya secara diam-diam.

*Domba-Domba Revolusi* ditulis ketika kata revolusi menjadi kata yang memiliki kekuatan magis bagi khalayak. Ketika sastra drama ini diterbitkan, oleh sementara pihak dinilai sebagai karya sastra yang reaksioner dan anasional. Namun, beberapa kota besar menyelenggarakan pementasan naskah tersebut. Dick Hartoko melalui majalah *Basis* mendata Jakarta, Medan, Palembang, Samarinda, Batu, Barabai, Ngawi, Madiun, dan Cilacap sebagai tempat pemanggungan sastra drama itu. Pada saat itu khalayak merasa perlu menghayati kembali kenang-kenangan revolusi ketika sihir kata revolusi begitu kuatnya terasa di kalangan rakyat.

Revolusi yang dikenangkan dalam *Domba-Domba Revolusi* adalah revolusi yang menampilkan tokoh anasional: pedagang, pejabat negeri yang korup, dan petualang yang penampilannya dalam pentas cerita mengingatkan kita akan oknum-oknum penyeleweng semangat Revolusi. Mereka memanfaatkan kedudukan dan peluang yang dimiliki untuk mencapai ambisi masing-masing yang mengorbankan kepentingan umum. Kenangan yang dapat diambil dari sastra drama ini adalah kenangan ketika pihak penjajah dengan dukungan sekutu berusaha untuk menancapkan kembali kuku kekuasaannya atas negeri yang kemerdekaannya telah diproklamasikan pada 17 Agustus 1945.

### **Pengkhianatan Cinta di Tengah Perang Revolusi**

Cinta ada di mana-mana: di kampung dan kota, di sini dan di sana; dan kapan-kapan saja: kini dan dulu, pada waktu perang dan pada waktu damai. Demikian juga pengkhianatan cinta, ada di mana-mana dan kapan-kapan saja.

“Kapten Syaf” karangan Aoh K. Hadimadja membawa kenangan kita akan peristiwa pendudukan Belanda atas kota Solo pada Agresi II. Pada waktu itu tentara Siliwangi di bawah pimpinan Kapten Syaf berada di Solo sebagai pasukan yang mengikuti hijrah dari Jawa Barat ke Jawa Tengah dan akan kembali ke Jawa Barat. Sastra drama ini mengungkapkan ihwal kembalinya tentara Siliwangi ke Jawa Barat dengan penonjolan tema pengorbanan pemimpin tentara bagi perjuangan Revolusi. Pengorbanan itu berupa kehancuran rumah tangganya akibat pengkhianatan dari sang istri yang ditinggal di Solo. Kapten Syaf adalah tipikal tentara pejuang yang menjiwai semangat Revolusi. Melalui sastra drama ini, kita diperhadapkan pada risiko perjuangan yang menuntut penomorduuan kepentingan pribadi. Kalau saja Kapten Sfaf menomorsatukan keinginan pribadinya atau mementingkan kebersamaan dengan keluarganya, dia tidak akan mengalami nasib dikhianati sang istri. Untuk keselamatan anak dan istrinya, bahkan dia membuat surat cerai palsu untuk menjaga keamanan istri dan anaknya kelak. Namun, yang terjadi adalah bahwa istrinya bersedia dikawin oleh orang yang berada di garis lawan. Idealisme yang semula terpancar dalam sikap istrinya itu akan ihwal kebahagiaan rumah tangga ternyata lapuk oleh iming-iming hidup enak yang dijanjikan seorang lelaki yang hidup berkecukupan berkat kerja pada Belanda. Berikut ini percakapan antara suami istri menjelang perpisahan.

Syaf: Hanya mengingat kita juga, mengapa engkau baik tinggal. Kita lekas berjumpa lagi. Belanda tak 'kan tahan menghadapi kita dan dunia luar.

Syuul: Belanda pasti 'kan tahu, aku istrimu. Aku tentu akan dipaksa menceritakan engkau ke mana.

Syaf: Belanda akan tahu, seluruh Divisi Siliwangi kembali ke Jawa Barat. Apa yang engkau ceritakan, tak memberikan pemandangan lebih padanya.

Syuul: Kalau aku ditawan?

Syaf: Tak ada alasan mereka untuk menawanmu. Telah kupikirkan sampai ke sekecil-kecilnya. Inilah surat cerai palsu untuk mengelabui Belanda, engkau bukan istriku lagi.

Syuul (bergetar): Baik aku tak terima surat itu. Khawatir benar-benar bercerai nanti. Tertuliskan syetan, kata orang tua (Hadimadja, 1952: 385)

Betapa “gagahnya” Kapten Syaf ketika mengatakan bahwa perpisahan antara suami istri itu tidak akan lama. Dia berkeyakinan bahwa Syuul, istrinya, dapat lebih aman untuk tidak ikut hijrah ke Jawa Barat bersama pasukannya. Syuul diminta untuk tinggal bersama ayah bundanya sambil menjaga putra mereka yang masih bayi. Dia beranggapan bahwa keselamatan keluarga itu nomor satu. Waktu itu Syuul berkeberatan dengan rencana Kapten Syaf (untuk berpisah denganya) dan dia menolak surat cerai “aspal” itu untuk diterimanya, tetapi, akhirnya ia menerima juga setelah diyakinkan oleh sang suami bahwa “surat cerai” itu hanya sebagai taktik untuk mengelabui musuh. Namun, ternyata memang benar perasaan si istri. Pada perkembangan lebih lanjut, si istri bertemu dengan lelaki lain yang mengajaknya kawin. Dengan “modal” surat cerai, yang semula ditolak si istri, dia dapat melangsungkan perkawinan dengan lelaki yang lebih menjanjikan dengan kehidupan yang lebih baik pada masa sulit itu, seorang lelaki yang menjadi pegawai Belanda atau yang berkhianat kepada Republik. Ternyata, Syuul “ditawan” oleh “kaki tangan” Belanda dan berbahagia sehingga hancurlah hati sang pahlawan.

Kenangan akan Revolusi yang diberikan sastra drama ini adalah kenangan akan pengorbanan kepentingan dan keinginan pribadi untuk perjuangan. Pengorbanan yang diberikan Kapten Syaf adalah kehancuran rumah tangganya. Tidak semua orang menerima dengan lapang dada nasib buruk yang dialami akibat pengorbanan itu. Kapten Syaf dalam masa tertentu melampiaskan dendamnya dengan cara yang tidak sepatutnya dilakukan oleh seorang pemimpin tentara dalam bentuk mabuk-mabuk dan main perempuan. Apa yang dapat kita ambil dari peristiwa yang dialami Kapten Syaf? Ternyata kapten itu juga seorang manusia biasa yang tidak lepas dari kelemahan. Ada fatamorgana di sana ketika masa depan begitu indah di dalam pandangan sang kapten tetapi kenyataan yang dihadapi harus diterima dengan lapang dada bukan dengan mabuk-mabuk dan mempermainkan cinta perempuan. Kisah Kapten Syaf mengingatkan kepada kita bahwa manusia hanya merencanakan. Begitulah, surat cerai palsu ternyata “bermanfaat” juga, bukan untuk Syuul dalam

mengatasi rongrongan Belanda, melainkan untuk Syuul dalam menerima lamaran dari lelaki lain dan sang pejuang harus berkubang dalam penyesalan yang ditutupi dengan sikap yang seolah-olah tegar.

Kehancuran rumah tangga Kapten Syaf menjadi sumber keprihatinan anak buahnya. Mereka pada umumnya menyesalkan pengkhianatan istri kaptennya itu. Mereka lebih menyesalkan kelemahan hati kaptennya itu dalam menerima cobaan itu dengan tindakan yang tidak layak dilakukan oleh seorang pahlawan perang. Kita simak percakapan anak buah Kapten Syaf dengan istri mereka.

Rum: Masih tampak dalam mata saya, betapa pucat muka Bapak, tangan gemetar, ketika surat dari Solo itu disampaikan Nardi.

Karnen: Riwayat Bapak sendiri pula.

Rum: Oh, ya. Saya sungguh tak mengerti, Pak. Ibu yang amat tinggi di mata saya, tiada ada bandingannya, sampai hati meminta cerai untuk kawin dengan yang bekerja pada Belanda pula, tengah Bapak dalam gerilya.

Syaf: Sudah, Bu, yang lalu biarlah lalu.

“Yang lalu biarlah lalu”. Itulah yang dinyatakan oleh Kapten Syaf untuk menutupi kekecewaan hatinya akibat dikhianati istri. Dalam cakapan kita tangkap sikap tegar, tetapi dalam laku perbuatan apa yang dicakapkan tidak terwujud. Kapten Syaf memendam perasaan dendam kepada perempuan. Tampaknya, dia memercayai ungkapan bahwa obat disakiti perempuan adalah menyakiti perempuan pula. Resep ini rupanya diterapkan oleh Kapten Syaf sehingga dinyatakan bahwa sudah banyak gadis yang “dipermainkan” sang kapten dan menjadi korban cinta sang kapten. Hal ini tampak dalam pernyataan istri bawahannya tentang perbuatan sang kapten.

“Kalau benar Bapak tak banyak ingat lagi kepada Ibu, Bapak tidak akan minum-minum. Bapak tidak akan hanyut dan tidak akan menghanyutkan gadis-gadis yang tidak bersalah itu. (Karnen bangkit perlahan-lahan ke belakang). Bapak tahu, Bapak gagah, Bapak muda, Bapak tentara yang mendapat kemenangan dan menjadi pujaan rakyat. Bapak mudah mendapatkan siapa juga yang diinginkan, Bapak tak berpikir panjang, banyak gadis hancur hatinya, karena harapan kosong.

Syaf: Saya pun dihancurkan orang (Hadimadja, 1952:396).

Rum, istri anak buahnya, ternyata mampu membaca kekosongan jiwa Kapten Syaf akibat pengkhianatan istrinya di Solo yang kawin lagi dengan lelaki pengkhianat bangsa yang bekerja untuk Belanda. Syaf berusaha untuk mengelak tuduhan Rum dengan menyatakan bahwa Syuul—bekas istrinya—sudah tidak mempunyai arti apa-apa lagi baginya. Syaf berusaha menutupi kekosongan jiwanya itu dengan mendekati beberapa perempuan.

Kekosongan dan kehancuran hati akibat dikhianati istri tidak bisa ditutup-tutupi. Nyata sekali bahwa Kapten Syaf memang sudah dihancurkan oleh istrinya,

oleh pengkhianatan istrinya yang menjadi bagian dalam perjalanan hidupnya. Dia larut dalam dendam dan sakit hati dikhianati istri. Dia melampiaskan rasa sakit dan dendam itu dengan minum-minum, “mempermainkan” perempuan sebagai balas dendam, dan melarikan mobil dengan kecepatan tinggi. Terakhir dia dituntut dan disudutkan untuk bertanggung jawab mengawini Tantri dan juga oleh bekas istrinya yang memintanya mencintai anak tunggalnya, Lengkong, di Solo. Tantri pergi ke Jakarta utk mengobati luka hatinya karena Syaf hanya menganggapnya sebagai perempuan pemuas sakit hati ketika dia memutuskan untuk mengawini Tantri. Di akhir lakon kembali dia bermain-main dengan jeepnya setelah kena sindiran keras pesakitan anggota Appra yang menyebutnya sebagai orang yang tidak tahu artinya cinta, tidak cakap mencintai anak dan istri. Syaf memerintahkan Karnen untuk melanjutkan interogasinya dengan berkata sebagai berikut.

“Kepalaku pusing lagi, Karnen. Lanjutkan pemeriksaan. Saya akan memeriksa pos-pos di bagian selatan.”

Nardi (melihat jauh dari jendela): Lihat jeepnya menghilang antara bukit-bukit. Semua lari, kambing, ayam beterbangan.

Karnen: Lari, ya, lari, sekalipun pahlawan di medan perang lari karena cobaan atas hati yang remuk (Hadimadja, 1952:407).

Revolusi yang dibayangkan sebagai peristiwa heroik yang melibatkan manusia berkepribadian kuat, dalam sastra drama ini menampilkan manusia kerdil jiwa gara-gara sakit hati dikhianati istri. Kekerdilan jiwa itu pula yang menggiring tokoh pahlawan itu menjadi pendendam yang tak kunjung menemukan kedamaian dan kebesaran jiwa. Sang tokoh meluapkan dendam dan sakit hati dengan cara yang tidak sepatutnya dilakukan oleh seorang perwira. Tampaknya perwira itu, Kapten Syaf, tidak berkepribadian kuat, tidak sepatutnya disebut sebagai perwira. Kegemilangan memimpin pasukan di medan perang dalam konteks sastra drama ini tidak diimbangi kegemilangan dalam rumah tangga. Kapten boleh unggul dalam medan perang, tetapi dia harus menerima nasib bahwa dia tidak unggul dalam mempertahankan rumah tangganya. Sokongan istri di garis belakang tidak diperolehnya dan ini berarti pentingnya pula pertahanan di garis belakang.

Catatan yang harus ditambahkan di sini adalah bahwa putusan Kapten Syaf untuk meninggalkan istri dan anaknya merupakan putusan yang keliru. Dia menduga istrinya dapat menerima perpisahan sementara itu sebagai bagian dari perjalanan rumah tangganya untuk mencapai kebahagiaan. Namun, ternyata istrinya itu tidak memperlihatkan semangat pengorbanan terhadap Revolusi. Dalam konteks sastra drama ini, perempuan yang menjadi istri kapten itu yang tidak tahan akan godaan hidup enak di tengah Revolusi yang menuntut pengorbanan. Sikap Syul, istri kapten itu, tidak dapat dipersalahkan. Dia realistis dengan perhitungan jangka pendek dalam menyikapi hidup kekiniannya. Ukuran yang diterapkan kepadanya tidak dapat memakai ukuran yang kita terapkan kepada Kapten Syaf. Mereka dua pribadi yang berbeda.

Kenang, kenanglah Revolusi dalam sastra drama akan mempertemukan kita dengan pelbagai persoalan hidup kemanusiaan. Kita dapat menunjuk tema-tema lain atau isu-isu lain kalau dirumuskan akan berupa pikiran-pikiran yang mengantarkan kita pada ihwal korban revolusi, kemelut jiwa, perselingkuhan, keputusan, dan pelanggaran moral. Tema yang umumnya terkait dengan revolusi mencakupi hampir segala hal dalam kehidupan manusia.

### **Persaingan Sesama Lelaki**

Persaingan sesama lelaki di dalam memperebutkan cinta dan perhatian seorang perempuan merupakan ihwal yang menarik untuk menjadi bahan cerita. Persaingan itu mengendalikan laku dan sikap manusia yang saling bersaing itu yang berlangsung dalam Revolusi. Jadi, di tengah Revolusi dapat berlangsung berbagai persaingan, termasuk persaingan untuk memperoleh cinta perempuan. Perkara persaingan seperti itu menjadi bahan yang digarap Trisno Sumardjo dalam sastra drama yang mengambil judul dari nama tokoh antiwira *Dr. Kambuja*. Melalui sastra dramanya ini pula, Trisno Sumardjo mengungkapkan ihwal perjuangan Revolusi fisik dalam mempertahankan kemerdekaan. Dalam sastra drama itu, Trisno mengemukakan ihwal pengkhianatan yang amat terselubung yang dilakukan oleh seorang Kambuja karena iri hati dalam persaingan mendapatkan cinta Setiawati seorang gadis PMI yang cantik. Sastra drama itu mengemukakan ihwal kejahatan berlapis yang dilakukan oleh Kambuja yang menjadi antiwira dalam drama 4 babak itu. Kejahatan berlapis Kambuja adalah pertama dalam persaingan memperebutkan cinta, dia menyebarkan fitnah ihwal desersi saingannya agar dengan begitu saingannya dapat dikalahkan. Kedua, ketika dia memeriksa golongan darah saingannya yang terluka akibat bom, dia menyebut golongan darah yang tidak tersedia di rumah sakit tempat para prajurit dirawat agar nyawa saingannya itu tidak tertolong. Yang ketiga, dia menyebut golongan darah perwira yang dalam proses penyembuhan sebagai golongan darah yang cocok dengan darah yang tersedia di klinik.

Sastra drama ini mengambil latar cerita perang mempertahankan revolusi Agustus sebagaimana tampak dalam petunjuk pementasan yang mengawali Babak Pertama sebagai berikut.

(Dalam bilik rumah sakit darurat di dekat front yang dipimpin oleh Dr. Sarjono. Perkakas-perkakas dan alat-alat dalam ruangan menunjukkan bahwa kamar ini tempat pembedahan. Sebelah kiri ada ranjang, tempat berbaring orang setengah tua: Sumitro. Di dekatnya ada meja kecil dengan botol dan gelas serta sebuah kursi. Di dinding nampak tergantung gambar grafik penunjuk keadaan si sakit. Sebelah kanan belakang: almari tempat alat-alat ketabiban, dan rodiong dengan beberapa sikat di dalamnya. ...).

Petunjuk pementasan itu menampilkan situasi pentas yang dituntut penulis sastra drama. Latar perang tidak hadir secara jelas dalam pengantar babak tersebut. Gambaran rumah sakit darurat dekat *front* pertempuran kurang hadir. Namun, gam-

baran perang tersurat dalam cakapan berikut.

Kambuja: Pertempuran makin mendahsyat, dokter. Rumah sakit kita makin penuh. Banyak orang-orang luka berat, banyak mayat. Dan tidak hanya laki-laki. Tapi perempuan, orang tua dan anak-anak pun tidak terkecuali. Korban kekejaman musuh!

Dr. Sarjono: Tragik penjajahan, Bud! Keganasan tak semena-mena. Tak ada ubahnya dengan hukum rimba, hukum binatang buas. Celakalah yang takluk, binasalah yang kalah. Itulah hukum rimba, Bud. Musuh-musuh seperti binatang buas yang melakukan hukum itu; dan kita di sini menyaksikan akibatnya, dari sehari ke sehari.

....

Dr. Sarjono: Dengarlah! Meriam berdentum, bom meledak. Manusia makhluk utama, katanya. Tetapi ia membunuh, membinasakan sesama manusia, dan seringkali tak ada gunanya (Sumardjo, 1951:37).

Revolusi dalam sastra drama ini dipandang dalam konteks penyelamatan jiwa yang menjadi korban peperangan. Di balik itu terkandung pula penafsiran pengarang akan ihwal semangat kemanusiaan dihadapkan dengan tuntutan Revolusi yang meminta pengorbanan. Perang revolusi dalam konteks sastra drama ini adalah perang melawan nafsu membunuh dalam bentuk menyelamatkan korban pembunuhan dalam perang. Selain itu, dikemukakan juga bagaimana semangat berkorban demi generasi yang lebih muda ditunjukkan oleh tokoh Sumitro, lelaki setengah baya, yang sudah kenyang dengan peperangan. Untuk lebih jelasnya, kita sampaikan ihwal kesediaan Sumitro yang menjadi korban yang berada dalam penanganan Dokter Sarjono dan sekaligus sahabat dokter tersebut.

Sumitro: Jon, rupanya kau lupa...aku masih ada.

Dr. Sarjono: (Terkejut, berpaling pada temannya) Apa?... Apa maksudmu?

Sumitro: Maksudku, cobalah periksa darahku.

Dr. Sarjono: Kau? Kau mau berikan darahmu?

Sumitro: (senyum) Ya. (Kepada Gunawan) Tolonglah, saudara Gunawan! Saya mau berdiri, ambillah tongkat saya (Gunawan pergi).

Dalam cakapan tersebut terungkap ihwal kesediaan Sumitro untuk menyumbangkan darahnya yang tergolong O sehingga dapat disumbangkan kepada pemilik semua golongan darah yang menjadi korban perang. Memang menurut informasi Kambuja sediaan darah yang cocok untuk Santosa tidak ada. Kesediaan Sumitro berkorban menghambat niat Kambuja untuk membunuh Santoso, lelaki saingannya. Namun, kesediaan berkorban Sumitro coba dicegah oleh Dr. Sarjono karena akan berarti terancamnya keselamatan Sumitro.

Dr. Sarjono: Kau gila? Tidak kaupikir, itu akan menjadi ajalmu?....  
Ah, barangkali kau demam!

Sumitro: (Tabah) Tidak, Jon, aku tidak demam. Kepala dingin. (Gunawan kembali membawa tongkat. Dengan bantuannya Sumitro sekarang dapat berdiri)

Sumitro: (Menunjuk Santosa) Anak muda itu dekat pada ajalnja. Tempo sangat mendesak, katamu tadi. Periksalah darahku dan pakailah guna menyambung hidup prajurit yang malang itu.

Dr. Sarjono: (Keras) Tidak mungkin! Kau akan tewas, mengerti kau

....

Sumitro: Dia prajurit pembela tanah air....

Dr. Sarjono: Kita semua prajurit! Dan lagi, dia pelari! (Sumardjo, 1951:39).

Dalam percakapan antara dokter dan pasien tersebut terungkap sikap patriotisme pejuang berhadapan dengan keteguhan dokter yang bekerja atas dasar profesinya untuk membela manusia. Dr. Sarjono bersikukuh untuk menyelamatkan temannya, yakni Sumitro, sedangkan temannya itu bersikukuh untuk mengorbankan diri demi keselamatan prajurit muda yang nyawanya bergantung pada darah yang dimilikinya. Mereka sama-sama memiliki komitmen yang kuat akan “ideologi”-nya masing-masing. Pada akhirnya pejuang diberi kesempatan untuk mengorbankan diri. Sang pejuang merelakan darahnya diambil untuk “menyambung” nyawa prajurit muda yang baginya masih memiliki banyak waktu untuk menyumbangkan tenaganya bagi tanah air, sedangkan dirinya merasa sudah cukup tua dan ini kesempatan bagi dirinya untuk berkorban demi masa depan prajurit muda. Berikut percakapannya.

Dr. Sarjono: Mustahil! Aku tak bisa memenuhi permintaanmu yang terlampau itu! Aku bertanggung jawab atas dirimu.

Sumitro: (Menuding Santoso) Diapun tanggunganmu!

Dr. Sarjono: Apa boleh buat, tak ada jalan untuk menolong dia!

Sumitro: Jalannja ada, Jon, akulah jalannja!

Dr. Sarjono: Menghidupkan dia untuk membunuh kau?

Sumitro: Dia lebih muda, dan ....

Dr. Sarjono: Itu bukan alasan!

Sumitro: Dan aku temanmu, he? Itupun bukan alasan: Jon, atas nama peri-kemanusiaan!

Dr. Sarjono: Kalau aku membunuh kau, itukah peri-kemanusiaan? (terbawa oleh perjuangan batinnya ia berjalan kian kemari, mengepal tangan) Apa patut aku menghidupkan orang dengan mengambil nyawa orang lain dengan sewenang-wenang?

Sumitro: Apa kaukatakan sewenang-wenang? Aku rela. Lagi pula ... belum tentu aku akan tewas, Jon! (Sumardjo, 1951:39-40).

Perdebatan yang “aneh” atas dasar sikap dan “ideologi” kemanusiaan lawan ideologi kepejuangan masih berlanjut yang akhirnya dimenangkan oleh ideologi kedua. Saat akhir kemenangan ideologi kepejuangan dapat dibaca pada kutipan berikut. Perdebatan antara Dr. Sarjono dan Sumitro menegaskan sikap masing-masing

yang menghargai profesi. Sang dokter menghargai profesinya sebagai dokter yang berkewajiban melindungi manusia sedapat-dapatnya untuk terhindar dari maut, sedangkan sang pejuang tua menganggap bahwa saatnya untuk berkorban bagi keselamatan generasi pelanjutnya. Perdebatan di antara dua sahabat satu generasi yang berbeda sudut pandanginya dalam mewujudkan cita-cita dan profesinya menarik untuk dikaji lebih jauh. Kode etik kedokteran berhadapan dengan semangat berkorban dalam perjuangan. Hati sang dokter tersibak antara menjalankan profesinya sebagai dokter penyelamat manusia dan memberikan peluang kepada teman dekatnya yang memintanya agar dirinya menjadi “tumbal” Revolusi demi nyawa seorang pemuda. Sang dokter diperhadapkan dengan pilihan: atau menjadi algojo bagi temannya sendiri sehingga prajurit muda terselamatkan nyawanya, atau menjadi penyelamat temannya yang berarti membiarkan nyawa prajurit muda melayang. Kita perhatikan kutipan berikut.

Dr. Sarjono: Aku dokter, Mit. Sebagai dokter kuramalkan pengorbananmu itu akan menewaskan kau. Tubuhmu masih amat lemah. Kau tak bisa memaksa aku jadi algojo!

Sumitro: (Tegas, dengan tekanan pada tiap-tiap katanya) Dr. Sarjono, sebagai dokter kau harus mencoba setiap kemungkinan yang ada untuk menolong anak ini, yang mati hidupnya tergantung padamu.

Dr. Sarjono: Tidak! Jangan kausulit-sulitkan pekerjaanku!

Sumitro: Kusangka aku akan mempermudah pekerjaanmu.

Dr. Sarjono: Mengertilah, Mit, aku bukannya tak tahu budi. Tapi pengorbananmu akan sia-sia....

Sumitro: Untuk tanah air tak akan sia-sia! Bagaimana intuisimu tadi, Jon? Kaulupa filsafatmu? Bukan kaukatakan tadi bahwa aku akan menjalankan kewajiban suci? Nah, inilah satu-satunya kewajiban suci dalam umurku yang sudah tua ini. Belum pula ada baktiku untuk tanah air, dan kauhapuskan kesempatan yang satu ini? Anggaplah dia anakku sendiri; kita sebangsa, sekeluarga, bukan? Nah, manakah filsafatmu?

Dr. Sarjono: (Diam, tak sanggup menjawab).

Sumitro: Haruskah kuanggap filsafatmu kosong .... Cita-citamu tak ada? Kalau begitu, biarlah anak itu mati, biarlah kausaksikan nyawanya hilang, sedetik demi sedetik ... kausaksikan dengan berdiri di situ, tak berbuat apa-apa, dengan hati dingin, kejam ... seorang dokter yang membiarkan maut datang membunuh sesama manusianya ....

Dr. Sarjono: (Berhenti dari berjalan mondar-mandir, terharu) Kalau begitu keras kemauanmu, baiklah (Kehilangan akal) ... aku menyerah. (Sumardjo, 1951:40).

Perdebatan antara Dr. Sarjono dan Sumitro memperlihatkan perbedaan pandangan terhadap prinsip hidup. Dr. Sarjono mempertahankan prinsip kemanusiaan yang menempatkan keselamatan manusia di atas yang lainnya, termasuk prinsip pengorbanan dalam perjuangan. Bagi Dr. Sarjono berkorban dengan menyerahkan nyawa itu bertentangan dengan nilai-nilai kemanusiaan. Bahwa dengan pengorban-

an seseorang akan diselamatkan orang lain merupakan perbuatan yang tidak masuk akal. Seseorang dengan ideologi pengorbanan seperti itu, apalagi orang itu teman baiknya, harus dicegah. Yang terluka parah, yakni Santoso, peluang hidupnya lebih kecil sehingga Dr. Sarjono dengan mempertimbangkan peluang itu memilih untuk menyelamatkan nyawa Sumitro yang adalah temannya sendiri. Namun, teman yang akan dibelanya berprinsip lain. Dia menginginkan diberi kesempatan mengorbankan dirinya bagi orang yang lebih muda. Sumitro dengan semangat pengabdian yang tinggi berhasil meyakinkan Dr. Sarjono sehingga akhirnya dia mengikuti keinginan temannya itu, "Kalau begitu keras keinginanmu, baiklah (kehilangan akal) ... aku menyerah (Sumardjo, 1951:40). Itulah akhir perdebatan antara dua sahabat dengan dua sikap dan dua ideologi. Tuntutan tematik patriotisme pada saat itu memenangkan ideologi kepejuangan atas ideolog kemanusiaan sejagat. Dr. Sarjono mengambil sikap untuk menyelamatkan nyawa pemuda atas desakan Sumitro yang ingin menjadi pengabdian cita-cita revolusi. Akhir Sumitro adalah akhir yang sesuai dengan cita-cita kepejuangannya berkorban bagi generasi pelanjut.

Trisno Sumardjo mengungkapkan ihwal kemenangan ideologi kepejuangan yang dianut oleh Sumitro atas ideologi kemanusiaan yang dianut oleh Dr. Sarjono. Namun, kemenangan ideologi kepejuangan itu sebenarnya mengandung ironi di akhir lakon, yakni kemenangan pengkhianatan Kambuja. Pada tahap awalnya Santoso boleh selamat dari tindak kejahatan Kambuja berkat pengorbanan luar biasa Sumitro, pejuang tanah air setengah baya yang memiliki jiwa kepejuangan yang tinggi. Pada tahap awal itu Kambudja menyebarkan fitnah bahwa Santoso itu prajurit yang melakukan desersi, lari dari perang. Kemudian, Kambuja--sebagaimana disinggung di atas--melakukan penyimpangan dalam prosedur pemeriksaan darah atas darah Santoso dengan menyatakan bahwa golongan darah tidak sama dengan golongan darah yang tersedia. Namun, sebagaimana telah dikemukakan di atas, di luar perhitungan Kambuja ternyata jenis darah Sumitro tergolong donor universal sehingga cocok untuk setiap golongan darah. Sampai di sini Santoso masih dapat diselamatkan dari kejahatan Kambuja.

Tebaran fitnah yang dilakukan Kambuja berhasil menyudutkan Santoso pada posisi terdakwa yang harus menghadapi ancaman hukuman mati dari militer karena kasus desersi yang difitnahkan oleh Kambuja. Ketika opsir menuntut Santoso, kembali Dr. Sarjono menjadi penyelamat dengan menegaskan bahwa Santoso sudah mati dalam operasi pembedahan yang dilakukannya. Berikut ini kutipannya.

Dr. Sarjono: (tetap tenang) Sekali-kali tidak, tuan. Tuan terlambat datang. Santoso meninggal di bawah pisau pembedah saya.

Opsir: (Memandang Dr. Sarjono dengan kebimbangan) Jadi ... jadi Santoso sudah mati?

Dr. Sarjono: (Mengangguk) Ya. Saya sangat menyesal. Hukum Tuhan telah mendahului hukum manusia!

Opsir: Kalau begitu, saya minta diri. Terima kasih atas segala keterangan dokter (Sumardjo, 1951:43).

Untuk kedua kalinya Dr. Sarjono menyelamatkan nyawa sang pemuda dari kejahatan Kambuja.

Kejahatan Kambuja ditunjukkan oleh Gunawan. Dari pernyataan Gunawan ini pula dapat diketahui siapa sebenarnya Santoso dan bagaimana persaingannya dengan Kambuja itu berlangsung. Kejahatan Kambuja pula yang menempatkan posisi sulit bagi Dr. Sarjono. Pembelaannya terhadap Santoso dalam hal penggantian nama untuk keselamatan Santoso membawa ancaman kepada Dr. Sarjono sendiri. Penggantian nama Santoso dapat dianggap sebagai penyelamatan terhadap pengkhianat karena menurut kabar yang beredar, yang semula merupakan fitnah dari Kambuja itu, Santoso itu patut dihukum karena melakukan desersi, lari dari peperangan. Hal ini berarti bahwa Dr. Sarjono turut andil dalam menyelamatkan seorang pengkhianat. Berikut ini dikutip bagian demi bagian untuk menunjukkan sepak terjang Kambuja.

Gunawan: (Tenang) Saya mau tanya: waktu dilakukan pemindahan darah tempo hari, mengapa tuan kelihatan tak senang serta ketakutan?

Kambuja: (Mengejek) Ha, ha, Gunawan, bagaimana kau ini? Bukankah saat itu menentukan hidup dan mati antara dua orang? Kau tidak mengerti itu?

Gunawan: Boleh jadi tuan pucat karena terharu.

Kambuja: Ya, apa lagi?!

Gunawan: Tapi sangat boleh jadi tuan tergoda oleh sesalan tuan!

Kambuja: (Meletakkan tasnya lagi) Terangkanlah perkataanmu.

Gunawan: (Mendekati lawan cakapnya) Saya tahu rahasia tuan!

Kambuja: (Mulai gelisah) Aku tidak gemar teka-teki!

Gunawan: Tuan minta penjelasan? Baik! Saya tahu apa yang tuan perbuat waktu memeriksa darah Santoso!

Gunawan adalah pegawai rumah sakit darurat yang bertugas bersama Kambuja. Dia tahu seluk-beluk rumah sakit itu termasuk masalah uji golongan darah karena dia adalah laboran di klinik itu. Dalam cakapan di atas terungkap bahwa sejak lama Gunawan mencurigai gerak-gerik Kambuja. Dia juga tahu persaingan Kambuja dengan Santoso dalam memperebutkan cinta seorang gadis PMI. Atas dasar itu, Gunawan mencium tindak kejahatan Kambuja ketika mengetes golongan darah. Gunawan melihat pula muka pucat menanggung beban ketika pemindahan darah itu dilakukan. Lalu, dengan tegas Gunawan menyatakan, "Saya tahu rahasia Tuan". Kita perhatikan kutipan selanjutnya.

Kambuja: Apa jang kauketahui?

Gunawan: (Keras) Tuan berbuat curang! Tuan tahu bahwa darah Santoso masuk golongan darah B. Tuan katakan pada dokter Sardjono bahwa darah Santoso itu darah A!!

Kambuja: (Nafas sesak) Buktinya? Kau jangan menuduh-nuduh!

Gunawan: Tuan minta bukti? Nah, dengan tak setahu tuan, darah

Santoso saja ambil sedikit dan saya periksa di bawah mikroskop!

Kambuja: (Merebahkan diri di atas kursi, duduk termangu)

Gunawan: Rahasia tuan saya genggam! Teranglah bagi saya bahwa tuan mencoba membunuh Santoso. Tuan berdosa besar.

Begitulah, Gunawan membongkar kesalahan Kambuja. Dinyatakannya bahwa perbuatan Kambuja itu menimbulkan dosa berlapis yang membawa akibat orang lain berbuat dosa pula tetapi tanggungannya pada Kambuja sendiri. Dinyatakannya bahwa Kambuja seharusnya ditembak mati menggantikan Santoso. Urutan dosa Kambuja itu dinyatakan demikian.

Dokter Sarjono terpaksa melanggar hukum tabib guna membela Santoso dan menuruti permintaan tuan Sumitro. Tuan Sumitro mati guna memberi hidup pada Santoso. Santoso terpaksa melepaskan kekasihnya guna menepati janjinya kepada Dr. Sarjono. Dan Setiawati sedih karena ditinggal kekasihnya .... (Memandang arah Kambuja dengan geramnya). Itukah, itukah perbuatan seorang terpelajar? Orang intelektual? Pandai membangga-banggakan keintelektuilan saja, tapi berjiwa binatang. Lupa akan segala kemanusiaan! (Sumardjo, 1951:49)

Kepribadian tokoh Kambuja adalah kepribadian seorang manusia yang mampu menyembunyikan kejahatannya. Setelah disudutkan oleh Gunawan, Kambuja seperti menjelma menjadi pemuda pejuang harapan bangsa. Dia tidak lagi bersikap sombong dengan gelar kesarjanaan. Dia menyembunyikan kepribadian aslinya dengan seolah-olah melebur dalam sikap revolusioner yang mempersamakan derajat kemanusiaan. Berikut kutipan pernyataannya.

Kambuja: Merdeka, mas Gunawan!

Gunawan: (Tak acuh) Oo, merdeka, tuan Kam-bu-ja.

Kambuja: Mas Gunawan, jangan saya disebut lagi dengan perkataan "tuan".

Gunawan: Ah ya, lupa saya, tuan telah lulus ujian dokter.

Kambuja: Bukan itu maksudku. Kita pemuda sama pemuda. Antara kita berdua hilangkanlah gelar "tuan" dan "dokter" .... Ya, aku sudah berubah. Kau heran?

Gunawan: Heran tidak. Memang banyak orang berubah oleh gembengan zaman. Revolusi Indonesia menyebabkan revolusi jiwa juga. Untunglah bangsa kita belum melupakan sifat-sifatnya yang sejati! (Sumardjo, 1951:54).

Perubahan sikap Kambuja di mata Gunawan memang menghapuskan kecurigaan Gunawan akan kejahatan Kambuja. Gunawan mengiyakan dan meyakini perubahan sikap yang positif yang dialami oleh Kambuja, apalagi ketika Kambuja menyatakan, "Mas, tadi aku dapat tilpun dari dokter Sarjono. Beliau ada di markas tentara untuk memberi keterangan tentang Santoso. Kata beliau, saudara Santoso

banyak harapannya untuk dibebaskan dari hukumannya, sebab ia berjasa besar.” Gunawan memberi komentar demikian, “Santoso perjuangannya hebat! Banyak kabar kudengar dari kawan-kawannya yang luka-luka di sini. Ia penggempur yang berani, kata mereka .... Tapi bebas atau tidaknya ia dari hukumannya, itu kurasa tidak menjadi soal baginya.”

Perubahan sikap yang mengecoh dari Kambuja memberikan pengaruh pada Gunawan untuk tidak waspada. Pada akhir lakon dikemukakan bagaimana Setiawati berusaha melindungi Santoso dari kejahatan Kambuja, tetapi dimentahkan oleh Gunawan yang terlanjur percaya kepada kedok Kambuja. Pada akhir lakon itu terungkap upaya Kambuja membunuh Santoso berhasil. Santoso memang dikirim lagi ke pos kesehatan yang merupakan tempat Kambuja bertugas. Dengan memanfaatkan posisinya sebagai dokter, Kambuja berlagak akan menyelamatkan Santosa tetapi ternyata meracuni prajurit itu. Kejahatan Kambudja sempurna di akhir lakon.

Yang perlu diberi catatan menyangkut akhir lakon ini adalah pemunculan kembali Santoso sebagai Santoso. Padahal, Dr. Sarjono merancang agar Santoso menjadi Sumitro dalam rangka menyelamatkan prajurit pejuang itu. Trisno tidak secara eksplisit mengemukakan ihwal penyelidikan tentara tentang kasus desersi yang dilakukan Santoso. Namun, terlepas dari keanehan ini penampilan Kambuja sebagai manusia binatang dalam revolusi akan tetap muncul pada kesempatan yang lain untuk menjadi tantangan perjuangan. Kata-kata Setiawati patut mengakhiri catatan ini yang mengingatkan kita akan kata-kata Samsul Bahri kepada Datuk Meringgih di akhir di bagian akhir novel Siti Nurbaya.

“Dengarkan kata-kataku, dokter Kambuja! (Maju selangkah) Kalau aku nanti mengusir kau dari bumi ini, itu berarti dunia lepas dari suatu binatang buas! Manusia binatang seperti kau inilah yang meracun masyarakat. Walaupun aku sekarang juga terdorong oleh binatang yang ada dalam jiwaku untuk membunuh kau, tapi di samping itu aku Manusia Baru! Dan Manusia Baru inilah yang akan menyalpkan kau dari dunia! Kau adalah elemen reaksioner dalam Revolusi kita. Dan tiap-tiap tenaga reaksioner dalam perjuangan, tua atau muda, terpelajar atau tidak, dia harus lenyap dari bumi Indonesia, mengerti?” (Sumardjo, 1951:62).

Dengan sastra drama seperti *Dr. Kambuja* kita disadarkan oleh adanya kekuatan negatif yang bermuara pada cinta yang tak sampai. Pertanyaan kita sebagai pembaca dewasa adalah separah itukah pengaruh cinta tak sampai bagi seseorang? Mungkin di situ ada kecengengan seorang remaja yang tidak kunjung dewasa. Kecengengan itu seperti menutup pikiran yang lain yang dapat mengangkat kita dari kubangan rasa sesal karena ketidakmampuan mewujudkan perasaan cinta. Sungguh berbahaya kalau rasa sesal itu menjadi ambisi yang mengendalikan tindakan sehari-hari dalam berinteraksi dengan sesama.

## Perselingkuhan di balik Pengabdian

Perselingkuhan di balik pengabdian adalah ihwal yang menjadi dasar pikiran sastra drama “Merah Semua dan Putih Semua” karangan Mh. Rustandi Kartakusuma. Tokoh utama sastra drama itu, Murniati, adalah seorang istri prajurit yang berperang di medan juang. Dia ditinggal berjuang oleh suaminya dan hidup bersama anak, adik ipar, dan ayah mertua dalam keadaan ekonomi yang morat-marit. Keadaan ekonomi yang morat-marit ini membawanya pada situasi yang mengharuskan dia berselingkuh dengan Mustajab, lelaki kaya, yang amat mencintainya. Cinta dan baktinya kepada suaminya yang sedang bertempur di medan perang tidak pernah surut meskipun penyelewengan dengan Mustajab berlangsung juga. Selepas suaminya itu, keadaannya tidak berlangsung baik. Suaminya, Budi, pulang dalam keadaan terluka parah yang memerlukan pengobatan dengan biaya yang amat mahal. Untuk itu, dewa penolong datang dalam diri Mustajab dan perselingkuhan pun berulang lagi. Budi, suaminya, mencium bau perselingkuhan itu akhirnya. Dalam keadaan tubuh yang masih sakit, Budi mendesaknya untuk beterus terang tentang uang yang banyak dan perlengkapan rumah tangga yang berlimpah, padahal gajinya sebagai prajurit dan gaji istrinya tidak memungkinkan untuk membeli semua itu. Murniati diam membisu menghadapi amarah suaminya yang semakin menjadi-jadi. Pertengkaran pun tidak terhindarkan yang akhirnya membuat jantung Budi berhenti berdetak karena amarah yang meluap-luap, tak terkendali. Budi meninggal dalam keadaan yang mengenaskan. Begitulah perselingkuhan di balik pengabdian ditebus dengan nyawa yang dicintai.

Judul sastra drama “Merah Semua dan Putih Semua” semula “Bunga Merah Merah Semua, Bunga Putih Putih Semua”. Judul itu terinspirasi oleh judul nyanyian rakyat yang dikenal dalam tradisi orang Sunda “Kembang Beureum”. Nyanyian tersebut biasanya mengiringi kendang pencak yang isi lengkapnya seperti berikut.

<i>Kembang beureum nu bareureum</i>	Bunga merah yang merah-merah
<i>Kembang bodas nu barodas</i>	Bunga putih yang putih-putih
<i>Kitu meureun kieu meureun</i>	Begitu entah begini entah
<i>Matak kelar matak waas</i>	Bikin buncah bikin resah

Dalam *Merah Semua dan Putih Semua* karangan Mh. Rustandi Kartakusuma nyanyian rakyat itu dikutip untuk mengawali lakon. Makna judul itu kalau dikaitkan dengan isi teks sastra drama itu kurang lebih adalah bahwa yang kalau sekali memilih satu sikap hidup itulah hanya satu-satunya bila keselamatan hidup ingin kita capai. Kalau memilih kesetiaan hanya kesetiaan yang harus dipegang. Kalau memilih ketidaksetiaan, ketidaksetiaan itu akan terus berulang. Sekali berbuat selingkuh seterusnya akan begitu. Itulah pikiran yang melandasi sastra drama itu.

Sastra drama itu terbit pertama kali dalam majalah *Indonesia* Th. IX, No. 7-8, Juli-Agustus 1958 dengan judul “Bunga Merah yang Merah Semua, Bunga Putih yang Putih Semua”. Pada terbitan kedua oleh Balai Pustaka tahun 1961 judulnya berubah menjadi seperti yang disebut di atas. Tidak begitu jelas hubungan sastra

drama itu dengan nyanyian rakyat yang dikutip di atas. Namun, tersirat bahwa cerita di balik lagu tersebut berkaitan dengan cinta yang bermasalah, perselingkuhan.

Sastra drama ini memang tidak sarat dengan ledakan bom dan suara senjata dari medan pertempuran. Namun, melalui sastra drama ini, Rustandi mengungkapkan persoalan kemanusiaan yang biasanya muncul sebagai akibat perang. Rustandi seperti memotret “ruang belakang” para pelaku peperangan alias rumah tangga para pelaku peperangan itu. Ternyata akibat perang itu dalam bentuk kemiskinan membawa persoalan yang lebih menyakitkan.

Manusia yang ditampilkan dalam sastra drama ini adalah Murniati seorang ibu rumah tangga dengan tiga orang anak, seorang adik ipar, ayah mertua, dan pembantu rumah tangga. Mereka berada di sebuah rumah yang mulai goyah sendi-sendi yang menopangnya. Kepala rumah tangga berada di medan perang “mengurus” rumah besar nasional yang sedang digoncang oleh Belanda melalui operasi Nica. Bukan masalah perkelahian antara dua musuh yang tampil dalam sastra drama ini, melainkan konflik batin seorang ibu rumah tangga yang digencet kemiskinan sehingga untuk bertahan hidup terpaksa harus melelang barang-barang rumah tangga, meminjam ke tetangga yang rentenir, sampai juga menjual harga diri. Begitu dahsyat akibat perang kemerdekaan itu bagi ruang belakang para pelaku perang itu. Budi yang tak tampak dalam pentas cerita pada bagian awal lakon disebut-sebut sedang berada di front pertempuran, sedangkan Murniati sendirian harus bergulat dengan kemiskinan mempertahankan rumah tangga. Untuk itu, Murni harus berselingkuh dengan Mustajab.

Pada menjelang akhir lakon, Budi pulang dari *front* dalam keadaan sakit karena terkena pecahan bom. Dalam keadaan ekonomi keluarga yang terbatas Murni harus menyiapkan obat-obatan yang mahal untuk kesembuhan suaminya itu dan perselingkuhan dengan Mustajab pun menjadi jalan keluar dan kelak menjadi jalan buntu bagi kelanggengan rumah tangganya. Budi mencium bau perselingkuhan itu dan mencoba membongkarnya dengan mempertanyakan siapa yang memberi pertolongan itu. Murni dengan teguh menyembunyikan nama Mustajab sebagai dewa penolong yang menjadikan Budi memperoleh obat-obatan yang amat mahal itu. Pada akhir adegan, Budi kesal dan marah-marah karena pertanyaannya tidak memperoleh jawaban yang tegas dari Murni. Budi terkulai karena jantungnya tidak kuat menghadapi amukan rasa marah itu. Revolusi telah merampas Budi dari Murniati dan juga telah merampas Murniati dari Budi sekaligus. Revolusi juga telah memiskinkan keluarga Budi, merampas masa depan anak-anaknya. Sastra drama ini telah menunjukkan keunggulan Rustandi menggarap persoalan revolusi dengan cara yang lain. Perselingkuhan yang dilakukan Murni dengan Mustadjab ditampilkan demikian halus dibungkus dengan semangat pengabdian kepada suami yang kekasih. Berikut ini percakapan antara Murniati dan Mustajab yang dibungkus dengan semangat pengabdian kepada suami yang kekasih. Berikut ini percakapan antara mereka.

-Sebenarnya bahaya besar kau datang kemari!

-Apa bahayanya datang berkunjung kepada kenalan lama, sahabat

lama malah.

-Tapi serasa-rasa pandangannya telah berbeda akhir-akhir ini kepadaku. Seakan-akan ada timbul sebuah pikiran dalam hatinya, setidaknya ada sebuah pertanyaan.

-Ah, itu cuma bisikan hatimu sendiri yang takut dan eeeh ....  
(Kartakusuma, 1961:94).

Dalam percakapan antara pelaku perselingkuhan itu (Murniati dan Mustajab) terasa ada kecemasan peselingkuhan perempuannya dan ini menunjukkan bahwa yang bersangkutan masih memiliki kesadaran akan dosa perselingkuhan yang dilakukannya. Kesadaran akan pengabdian kepada suaminya masih dimilikinya. Lain halnya dengan Mustajab yang memang tidak memiliki beban apa pun selain rasa cintanya yang menggelora kepada teman selingkuhannya itu.

Di lubuk hati terdalamnya Murni merasakan bahwa ayah mertuanya telah dapat “membaca” perselingkuhan menantunya, tetapi tidak berdaya. Orang tua itu memilih sikap untuk diam, tahu dengan diam-diam. Hal ini terungkap dalam percakapan Murni dengan teman selingkuhannya:

-Tapi aku yakin, Ayah tahu.

-Tahu apa?

-Tentang kau dan aku!

-Mana mungkin? Bagaimana dia dapat tahu? Tidak ada orang yang tahu. Baru dua kali saja kita ....

-Dia tahu oleh perasaan, oleh bisikan hati, entah apa. Tapi dia tahu. Aku yakin dia tahu. Dan di depannya aku serasa murid sekolah yang menjiplak (Kartakusuma, 1961:95).

Hubungan karib antara menantu dan mertua yang sudah begitu lama terjalin dan hidup bersama-sama dalam sependeritaan akan menghasilkan getar rasa yang dapat menangkap setiap yang dilakukan dengan diam-diam dengan berhasia. Begitulah, mertua Murni menangkap apa yang dilakukan menantunya itu di belakang. Kearifannya membuatnya untuk tetap diam-diam dalam keprihatinan mengenangkan perselingkuhan menantunya.

Murniati tetap merasa berdosa dengan tindakan perselingkuhannya meskipun dia mula-mula merasa berjasa juga. Perasaan merasa “berjasa” makin berkurang dan yang tinggal rasa berdosa, sesuatu yang tidak dikehendaki oleh Mustajab.

-Kau merasa berdosa.

-Mula-mulanya aku merasa berdosa dan berjasa sekaligus. Sekarang

....

-Sekarang?

-Sekarang hanya merasa berdosa.

-Itulah, hati yang takut dan perasaan berdosa itu yang membisikkan kepadamu hal-hal yang tak keruan. Pandangan Budi tidak berbeda terhadapmu. Dan ayahmu tak menduga apa-apa. Hanya kedua barang itulah,

hati takut dan perasaan berdosa, yang membikin kau berpikir begitu. Padahal rasa takut dan berdosa itu tidak beralasan pula (Kartakusuma, 1961:95).

Penegasan Murni bahwa mula-mula dia merasa berdosa dan berjasa sekaligus dan kini hanya semata-mata merasa berdosa menunjukkan bahwa dalam diri Murni masih tersimpan semangat pengabdian. Muistajab mencoba menegaskan ihwal rasa dosa itu sebagai yang terlalu berlebih-lebihan. Namun, Murni tetap menghendaki agar hubungan perselingkuhan itu segera diakhiri dan meminta agar Mustajab segera meninggalkan rumahnya, tetapi Mustajab tetap meminta jaminan bahwa hubungan mereka akan terus berlanjut.

-Pulanglah kau!

-Tidak sebelum kau berjanji...! Dengar, kau lengang; aku lengang. Kedua-dua bertemu di jalan lengang.

-Tidak, aku tidak lengang. Aku punya anak, punya urusan, tanggung jawab. Dan lagi pula ... lagi pula ... aku cinta pada dia. Hanya karena itulah, karena cinta pada dialah, aku ...

-... kaupecahkan kesetiaanmu (Kartakusuma, 1961:96).

Bagaimana sikap batin Murni setelah perselingkuhan itu terjadi. Bagaimana wanita itu berjuang meyakinkan dirinya bahwa yang dilakukannya sungguh dalam semangat cinta kepada sang suami. Dia mencoba memberikan harga pada perselingkuhannya sebagai sesuatu yang mulia. Kita baca kutipan berikut.

-Dokter bilang, hanya cibasol yang dapat menyembuhkannya kembali. Tanpa cibasol ... aku akan kehilangan dia. Aku pergi mencari. Seluruh kota aku jungkirbalikkan. Sia-sia. Orang bilang, di Jogja ada. Tapi harga yang disebut, mendirikan bulu roma. Dari mana aku akan dapat mengumpulkan uang sebanyak itu. Aku tahu, kota Jogja adalah bohong. Obat (Kartakusuma, 1961:96) itu ada di sini. Putus asa aku datang padamu; putus asa bercampur malu, karena insyaf hanya karena kepentingan diri sendiri semata, hanya karena keperluan aku sendiri aku datang kepadamu. Dengan luar biasa aku sisihkan perasaan malu dan hina, kemudian aku minta pertolonganmu. Tapi kau—kau memandang permintaan tolong itu suatu hal yang sudah sewajarnya. Kau menyesali aku, baru saat itu datang, bukan sebelumnya. Dengan sepatah kata kau hilangkan rasa malu dan hinaku. Kau kembalikan harga diri kepadaku. Dan kau ... kau menolong aku, gembira serta tanpa pamrih semata. Dan kau ... berhasil mendapatkan obat yang aku idamkan buat-kekasih. Aku tidak bertanya lagi, dari mana atau bagaimana. Aku serasa di langit ketujuh, serasa dilimpahi kurnia oleh Tuhan dengan kemurahan tiada berhingga. Dan alat yang dipakai Tuhan adalah kau. Perasaan terima kasih kepada kau bergejolak dalam dada, mengamuk meminta dikeluarkan. Maka di saat itu ... aku menyerah kepada kau, suka rela, tanpa syarat, gembira. Gembira, karena bisa membalas budi kepada kau, yang demikian baik hati. Dan aku tak

merasa berdosa. Tetapi kemudian sekali di dalam kelangsungan penyerahan berangsur-angsur aku lupa, kenapa aku menyerah. Berbicaralah kepentingan diriku sendiri, kepentingan ... badanku. Maka di saat itu timbullah perasaan dosa. Dan di saat itu memang aku berdosa, Mus! (Kartakusuma, 1961:96).

Dalam kutipan itu terungkap kecamuk perasaan dalam diri Murni ketika dia kembali memperoleh pertolongan dari lelaki yang mencintainya yang bersedia membelikan obat untuk lelaki yang dicintainya. Sebagai balasannya Murni dengan "senang hati" menyerahkan tubuhnya kepada Mustajab. Murni meyakinkan dirinya bahwa Mustajab adalah "wujud pertolongan" Tuhan kepada dirinya, "Aku serasa di langit ketujuh, serasa dilimpahi kurnia oleh Tuhan dengan kemurahan tiada berhingga. Dan alat yang dipakai Tuhan adalah kau." Selanjutnya, dia menegaskan, "Perasaan terima kasih kepada kau bergejolak dalam dada, mengamuk meminta dikeluarkan. Maka di saat itu ... aku menyerah kepada kau, suka rela tanpa syarat, gembira. Gembira, karena bisa membalas budi kepada kau, yang demikian baik hati. Dan aku tak merasa berdosa." Persetubuhannya dengan Mustajab di situ dalam rangka membalas "jasa" tidak menimbulkan rasa dosa. Di sini Murni telah berjalan lebih jauh dengan hilangnya rasa berdosa itu. Dia sudah merasa "menikmati" dosa perselingkuhan itu. Namun, di balik itu, di dalam hati nuraninya terdapat masih tersisa rasa berdosa itu, masih ada bercampur aduk dengan pengakuan akan ketinggian budi si penolongnya itu, seperti terungkap dalam kata-katanya, "Mus! Kau demikian baik hati, demikian tinggi budi; tolonglah aku sekali ini pula. Tolonglah aku, jangan berbuat dosa lagi. Aku merasa kotor di sini sekarang." Betapa luar biasanya membayangkan sebuah sikap yang mewujudkan dalam permintaan tolong untuk tidak melakukan dosa lagi karena membuat dosa menjadi sesuatu yang demikian tak tertahankan untuk menghentikannya sehingga dia minta tolong, minta bantuan. Hal ini menunjukkan kelemahan diri memerangi hasrat berbuat dosa yang semakin menguat.

Pertarungan batin habis-habisan yang berlangsung dalam hati Murniati demikian hebat digambarkan secara merenik oleh Rustandi yang kalau dipanggungkan tampaknya akan kedodoran. Bagian ini merupakan bagian yang menunjukkan sifat sastra drama Rustandi yang banyak disebut sebagai drama baca. Bagaimana akhir pergulatan batin itu (antara cinta badani yang terlanjur tumbuh dari berselingkuh dan tuntutan kewajiban sebagai istri setia kepada sang suami yang lagi tak berdaya) dapat ditafsirkan dari cakapan berikut.

-Kau, demikian halus hatimu, demikian luhur jiwamu .... Orang maccammu takkan sanggup berbuat dosa.

-Tidak, Mus! Aku berdosa. Aku telah cemar.

-Kau telah berlaku sewajarnya, hanya mengikuti hukum-hukum alam.

-Betul, Mus. Tapi alam bertaraf-taraf. Yang diikuti hanya hukum alam taraf paling rendah.

-Bukan salah kau. Salah keadaan.  
 -Aku berdosa, Mus! Aku berdosa. Lebih baik aku mati; lebih baik Budi mati daripada aku harus melakukan dosa ini.  
 -Betul?!

.....

-Aku pulang!  
 -Pulang?  
 -Ya.  
 -Jadi bagaimana?  
 -Apa?  
 -Tentang kita, tentang kau dan aku.  
 -Entah sulit sekali. Kita serahkan kepada waktu saja penyelesaiannya.

Menyerahkan kepada waktu untuk menyelesaikan masalah yang menempatkan kita pada posisi sulit mencerminkan kekerdilan jiwa. Jiwa yang kerdil selalu menyerah kepada waktu, atau sesuatu yang seperti waktu, yaitu takdir, termasuk di sini takdir perselingkuhan. Kelemahan jiwalah yang menjadikan manusia “berbahagia” untuk berkubang dalam perbuatan nista dalam laku perselingkuhan. Rustandi dengan elok telah mengungkapkan ihwal seperti itu dengan indah, tetapi sekali lagi sulit untuk dipanggungkan.

Begitulah sastra drama ini menampilkan revolusi dari “ruang belakang” yang ternyata lebih kompleks persoalannya. Secara tersirat Rustandi mempertanyakan bagaimana negara memelihara mereka yang telah berjuang menyabung nyawa untuk kemerdekaan itu. Budi pulang dari perang kemerdekaan dengan membawa persoalan yang terkait dengan kondisi fisiknya. Dia perlu biaya pengobatan, yang untuk itu istrinya harus mengorbankan kesetiaan. Budi tidak mampu membayar dengan kesetiaan itu penyembuhannya dan dia memilih untuk marah-marah yang berarti dia harus menerima jempitan sang ajal. Orang yang kondisi kesehatan jantungnya terganggu harus membayar perasaan marah, cemburu, sakit hati, dan segala perasaan negatif lainnya dengan nyawanya. Budi pergi meninggalkan sengkarut persoalan kerumahtanggaan bagi istrinya: tiga anak kecil, seorang adik ipar, dan ayah mertua yang sudah tua. Istrinya itu, Murniati, telah membayar mahal untuk kesembuhan sang suami, tetapi yang didapatnya adalah kematian sang suami. Inilah situasi ironisnya, ironi tragis. Dan, di sini letak kekuatan sastra drama ini.

Sebagaimana yang diucapkan Murniati kepada Mustajab, kita hanya dapat menjawab: kita serahkan semuanya kepada waktu untuk menyelesaikan persoalan itu. Waktu telah menyelesaikan persoalan yang dihadapi Murniati.

### **Yang Cacat Mental dan yang Cacat Fisik Akibat Revolusi**

Utuj Tatang Sontani merekam penderitaan korban perang revolusi melalui sastra drama yang berjudul *Awal dan Mira*. Sastra drama ini menampilkan dunia orang-orang malang korban perang kemerdekaan. Dikemukakan ihwal rumah makan yang dibangun dari kayu-kayu lapuk bekas rumah yang terbakar waktu perang.

Pemilik warung kopi yang sederhana adalah seorang ibu dan anak gadisnya yang berwajah menawan tetapi menyembunyikan cacat fisiknya. Orang-orang yang datang dan pergi mengunjungi warung kopi untuk sekadar merentang-rentang waktu yang dipandang sebagai badut-badut oleh pemuda eksentrik yang dianggap menderita cacat mental, tetapi sebenarnya idealis. Pemuda idealis itu menurut pandangan khalayak sebagai pemuda yang tampaknya “sudah kehilangan pegangan”, atau oleh “badut-badut” dinilai sebagai “orang yang tidak waras”. Ke warung itu sering datang orang-orang yang memerlukan minuman itu dengan latar belakang yang beragam.

Melalui sastra drama ini Utuj T. Sontani memotret situasi zaman selepas perang revolusi. Bekas-bekas perang masih hangat terasa dalam latar drama: warung kopi yang sederhana, rumah batu yang masih memperlihatkan kerusakan berat, orang-orang yang keluar masuk warung kopi yang sederhana, dan barang jualan warung yang juga tidak banyak ragamnya. Utuj seperti ingin menunjukkan bahwa revolusi telah menyisakan atau lebih tepat menghasilkan penderitaan saja. Dapat ditegaskan bahwa Utuj memandang revolusi sebagai fase sejarah yang sarat dengan derita kemanusiaan yang amat menyesak dalam konteks drama ini yang menampilkan tokoh utama Mira menjadi korban revolusi dalam wujud kehilangan kedua kakinya dan di akhir lakon kehilangan cinta kasih Awal yang semula menggebu-gebu, tetapi kemudian hilang atau menguncup tatkala tahu Mira cacat, tidak punya kaki. Ya, Awal terperangah, terkejut menerima kenyataan bahwa perempuan yang disayanginya cacat fisik dan dia akhirnya meninggalkannya.

Dapat dikatakan bahwa nasib yang dialami tokoh Awal dan Mira sungguh tragis sebagai korban revolusi. Mira yang selalu duduk di belakang meja “hanya” dengan bermodalkan wajah yang menawan berhasil menjadi magnet warung kopi sederhana itu bagi para lelaki. Para pengunjung terutama lelaki yang membutuhkan omong-omong kosong sambil menghirup kopi dan dilengkapi dengan menikmati kecantikan wajah Mira merasa terhibur dalam mengisi hari-hari berat selepas revolusi. Di antara pengunjung yang berpenampilan “aneh” yang selalu bercakap-cakap dengan sedikit berfilsafat adalah Awal. Dia dipanggil sebagai Den Awal atau dipanggil Den saja ketika dilayani oleh si Ibu. Awal ini tampaknya menaruh rasa khusus terhadap Mira. Dia seorang “intelektual” dalam format kecil yang dengan gaya bicaranya yang sok berfilsafat berusaha menarik perhatian Mira.

Di tengah situasi yang masih menyisakan “bau” perang revolusi diperlukan sikap realistik dan pikiran yang praktis sederhana. Berpikir jauh melampaui kenyataan sehari-hari yang “compang-camping” merupakan pemandangan yang ganjil, bahkan dianggap “cacat mental”. Dengan latar belakang kehidupan yang mengesankan sebagai kaum menak, Awal tampil di depan Mira sebagai seorang idealis. Dia begitu romantis membayangkan Mira yang cantik itu sebagai calon istri. Seorang menak tertarik kepada seorang perempuan yang berprofesi sebagai pelayan warung kopi dan berniat mengawini perempuan itu pada zaman “normal” akan menuntut perjuangan besar karena mungkin pihak keluarga akan berpikir ulang untuk menerima anggota keluarga baru dengan latar belakang kehidupan seorang pelayan wa-

rung kopi meskipun sang pelayan itu berwajah cantik. Akan tetapi, di zaman revolusi atau yang dekat dengan zaman itu apa yang “diperjuangkan” oleh Awal adalah sesuatu yang biasa. Bukankah masa itu masa yang serba darurat: tidak ada batas antara kaum terpelajar dan kaum tak terpelajar; tidak ada beda kaum yang dulu mempunyai dengan yang tidak mempunyai; karena semuanya telah menjadi korban revolusi yang menuntut segalanya dari manusia yang mengalaminya.

Ada apa sebenarnya di balik wajah cantik Mira? Di sini persoalan revolusi diungkap kembali dengan capaian efek dramatik yang kuat. Dalam amarah yang tak terkendali, setelah dipukul dua lelaki badut dan dibiarkan begitu saja oleh Mira yang hanya duduk tenang di kursinya seolah-olah tidak ada yang terjadi, pemuda Awal marah besar. Dengan tenaga luar biasa entah dari mana, Awal bangkit dan mengobrak-abrik meja warung itu. Gerakan dramatik Awal tergambar ketika membongkar realitas yang mengesankan yang coba disembunyikan oleh yang bersangkutan tentang keadaan fisiknya yang cacat, tak berkaki. Terjawab sudah mengapa Mira tidak beranjak dari tempat duduknya ketika Awal dipukuli lelaki badut tadi. Ketika itu Awal berujar kepada Mira.

“Kau kejam! Tak sedikit juga kau merasakan perasaanku. Tak sedikit juga. Sudah cukup tadi mempermainkan aku dengan mendusta, sekarang kau senang, ya, melihat aku dihina orang setelah kepercayaanku kurasakan di depan orang lain? ...

... Mira! Kau senang melihat aku dipukuli orang? Melihat aku dihina sambil tetap duduk di tempatmu?”

Setelah jelas di mata Awal bahwa Mira itu cacat fisik, Awal pun terkejut luar biasa. Tidak dibayangkan sebelumnya bahwa gadis yang selama ini menjadi buah impiannya ternyata tidak berkaki sehingga tidak dapat bangkit untuk membelanya ketika para pemuda memukulinya. Awal terbingong-bingung ketika mendengar pernyataan Mira.

“Ya, mas,” kata Mira seraya menyapu-nyapu air mata di pipi, “inilah kenyataanku. Kakiku dua-duanya buntung. Buntung karena peperangan. Tapi lantaran inilah, Mas, lantaran ke atas aku cantik dan ke bawah aku cacat, aku bagimu merupakan keindahan surga yang kauimpikan dan kepahitan dunia yang kurasakan—merupakan wanita utama. Tapi sekarang ...”

Pernyataan Mira bahwa ke atas dia cantik dan ke bawah dia cacat merupakan pernyataan yang mengandung makna yang inti dari sastra drama itu. Demikian juga pernyataan yang mengikutinya bahwa aku bagimu merupakan keindahan surga yang kauimpikan dan kepahitan dunia yang kurasakan hakikatnya merupakan pengentalan pikiran tentang tidak adanya wanita utama. Yang dinyatakan secara ironis oleh yang bersangkutan.

Akhir sastra drama ini akhir yang tragis. Yang tersisa adalah isakan Mira yang

seolah-olah minta didengar ke segenap penjuru dunia. Isakan Mira itu adalah isakan para korban revolusi yang tak terhitung jumlahnya. Mira adalah salah satu dari sekian juta suara yang menjadi korban berdirinya Republik melalui Revolusi. Secara tekstual Awal akhirnya termasuk yang dipanggil-panggil Mira tanpa memberikan sahutan. Hal ini berarti bahwa Awal termasuk yang tidak dapat menerima kenyataan bahwa kekasihnya cacat fisik dan dia tidak memiliki keberanian untuk menjadikannya istri.

Tiga tahun sebelumnya dengan *Bunga Rumah Makan*, Utuj T. Sontani memberikan akhir yang optimistik dengan menyadarkan tokoh utama lakonnya untuk memilih pasangan yang tepat dengan orang gelandangan yang jujur. Pilihan perempuan “bunga rumah makan” adalah pilihan yang romantis, yakni memilih pasangan yang akan membawanya merangkak dari bawah kemiskinan tetapi dengan semangat cinta. Kemiskinan bagi perempuan bunga rumah makan itu adalah tantangan yang harus dihadapi dengan cinta yang tulus. Dia meninggalkan pemuda kaya anak pemilik rumah makan tempatnya bekerja demi seorang pemuda gelandangan yang selama ini selalu dihinanya. Pengalaman disakiti oleh Mayor Herman telah memberinya ajaran bahwa di balik glamour kehidupan tersembunyi bahaya penipuan, bahaya kepalsuan cinta.

Kedua sastra drama Utuj itu memperlihatkan kesamaan dalam hal apa yang diucapkan tokoh utamanya, yakni sebutan badut-badut bagi khalayak yang tersilaukan oleh kehidupan yang palsu. Kalau dalam *Awal dan Mira* berkali-kali muncul sebutan badut-badut bagi manusia yang berlagak melalui mulut Awal, dalam *Bunga Rumah Makan* sebutan itu berulang kali diucapkan oleh tokoh kere: Iskandar, pemuda yang dipilih oleh sang bunga Rumah Makan. Kesamaan itu tampaknya berkaitan dengan kedekatan waktu penciptaan kedua teks drama tersebut.

### **Pikiran Pengarang di Balik Tokoh**

Di manakah pengarang ketika tokoh rekaan diciptakannya dan bermain di depan mata batin kita? Jawaban untuk pertanyaan itu seringkali tidak mudah. Kita dapat membayangkan bahwa pengarang “bersembunyi” di balik pikiran tokoh utama ketika berhadapan dengan persoalan dan berkomunikasi dengan tokoh lain. Namun, tidak ada kepastian tentang hal itu. Pikiran pengarang dapat juga “disembunyikan” dalam ujaran tokoh lawan yang tersirat dalam teks dialog antartokoh. Situasi dramatik bagaimana yang dicapai dapat juga ditafsirkan sebagai tempat “persembunyian” pengarang. Nada bicara tokoh juga dapat mengusung fungsi yang sama. Hal ihwal seperti itu akan coba dikemukakan pada bagian karangan ini. Urutan kajian akan disesuaikan dengan urutan kajian sebelumnya yang dimulai dari Nasjah Djamin ke Utuj T. Sontani.

*Sekelumit Nyanyian Sunda* mengemukakan pikiran pengarang melalui konflik antara tokoh Herman dengan Enda dan Herman dengan prajurit KNIL. Dalam percakapan antara kedua orang itu terungkap atmosfir yang sama, yakni semangat menegakkan nilai-nilai kemanusiaan di medan perang. Kemanusiaan di mana pun dan dalam situasi bagaimana pun harus terus diperjuangkan. Dengan sikap seperti, ma-

nesia dapat bertahan untuk menjadi manusia dalam keadaan bagaimana pun. Perjuangan menegakkan nilai-nilai kemanusiaan “mengatasi” perjuangan membela dan mempertahankan kemerdekaan. Sikap yang didasarkan pada ideologi kemanusiaan seperti itu tidak dapat dilepaskan dari konteks zaman yang melahirkan teks drama *Sekelumit Nyanyian Sunda* itu. Sikap Herman dan Gadis menunjukkan keberpihakan kepada upaya penegakan nilai-nilai kemanusiaan.

Juru bicara pengarang dalam *Domba-Domba Revolusi* adalah penyair muda yang dapat membaca perkembangan situasi sehingga menjadi tumpuan harapan “domba-domba” yang lain. Namun, pikirannya tersebar pada perempuan pemilik losmen dan pertualang, khususnya ketika berbicara tentang pengelompokan manusia yang ikut berjuang dengan berbagai motivasi di belakangnya. Pikiran pengarang tentang petualang mengingatkan kita pada kelompok kepentingan yang biasa menghalalkan segala macam cara. Sikap dan pikiran pedagang bertaut dengan kelompok kepentingan yang disorot pengarang sebagai kelompok yang tidak peduli dengan etika perjuangan, sedangkan pejabat negara berkaitan dengan kelompok penyelenggara negara yang tidak lagi setia kepada nilai-nilai yang diperjuangkan dalam revolusi. Dengan demikian, dapat disimpulkan bahwa pengarang “bersembunyi” dalam pikiran tokoh penyair.

*Kapten Syaf* merupakan sastra drama yang kehadiran pikiran pengarang lebih tersebar ke beberapa tokoh. Kadang-kadang kita menemukan pikiran pengarang dalam diri dan sikap sang kapten. Namun, ketika menghadapi perilaku sang kapten tidak sejalan dengan idealisme pejuang, pengarang mengungkapkan pikirannya melalui mulut istri Karnen, Rum, yang berani mengemukakan keburukan sikap kapten dalam mempermainkan perempuan muda yang ikut berjuang di *front* belakang. Tantri, perempuan yang dikecewakan sang kapten, terkadang mengemukakan pikiran pengarang yang menuntut tanggung jawab atas perbuatan sang kapten menyakiti beberapa perempuan. Kita juga dikejutkan oleh pikiran tawanan perang yang ditangkap yang harus diinterogasi sang kapten. Begitulah pikiran pengarang tersebar dalam sastra drama ini.

*Dr. Kambuja* merupakan sastra drama yang pikiran pengarangnya tidak terlalu tersebar sebagaimana sastra drama *Kapten Syaf*. Pikiran pengarang dalam *Dr. Kambuja* ada pada tokoh bawahan Gunawan. Memang pada bagian awal kita menemukan pikiran pengarang dalam diri tokoh Dr. Sarjono yang berupaya menegakkan nilai kemanusiaan. Namun, hingga akhir lakon pikiran pengarang banyak menyusup pada tokoh bawahan Gunawan. Dapat dikatakan bahwa sastra drama ini menampilkan tokoh antiwira sehingga pikiran pengarang tidak bercokol dalam sukma tokoh utama.

*Merah Semua dan Putih Semua* menumpukan pikiran pengarang pada tokoh Murni selaku tokoh utama. Dengan “membaca” pikiran Murni, kita dapati gugatan pengarang atas kesewenang-wenangan revolusi terhadap “anak-anaknya” dan pengabaian pemerintah terhadap orang-orang yang telah berkorban demi revolusi. Gugatan itu tersirat dalam nasib yang dijalani tokoh Murni. Kesia-siaannya mempertahankan kesucian dan kesetiaan terhadap suaminya hanya sepercik sinar yang lekas

meredup. Budi, yang untuknya Murni bergulat sendirian, meninggalkannya dengan gugatan yang tidak terbantahkan lewat pertanyaan yang menerornya. Sementara itu, ayah mertuanya seperti menggoreskan luka yang amat perih dengan sikap arifnya justru “memenjarakannya” dalam kubangan penyesalan.

*Awal dan Mira* menyimpan pengarang dalam pikiran Mira, bukan dalam pikiran Awal yang terkesan kekanak-kanakan. Utuj mengutarakan korban revolusi yang jeritannya perlu didengar bukan saja oleh Indonesia, melainkan juga oleh dunia. Sastra drama ini dikenang sebagai sastra drama yang mencapai puncak peristiwa dramatik yang jarang dicapai oleh sastra drama lain sezamannya. Memang dalam beberapa hal kita dapat juga menerima pikiran Awal sebagai pikiran pengarang seperti dalam hal manusia badut yang hadir “mengepung” dan mendorongnya untuk berhadapan dengan sebuah realitas yang mengejutkan.

Begitulah, tilikan sekilas akan ihwal pikiran pengarang dalam tokoh rekaan sastra drama yang dikaji dalam karangan ini. Pembahasan yang lebih rinci masih memerlukan elaborasi yang mensyaratkan pembacaan lebih jauh atas keenam teks sastra drama yang menjadi pumpanan kajian dalam karangan ini. Sebagai simpulan dapat dikemukakan bahwa pikiran pengarang tidak selalu menunggal dalam satu tokoh. Seringkali pikiran itu tersebar dalam tokoh sampai pada keberagaman tokoh itu.

## **Penutup**

Mengenang revolusi dengan membaca enam naskah sastra drama yang mengambil cerita seputar Revolusi telah memperhadapkan kita dengan berbagai pemikiran dan sikap orang tentang dan terhadap Revolusi. Revolusi menjadi semacam magnet tematik bagi para pengarang sastra drama yang hidup dan berkarya pada masa yang dekat dengan perjuangan mencapai kemerdekaan dengan revolusi itu. Dapat dikatakan bahwa pada dasawarsa itu, satu dasawarsa terutama, revolusi seperti menyihir para pengarang kita tidak terkecuali para pengarang sastra drama untuk jangka waktu yang relatif cukup lama. Hal ini menunjukkan bahwa peristiwa besar dalam sejarah perkembangan pemikiran bangsa itu dapat dikatakan berhasil terabadikan dengan baik.

Apa yang dapat disajikan dalam karangan ini sebatas menyuarakan kembali dan memberikan penekanan lebih gamblang segala ihwal yang dulu pernah mengobsesi para pengarang sastra drama. Tuntutan untuk hidup lebih layak dalam lingkungan nilai-nilai yang dulu diperjuangkan akan selalu aktual untuk disuarakan. Pengabdian yang sia-sia, pengkhianatan yang disembunyikan, pengorbanan yang belum memperoleh “jawaban” yang memadai dari kegiatan bernegara kita masih harus terus disuarakan agar pada saatnya dapat diakomodasi dalam berbagai kebijakan pemerintah yang berpihak kepada pemberi korban yang sebagian besar tidak tercatat dalam sejarah.

## Bacaan

- Djamin, Nasjah. 1959. "Sekelumit Njanjian Sunda" dalam Majalah *Budaya*, No. 3/4/5, Th. VIII
- Hadimadja, Aoh K. 1952. "Kapten Syaf" dalam *Pujangga Baru* No. 13, 10/11, April-Mei, hlm. 397—407
- Kartakusuma, Mh. Rustandi. 1961. *Merah Semua dan Putih Semua*. Semula diumumkan dalam Majalah *Indonesia* IX, 7/8 Juli Agustus 1958 dengan judul "Bunga Merah Merah Semua dan Bunga Putih Putih Semua". Jakarta: Balai Pustaka.
- Puspongoro, Marwati Djoened dan Nugroho Notosusanto. 1993. *Sejarah Nasional Indonesia VI*. Cetakan VIII. Jakarta: Balai Pustaka.
- Sani, Asrul. 1997. *Surat-Surat Kepercayaan*. Penyunting Ajip Rosidi dengan Kata Pengantar Taufik Abdullah. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Sontani, Utuj T. 1962. *Awal dan Mira*. Semula diumumkan dalam Majalah *Indonesia* No.2/12 Desember 1962.
- Sularto, B. 1962. "Domba-Domba Revolusi" dalam Majalah *Sastra*, Th. II/8--9
- Sumardjo, Trisno. 1951. "Dr. Kambudja" dalam Majalah *Indonesia*, II/2.

## Sajak-Sajak Realisme Sosialis

Suyono Suyatno

### Realisme Sosialis\*)

Istilah *realisme sosialis* pertama kali muncul di Uni Soviet pada sekitar awal abad dua puluh dengan pelopornya Maxim Gorki. Selepas dari penjara (karena menentang pemerintah dalam peristiwa "Minggu Berdarah" 22 Januari 1905), Maxim Gorki menjadi salah seorang pengelola penerbitan koran *Bolsjewik* (Hidup Baru) yang langsung berada di bawah kendali Lenin. Di masa itulah Lenin melihat pentingnya kekuatan kultural, terutama sastra, dalam perjuangan menegakkan sosialisme. Pada saat itu pula oleh Lenin dirumuskan hubungan antara sastra dan politik:

"Kegiatan sastra harus jadi bagian daripada kepentingan umum kaum proletariat, menjadi roda dan sekrup kesatuan besar mekanisme sosial-demokratik, yang digerakkan oleh seluruh barisan depan kelas pekerja yang mempunyai kesadaran politik. Kegiatan sastra harus menjadi unsur daripada garapan partai gabungan sosial-demokratik yang terorganisasi dan terencana" (Toer, 2003:16--17).

Realisme sosialis dapat dikatakan merupakan praktik sosialisme dalam bidang sastra. Dapat pula dikatakan realisme sosialis merupakan satu upaya di bidang sastra untuk memenangkan sosialisme sehingga memiliki corak politik yang lebih tegas dan militan. Metode realisme sosialis merupakan bagian integral mesin perjuangan sosialisme dalam melawan imperialisme-kolonialisme, dan penindasan atas rakyat pekerja, yaitu buruh dan tani.

Maxim Gorki sebagai bapak realisme sosialis memberikan definisi realisme sosialis demikian:

".... realisme dapat memenuhi tugasnya yang teramat berat bila di dalam proses pembentukan kepribadian menuju sosialisme dari individualisme liar, realisme itu tidak hanya melukiskan manusia sebaaimana keadaan yang sebenarnya, tetapi juga bagaimana keadaan yang seharusnya dan bagaimana pula keadaan di hari esok." (Hardjana [Dinuth, 1997:303]).

Realisme sosialis ditetapkan sebagai formulasi estetika Marxisme-Leninisme yang harus berlaku untuk sastra, seni, dan budaya di Rusia dan negara-negara komunis lain. Dalam Kongres Pengarang Rusia tahun 1934 dihasilkan rumusan resmi tentang realisme sosialis (yang memperjelas definisi sebelumnya yang diberikan oleh Maxim Gorki):

"Realisme sosialis adalah metode dasar sastra dan kritik sastra Rusia yang menuntut agar para pengarang memberikan penyajian yang setia, penuh kebenaran dan konkret berdasarkan sejarah, tentang kenyataan dalam perkembangannya yang revolusioner. Realisme sosialis harus menggabungkan kesetiaan yang penuh kebenaran dan sifat konkret berdasarkan sejarah dalam penyajian artistik itu dengan tugas memberikan pendidikan ideologi dan latihan bagi para buruh dalam semangat sosialisme" (Hardjana [Dinuth, 1997:303]).

Di Indonesia metode realisme sosialis direalisasikan oleh Lekra (Lembaga Kebudayaan Rakyat) yang berdiri pada akhir tahun 1950, dengan pendirinya D.N. Aidit, M.S. Ashar, A.S. Dharta dan Nyoto (Foulcher, 1969:430). Sebagai organisasi kebudayaan, Lekra berinduk pada PKI (Partai Komunis Indonesia). Sebagai partai yang berkiblat pada komunisme dan Marxisme, PKI dan organ-organ yang bernaung di bawahnya mengangkat isu pertentangan kelas (antara kelas proletar dan borjuis) sebagai tema sentral perjuangan ideologis. Klara Akustia dalam tulisannya "Kepada Seniman Universal" menegaskan bahwa

'Perkembangan kesusastraan adalah pertarungan kelas-kelas yang bertentangan kepentingannya di lapangan kesusastraan; yang satu mempertahankan kekolotan, yang lain mengusahakan kemajuan. Semakin dijauhkan kesusastraan dari masyarakat, semakin kuat kelas yang tak menginginkan adanya perubahan susunan masyarakat dan semakin lemah kelas yang menginginkan terwujudnya masyarakat baru' (Foulcher, 1969:430).

Karena itu, dapat dikatakan mereka terutama bertumpu dan berbasis pada kaum buruh dan tani, yang dalam pengertian ini adalah kelas pekerja sekaligus kaum proletar, yang dalam logika Marxisme merupakan kelas tertindas (oleh imperialisisme dan kaum borjuis) sehingga perlu dibebaskan.

Berikut adalah sajak-sajak yang menampilkan corak realisme sosialis yang ditulis oleh beberapa penyair Lekra. Sajak-sajak yang ditulis oleh penyair-pe-nyair Lekra tersebut memperlihatkan kemiripan satu sama lain karena mengu- sung slogan partai komunis (PKI), seperti internasionalisme (yang oleh kaum komunis dimaknai sebagai persamaan nasib kaum tertindas seluruh dunia), per-juangan kaum proletar (terutama buruh dan tani), dan seterusnya. Untuk memu- dahkan pendeskripsian, pembicaraan berikut mencoba mengikuti pola-pola ga- gasan utama yang muncul dalam sajak-sajak Lekra.

### **Rakyat Proletar: Buruh, Tani, Nelayan**

Dalam sajak-sajak penyair Lekra rakyat adalah kaum tertindas yang suatu saat akan terbebaskan oleh kebangkitan dan kemenangan komunisme, sebagai- mana dinyatakan Sobron Aidit dalam sajaknya "Kami Rakyat":

Dulu kukira akulah orangnya  
hidup ini duka dan derita  
satu-satunya di dunia dan asing  
begitulah aku sedihnya sendiri.

Malam pun hanya mengulang menghitung sedu sedan  
untuk besoknya yang kemudian terancam  
oleh dahaga lapar dan hina  
bila gerangan berakhir--, begitu selalu aku berpikir.

kini berjuta kawan hina dan lapar  
tidak berbaju celana pun bertambal  
janganlah sebut rumah--, tapi insaf dan sadar  
dalam satu hati besar kami berkumpul.

Dalam hati dan pusat jantung ada garis  
satunya kehendak, tapi juga satunya nasib  
teriknya tali mengikat haramkan putus  
kami, ya, kami orangnya bukan lagi ikatan sedih.

Bukan pula tidak bisa dan tidak kuasa  
hanyalah perhitungan akal dan perasaan  
itupun akan tiba waktunya  
api merah di tiap keluarga.

Akan tiba waktunya  
bendera merah megah  
tanda darah, terpancang di tiap rumah  
keluarga kami orang hina dan lapar.

(Sobron Aidit, *Pulang Bertempur*, Jakarta: Bagian Penerbitan Lembaga  
Kebudayaan Rakyat, 1959, hlm. 4--5)

Dalam sajak "Kami Rakyat" Sobron Aidit itu terbaca gagasan internasionalisme--yang mempersatukan kaum miskin dan tertindas seluruh dunia--sehingga si aku lirik akhirnya tidak lagi merasa sendiri dalam kemiskinan dan kepapaannya karena 'kini berjuta kawan hina dan lapar/.../dalam satu hati besar kami berkumpul'. Bait pertama dan kedua menggambarkan aku lirik yang sendiri dan seolah-olah terisolasi dalam kemiskinan dan kelaparan, sementara larik pertama bait ketiga menyatakan 'kini berjuta kawan hina dan lapar/...'. Dengan demikian, kesendirian itu telah menjadi masa lalu karena kini kelaparan dan kemiskinan itu telah ditanggung bersama dalam suatu solidaritas sosial melalui semangat internasionalisme yang berlandaskan ideologi Marxisme. Ideologi Marxisme yang akan menyatukan rakyat tertindas itu, sebagaimana dinyatakan di bait terakhir: bendera merah terpancang di tiap rumah keluarga orang hina dan lapar. Menjelang bait terakhir, di bait keempat dan kelima digambarkan bahwa orang-orang

miskin yang dipersatukan oleh ikatan nasib yang sama dan kehendak yang sama kelak akan menjadi suatu gerakan yang memiliki kekuatan ('Bukan pula tidak bisa dan tidak kuasa').

Klara Akustia lewat kumpulan sajaknya *Rangsang Detik* lebih bersemangat mengangkat slogan internasionalisme itu dalam sejumlah sajaknya, antara lain:

....

Dan bertemu aku dalam pelukanmu mesra  
tangan dan hati persaudaraan dari  
manusia bunga dan baja Ceskoslovensko  
yang ikut tamatkan hitam Nazisme  
dan kini maju ke caya pagi Sosialisme.

....

Putih-putih titik salju berderai  
merah-merah deras darah dalam dadaku--  
Praha! alangkah nikmat api internasionalisme!

(Klara Akustia, *Rangsang Detik*: "Praha", Jakarta:  
Yayasan Pembaruan, 1957, hlm. 58)

....

dan jiwaku segar menyala dibelai kibaran  
panji rakyat dari Berlin sampai Peking  
gempita ditingkah genderang kebangunan  
kelas tertindas berbaris di lima benua  
berseru-seru kuat perkasa: kita satu, kita kuasa!

Kawan-kawan  
kita satu: kuning putih coklat hitam  
kita satu: pembawa panji dunia baru.

Kawan-kawan  
kita satu: setiakawan dalam suka dalam duka  
kita satu: kelas proletar internasional.

(Klara Akustia, *Rangsang Detik*: "Kita Satu", Jakarta:  
Yayasan Pembaruan, 1957, hlm. 29)

Dalam sajak Klara Akustia "Praha" penyair menghadirkan kontras warna untuk menyanjung dan menunjukkan keberpihakan pada sosialisme. Sosialisme dilukiskan sebagai caya pagi yang berwarna putih bagai derai salju dan merah bagai deras darah dalam dada, sementara Nazisme digambarkan sebagai sesuatu yang hitam. Sementara itu, dalam sajak Klara Akustia "Kita Satu" internasionalisme dihadirkan melalui nama-nama kota (Berlin dan Peking) yang sesung-

guhnya merupakan penanda poros acuan ideologis komunisme. Dalam sajak ini juga dikemukakan bahwa kesamaan nasib sebagai kelas proletar telah menyatukan mereka yang seideologi itu dalam suatu dunia baru yang terbebas dari sekat perbedaan warna kulit, sebagaimana dinyatakan dalam dua bait terakhir.

Sajak-sajak Lekra dapat dikatakan menunjukkan keberpihakan kepada kaum buruh dan tani, yang merupakan basis perjuangan kaum Marxis. Para penyair Lekra dengan bergairah memompakan semangat kepada kaum buruh dan tani dalam sajak-sajak mereka, atau mengangkat "kisah-kisah sukses" perjuangan kaum buruh dan tani, seperti yang, antara lain, terbaca dalam sajak Hr. Bandaharo "Baku":

Angin subuh yang dingin  
mengembus deras dari Laut Kaspia  
Berjuta lampu seperti berjuta mata  
menyaksikan Baku menggeliat bangun

Di kota buruh dan kota minyak ini  
kerja menanti

mesin menanti  
diiringi nyanyian kerja

Tak ada rayuan kicauan burung  
atau senandung nelayan  
Suling pabrik  
Suling pabrik mendengking  
dan mesin menderu-deru

Sal merah Djamil melambai  
di leher yang jenjang seperti dituang  
lirikan mata menikam dan senyum sekilas  
Tapi ini bukan waktu berdendang  
menghabiskan napas dalam cumbu  
Laut Kaspia menanti  
pompaminyak menanti

Matahari pun terbit  
Baku

(*Zaman Baru* No. 3, 30 Mei 1957, hlm. 3)

Sajak "Baku" (sebuah nama kota di tepi Laut Kaspia) Hr. Bandaharo memperlihatkan penentangannya terhadap konsep estetika, menurut istilah Pramodya Ananta Toer (2003:146), sastra borjuis yang dekaden. Estetika dalam paham realisme sosialis adalah mewujudkan masyarakat tanpa penindasan, tanpa penghi-

sapan, tanpa kelas (Toer, 2003:156). Dengan demikian, keindahan dan perasaan romantik merupakan "tetek bengek" yang tidak perlu dalam konsep estetika realisme sosialis: '...//Tak ada rayuan kicauan burung/atau senandung nelayan/...//...//Tapi ini bukan waktu berdendang/menghabiskan napas dalam cumbu/...!', apalagi dalam paham realisme sosialis puisi cuma merupakan alat perjuangan untuk menegakkan sosialisme, sebagaimana telah dikemukakan di awal tulisan ini. Dengan kata lain, sebagaimana dinyatakan Ho Chi Minh dalam pidatonya tentang pengarang-pengarang Tiongkok, "Orang bilang, di Tiongkok sana, mula-mula jadilah seorang komunis, baru kemudian jadi pengarang" (Toer, 2003:94)

Untuk memperlihatkan bahwa dalam "semangat" realisme sosialis perasaan romantik merupakan sesuatu yang tidak perlu, dalam sajak Hr. Bandaharo "Baku" penyair menghadirkan kontras antara alam dan suasana latar industri. Pada bait pertama, misalnya, angin subuh yang mengembus deras dan dingin dari Laut Kaspia seolah tak berarti dibandingkan dengan berjuta lampu yang menyaksikan kota Baku yang menggeliat bangun. Di bait selanjutnya pun dilukiskan Baku sebagai kota buruh dan kota minyak dengan 'kerja menanti/mesin menanti/diiringi nyanyian kerja'. Dengan demikian, etos kerja (untuk para buruh) dihadirkan sekaligus dipompakan dalam sajak Hr. Bandaharo ini. Bait ketiga dan keempat pun masih mengesampingkan perasaan romantik itu ('Tak ada rayuan kicauan burung/atau senandung nelayan'), dan lebih menyorot pada etos kerja para buruh pabrik ('Suling pabrik/Suling pabrik mendengking/dan mesin menderu-deru'). Bahkan, di bait keempat rasa cinta seolah tak berarti dan dikalahkan oleh semangat kerja ('Sal merah Djamilia melambai/di leher yang jenjang seperti dituang/lirikan mata menikam dan senyum sekilas/Tapi ini bukan waktu berdendang/menghabiskan napas dalam cumbu/Laut Kaspia menanti/pompaminyak menanti').

Sitor Situmorang, yang pernah menjabat sebagai ketua Lembaga Kebudayaan Nasional (organ kebudayaan Partai Nasional Indonesia) dan yang pada akhirnya lebih condong ke kiri, pernah menyatakan bahwa "di masa ini orang takkan membiarkan timbulnya sastra iseng" sehingga dikomentari Pramodya Ananta Toer (2003:145) sebagai pertanda baik karena Sitor telah melihat kekurangan-kekurangannya sendiri selama ini. Sebelum menerbitkan sajak-sajaknya dalam kumpulan *Zaman Baru*, yang berisi "kisah sukses" sosialisme di Tiongkok dan ditulis setelah Sitor berkunjung ke Tiongkok atas undangan Himpunan Pengarang Tiongkok, Sitor menulis sajak-sajak yang bercorak simbolik--yang menurut Lekra merupakan sastra borjuis yang dekaden--dalam kumpulan *Surat Kertas Hijau, Dalam Sajak, Wajah Tak Bernama*.

Sajak-sajak Sitor dalam *Zaman Baru* juga banyak mengangkat kisah-kisah tentang buruh dan tani yang "sukses" dalam sistem kehidupan sosialisme Marxisme, sebagaimana terbaca berikut ini.

Gadis-gadis sebayamu kulihat gembira,  
di mana-mana ladang hijauria,  
mencangkul, memutar kincir,

ramairamai dorong gerobak,  
hingga pipi merah

....

Hati bertanya:  
Pernahkah angin tandus, perang  
mendera benua?  
Kuingat banjir Sungai Kuning,  
Debu kemarau mengubur matahari!

Inilah kisah Long March rakyat Tiongkok,  
kisah rakyat tertindas, lalu bangkit!  
*"Warna merah jadi dalil hidup di atas Mati!"*  
Kenang, kenanglah, generasimu

harus menang bersama rakyat,  
untuk menyelesaikan Revolusi!

(Sitor Situmorang, "Surat dari Tiongkok untuk Retni", *Zaman Baru*,  
Jakarta: Majalah *Zaman Baru*, 1961, hlm. 11-12)

Pada bait pertama sajak Sitor Situmorang "Surat dari Tiongkok untuk Retni" alam ditampilkan sebagai latar kerja yang membayangkan situasi yang produktif. Bait selanjutnya menggambarkan alam sebagai sesuatu yang membawa bencana (angin tandus, banjir, debu kemarau). Di bait terakhir dinyatakan 'Inilah kisah Long March rakyat Tiongkok, /kisah rakyat tertindas, lalu bangkit!'"Warna merah jadi dalil hidup di atas Mati!'" Dengan demikian, sajak "Surat dari Tiongkok untuk Retni" ini dapat dikatakan menggambarkan kebangkitan dan kemenangan kaum komunis, yang dikisahkan berhasil mengatasi tantangan alam yang dahsyat: mengolah alam yang semula mendatangkan bencana menjadi sesuatu yang produktif.

Di Wuhan, di Peking, di Shanghai,  
orang berbaju keper biru  
bekerja dari pagi sampai sore  
dan malam bergiliran.  
Sepanjang kakilangit,  
asap mengepul dari beribu cerobong  
Sosialisme,  
tanda abad ke-20 telah di sini.

Hari ini kita berpisah, dan  
tanah air lebih nyata dalam bayang  
masa depan.  
Yang sedang dibangun di sini  
adalah abad manusia,

abad listrik dan angkasa,  
yang diramalkan perjuangan Marxisme.

(Sitor Situmorang, "Lagulagu Tiongkok Baru", *Zaman Baru*, Jakarta:  
Majalah *Zaman Baru*, 1961, hlm. 14--15)

Larik pertama bait pertama sajak "Lagulagu Tiongkok Baru" memaparkan kota-kota di Tiongkok yang dapat dipandang sebagai kota-kota yang telah tumbuh sebagai kota industri: Wuhan, Peking, dan Shanghai. Pada larik-larik berikutnya dikontraskan antara latar alam dan industri untuk menguatkan efek pengedepanan keberhasilan Sosialisme: 'Sepanjang kakilangit,/asap mengepul dari beribu cerobong/Sosialisme,/tanda abad ke-20 telah di sini.', yang berkoherensi dengan larik-larik 'Yang sedang dibangun di sini/adalah abad manusia,/abad listrik dan angkasa,/yang diramalkan perjuangan Marxisme.'

Sajak-sajak Sitor yang terhimpun dalam *Zaman Baru* tidak hanya mengangkat dunia kehidupan buruh dan tani, bahkan beberapa metafor dalam sajak-sajaknya pun berangkat dari dunia lingkungan buruh dan tani, seperti 'berbedak debu batuarang Zaman Baru' ("Surat dari Tiongkok untuk Retni"), 'asap mengepul dari beribu cerobong/Sosialisme' ("Lagulagu Tiongkok Baru").

### **Proletar vs Borjuis, Sosialisme vs Imperialisme**

Sebagaimana telah dikemukakan di bagian awal, isu pertentangan kelas (antara kelas proletar dan borjuis) merupakan tema sentral perjuangan ideologis bagi PKI dan organ-organ yang bernaung di bawahnya, termasuk Lekra. Dalam sajak-sajak Lekra kelas proletar identik dengan rakyat tertindas, sementara kelas borjuis adalah kaum imperialis dan kapitalis, sebagaimana terbaca dalam sajak berikut.

Kimiko, di manapun kau berada, kutahu  
kau masih hidup terus di dunia cidera  
perkosaan terhadap kehormatan bangsa dan  
cintamu sejati.  
Telah kujumpai kamu seharidua  
hidup dan beranak di gang-gang kecil Tokyo,  
di Yoshiwara dan dalam sangkar-sangkar indah Hongkong,  
Singapura, melacur dalam "internasional settlements"  
imperialisme, digoda lampulampu neon metropolis  
penderitaan kaummu!  
Andai kamu di Shanghai di hari pembebasannya,  
kukira kamu akan jadi kondektur trem,  
-milikmu sendiri tapi, seperti tepian Yangtze,  
seperti bumi, rumput dan langitnya Tiongkok kini-  
atau kamukah yang kujumpai jadi anggota regu  
produksi komune rakyat, memelihara sayurmayur gemukgemuk,

berpipi merah, tertimpa sinar matahari kemenangan  
Revolusi?

(Sitor Situmorang, "Shanghai", *Zaman Baru*, Jakarta: Majalah *Zaman Baru*, 1961, hlm. 28--29)

Dalam bait terakhir sajak Sitor "Shanghai" Kimiko yang seorang pelacur digambarkan hidup dalam dunia imperialisme, dan dia hanya menjadi sekadar objek seksual. Kimiko dan perempuan-perempuan lain yang senasib dengan Kimiko juga digambarkan mengalami dehumanisasi: 'hidup dan beranak di gang-gang kecil Tokyo,/di Yoshiwara dan dalam sangkarsangkar indah Hongkong,' Jadi, di pusat-pusat imperialisme yang merupakan kota-kota metropolis Kimiko dan perempuan lain yang senasib hanya mengalami eksploitasi seksual atau eksploitasi atas organ reproduksi mereka. Harkat dan martabat mereka sebagai perempuan direndahkan.

Pada larik-larik selanjutnya, penyair melontarkan pengandaian: seandainya Kimiko tidak hidup dalam masyarakat yang imperialistis dan kapitalistis tetapi hidup dalam masyarakat komunis dengan sistem komuninya, maka ia akan menjadi pekerja pemilik dalam suatu komune produksi ('Andai kamu di Shanghai di hari pembebasannya,/kukira kamu akan jadi kondektur trem,/milikmu sendiri tapi, seperti tepian Yangtze,/seperti bumi, rumput dan langitnya Tiongkok kini-'). Jadi, dalam sajak Sitor Situmorang "Shanghai" imperialisme dibayangkan hanya mengeksploitasi manusia (termasuk secara seksual), sementara sosialisme dan komunisme dibayangkan memberikan keadilan yang merata (yang dalam jargon komunis disebut-sebut sebagai "sama rasa sama rata") sehingga seandainya Kimiko di Shanghai menjadi kondektur trem, ia tidak sekadar menjadi kondektur namun juga ikut memiliki trem tersebut lewat sistem komune.

Dalam salah satu sajak Klara Akustia "Ah, Lidah Tuan!" juga tergambar pertentangan antara kelas proletar dan kelas borjuis, yang dalam sajak ini merepresentasikan hegemoni dan dominasi kaum kapitalis:

Atas nama Tuhan berkata Tuan:  
keadilan itu satu dan sama bagi semua  
tapi mengapa pula distribusinya di kelas-kelas?

Tuan yang tidak botak atau tbc karena nasi sepiring  
mengapa pergunakan terus kuasa Tuan  
untuk merampas nasi kami?  
jutaan kami lebih dari botak dan tbc  
dan Tuan makin gendut, kami makin kurus.

Dan bila kami cobacoba lepas dari siksa sepiring nasi  
ingin juga mengecap vitamin dan nikmat musik  
mengapa pula Tuan berikan kami timahpanas

hingga untuk Tuan dan Keadilan jutaan  
kami matianjing tiada harga.

Ah, Tuan!

botak, tbc dan vitamin ini, mari, kita adilkan pula  
kami tidak seperti Tuan, distribusi mesti merata:  
botak, tbc dan matianjing giliran Tuan  
dan kami vitamin musik, baik untuk kesehatan kita.

Timahpanas, kata Tuan?

ah, Tuan! Hari esok ia tak kan panas lagi  
akan dingin seperti Tuan.

(Klara Akustia, *Rangsang Detik*: "Ah, Lidah Tuan!", Jakarta: Yayasan  
Pembaruan, 1957, hlm. 9)

Pada larik pertama bait pertama sajak Klara Akustia "Ah, Lidah Tuan!" penyair "mempermainkan" kata 'Tuhan' dan 'Tuan', yang secara fonetis hampir mirip. Pada bait pertama ini 'Tuan' sebagai representasi kaum kapitalis digambarkan dengan mengatasnamakan Tuhan justru menghadirkan ketidakadilan dan ketimpangan sosial. Pada bait-bait selanjutnya penyair menghadirkan relasi oposisional 'Tuan' sebagai representasi kaum kapitalis dan 'kami' sebagai representasi kaum proletar. 'Tuan' digambarkan tidak botak, tidak tbc, makin gendut, mengecap vitamin dan nikmat musik, sementara 'kami' botak dan tbc, dan makin kurus. Jadi, dapat dikatakan bahwa dengan pengontrasan situasi sosial sajak "Ah, Lidah Tuan!" Klara Akustia mempersoalkan ketimpangan distribusi pendapatan sehingga mereka yang terkelompok sebagai kelas borjuis makin kaya, sementara kelas roletar makin sengsara saja ('... Tuan makin gendut, kami makin kurus.').

Selain pertentangan kelas antara proletar--borjuis, sajak-sajak Lekra juga menampilkan pertentangan ideologis antara sosialisme/komunisme—kapitalisme/imperialisme. Dalam kumpulan sajak *Bukit 1211* (Bagian Penerbitan LEKRA, 1959) yang merupakan antologi kolaborasi Rumambi, Sudisman, dan F.D. Risakotta--yang menghimpun sajak-sajak yang ditulis setelah ketiga orang itu berkunjung ke Republik Demokratik Rakyat Korea--terbaca keberpihakan pada Republik Demokratik Rakyat Korea (Korea Utara) yang berideologikan Marxis dalam Perang Korea tahun 1950-an melawan Korea Selatan yang dibantu Amerika Serikat yang dicap sebagai imperialis, sebagaimana terbaca dalam sajak F.D. Risakotta "Karang Berdarah":

di sini dia dibunuh  
ketika masih sangat muda  
tak seorang jua mengenal namanya  
tapi semua tahu perjuangannya  
di sini dia dikebumikan  
tapi matanya tetap terbuka

dan hatinya bertanya di kematiannya  
bilakah bunga sosialisme merekah di bumi tanah airku

dia bangkit menentang kelaliman  
dia bangkit menentang ketidakadilan  
dan di sini dia dibunuh  
pada bencak-bencak tangan yang berlumur darah  
tapi matanya masih terbeliak  
karena ia tahu bahwa bunga sosialisme mekar  
di pagi cerah

(*Bukit 1211*: hlm. 13)

Pada sajak F.D. Risakotta "Karang Berdarah" itu propaganda dan sekaligus keberpihakan pada ideologi sosialisme itu dibangun melalui pernyataan-pernyataan yang bersifat hiperbolis dan pertanyaan retorik, seperti 'tak seorang jua mengenal namanya/tapi semua tahu perjuangannya', 'dia dikebumikan/tapi matanya tetap terbuka/dan hatinya bertanya di kematiannya/bilakah bunga sosialisme merekah', 'di sini dia dibunuh/.../tapi matanya masih terbeliak/karena ia tahu bahwa bunga sosialisme mekar di pagi cerah'. Dalam pernyataan-pernyataan tersebut, tampaknya ingin dikemukakan bahwa orang atau siapa pun yang menjadi bagian dari ideologi itu tidaklah begitu penting, yang lebih utama dan paling utama adalah ideologi dan perjuangan sosialisme itu sendiri sehingga 'tak seorang jua mengenal namanya/tapi semua tahu perjuangannya', 'dia dikebumikan/tapi matanya tetap terbuka/dan hatinya bertanya di kematiannya/bilakah bunga sosialisme merekah di bumi tanah airku', 'di sini dia dibunuh/.../tapi matanya masih terbeliak/karena ia tahu bahwa bunga sosialisme mekar di pagi cerah'. Dengan kata lain, kurang lebih demikian: manusia pendukung suatu ideologi bisa dan boleh mati, namun ideologi itu sendiri (sebagaimana terbaca dalam sajak F.D. Risakotta ini) diharapkan tetap hidup dan berjaya.

Sementara itu, sajak Klara Akustia "Anti Perang" mengumandangkan perlakuan terhadap imperialisme:

Dalam denyutan jantung kita hari ini  
makin menderas amarah kita  
terhadap perang.

Siapa mereka ini  
mereka yang mengusir kita dari sawah dan ladang  
membakar rumah kampung halaman  
merobekrobek untaian kasih dan sayang  
kepada desa, kehidupan dan kedamaian?

manusiakah mereka ini  
mereka yang merampas kota dan pabrik kita  
menyuruh manusia memburu manusia  
menembak, membunuh, mengobral nyawa  
memaksakan kembalinya hukum rimba?

Hari ini kita memilih  
sikaptegas anti perang dan memihak  
cintahidup, kebebasan dan perdamaian  
dan kita jantankan pendirian ini  
ke dalam langkah bergerak melawan penindasan.

Dan bersama lambaian padi mengemas di sawahladang  
derum pabrik gempita bagai genderang  
rakyat berseru: anti-imperialis anti perang!

(Klara Akustia, *Rangsang Detik*: "Anti Perang", Jakarta: Yayasan  
Pembaruan, 1957, hlm. 10)

Sajak Klara Akustia "Anti Perang" itu memperlihatkan sikap yang kontradiktif: di satu sisi menyatakan cinta damai dan antiperang, namun di sisi lain menggelorakan perlawanan terhadap penindasan dan imperialisme ('Hari ini kita memilih/sikaptegas anti perang dan memihak/cintahidup, kebebasan dan perdamaian/dan kita jantankan pendirian ini/ke dalam langkah bergerak melawan penindasan.//Dan bersama lambaian padi mengemas di sawahladang/derum pabrik gempita bagai genderang/rakyat berseru: anti-imperialis anti perang!'). Dalam sajak Klara Akustia ini kaum imperialis diposisikan sebagai kaum penindas dan perampas hak hidup kaum proletar, yang dalam sajak-sajak Lekra identik dengan kaum buruh dan tani, sehingga di bait terakhir dikumandangkan propaganda kebangkitan kaum buruh dan tani melalui larik-larik 'Dan bersama lambaian padi mengemas di sawahladang/derum pabrik gempita bagai genderang/rakyat berseru: anti-imperialis anti perang!'), yang dengan jelas membayangkan lingkungan dunia buruh tani.

Dalam sajak Agam Wispi "Kisah Tukang Obat Kebudayaan" serangan ditujukan kepada seniman yang berseberangan ideologi dengan Lekra:

....  
Seekor anjing menggonggong larut malam  
kepada bulan  
Dan melolong-lolong panjang kesepian  
kepada bulan

Lalu lewatlah petualang malam,  
Tukang obat itu, terharu kesepian  
Kepada anjing  
Kepada bulan  
Di larut malam begini

Tiada lampu  
Tiada suara  
Betapa dia seperti mendengar suara sendiri  
Tentang obat luar negeri yang diramu jampi-jampi  
Betapa kreatif dia, dan rakyat itu betapa bodohnya mereka  
....

Tiada lampu  
Tiada suara  
Kesepian ini adalah kekalahan namun si tukang obat tertawa bangga  
Laiknya pahlawan harus bisa tertawa  
Di atas kesepian, kekalahan, kemurungan dan kemuraman  
Tertawa ramah kepada anjing  
Pemberi suara  
Tertawa ramah kepada bulan  
Pemberi cahaya  
O, segi-segi gelap daripada kehidupan  
Yang kesamarannya telah membuat aku jatuh kasmaran  
Tak dapatkah kalian menangkap kata di awang-awang  
Betapa bodoh, tidurlah kalian  
Dan akulah petualang malam  
Hai anjing, menggonggonglah lagi  
Kau beri suara di malam sepi  
Kaulah yang tahu arti indah arti seni  
Melakukan kesepian dan wajah bulan penuh arti

....  
(Agam Wispi, "Kisah Tukang Obat Kebudayaan", *Harian Rakyat*, 9  
Februari 1964)

Sajak Agam Wispi "Kisah Tukang Obat Kebudayaan" memparodikan sastrawan penandatangan Manikebu, yang diibaratkan sebagai tukang obat yang menjajakan produk budaya asing, yang tidak berpijak di bumi sendiri dan seperti berada di awang-awang, melupakan rakyat, dan hanya asyik dengan diri sendiri. Karena sajak "Kisah Tukang Obat Kebudayaan" merupakan sajak parodi yang memperolokkan sastrawan penandatangan Manikebu, yang oleh Lekra dicap sebagai sastrawan borjuis yang asyik dengan diri sendiri dan tersisih dari kehidupan rakyat, maka dalam sajak ini si tukang obat--yang identik dengan sastrawan Manikebu--dilukiskan sebagai 'petualang malam', yang terharu dengan lolong anjing kepada bulan di larut malam, suatu sentimentalitas yang dicela Lekra. Dalam larik-larik sajak ini si sastrawan borjuis dilukiskan merasa diri kreatif dan menganggap rakyat itu bodoh sehingga tidak mampu menangkap dan memahami kreativitasnya.

Sebagai sajak parodi yang memperolokkan sastrawan Manikebu, yang oleh Lekra dianggap borjuis dan dekaden karena mengabdikan pada prinsip *seni untuk seni*, dalam sajak ini si tukang obat digambarkan sebagai kesepian, namun justru

bangga dengan kesepian, kekalahan, kemuraman, dan sisi-sisi gelap dari kehidupan. Ia merasa rakyatlah yang bodoh sehingga tidak mampu 'menangkap kata di awang-awang', padahal seekor anjing yang menggonggong di malam sepi 'tahu arti indah arti seni'. Jadi, penggambaran kesepian, kekalahan, kemuraman, dan sisi-sisi gelap dari kehidupan dalam sajak ini adalah suatu ejekan terhadap sastrawan Manikebu, yang oleh Lekra dianggap sebagai sesuatu yang dekaden dan borjuis karena hanya mempersoalkan individualitas dan mengabaikan kehidupan rakyat.

Dalam bait terakhir sajak Agam Wispi tersebut, sang sastrawan Manikebu digambarkan melemparkan selebar kertas berupa Manifes Kebudayaan kepada seekor anjing yang tengah menggonggong. Dengan demikian, seakan-akan kemenangan berada di pihak sastrawan Lekra dengan realisme sosialisnya.

### **Model-Model Pembangunan Sosialisme**

Sebagian sastrawan Lekra pernah mengadakan kunjungan ke negara-negara yang berideologikan Marxisme, seperti Republik Rakyat Cina, Korea Utara, Kuba, dan seterusnya. Kisah-kisah kunjungan tersebut dipublikasikan dalam sebagian sajak-sajak Lekra, dan pada umumnya mempropagandakan "kisah-kisah sukses" pembangunan sosialisme di negara-negara itu. Dengan kata lain, "kisah sukses" sosialisme yang dikemukakan dalam sajak-sajak Lekra dapat dipandang mencerminkan model-model pembangunan sosialisme yang diangankan oleh para penyair Lekra, yang di sisi lain sesungguhnya masih merupakan kepanjangan tangan ideologi partai (komunis), sebagaimana terbaca dalam salah satu sajak Sitor Situmorang "Surat dari Tiongkok untuk Retni":

Dua hari dua malam perjalanan-  
Pemandangan jadi kisah  
Warna batu, gerimis dan daunan-  
kisah cerobong berlapis langit  
melepas asap sutera sulaman,  
dongengdongeng kenyataan Tiongkok  
bikinan pekerjapekerja, gadis dan pemuda,  
berbedak debu batuarang Zaman Baru!  
Selamat datang kawan!  
Selamat jalan!  
Selamat berjuang!

Sorga di atas! Suco di bumi!  
-kata peribahasa sini-  
Jika kamu dewasa, Ret,  
Kenanglah Yenani!

Sekarang musim bunga!  
Gadisgadis sebayamu kulihat gembira,  
di mana-mana ladang hijauria,

mencangkul, memutar kincir,  
ramairamai dorong gerobak,  
hingga pipi merah  
sambil bernyanyi:  
-Inilah kehidupan! Inilah perdamaian!-  
(Kamu berdiri di sampingku, umur 14)  
Hati bertanya:  
Pernahkah angin tandus, perang  
mendera benua?  
Kuingat banjir Sungai Kuning,  
Debu kemarau mengubur matahari!

Inilah kisah Long March rakyat Tiongkok,  
kisah rakyat tertindas, lalu bangkit!  
*"Warna merah jadi dalil hidup di atas Mati!"*  
Kenang, kenanglah, generasimu  
harus menang bersama rakyat,  
untuk menyelesaikan Revolusi!

(Sitor Situmorang, *Zaman Baru*, Jakarta: Majalah *Zaman Baru*, 1961,  
hlm. 11-12)

Sajak Sitor Situmorang "Surat dari Tiongkok untuk Retni" menampilkan dua dunia yang merupakan basis perjuangan Marxisme, yakni dunia buruh/pekerja dan tani. Dunia buruh muncul di bait ketiga sajak Sitor ini: 'kisah cerobong berlapis langit/melepas asap sutera sulaman,/dongengdongeng kenyataan Tiongkok/bikinan pekerjapekerja, gadis dan pemuda,/berbedak debu batuarang Zaman Baru!', yang membayangkan suatu lingkungan industri dengan kaum pekerjanya. Penyair meromantisasi kaum pekerja dalam larik-larik sajaknya dengan metafor 'berbedak debu batuarang Zaman Baru', yang membayangkan tercapainya era sosialisme. Di bait kelima penyair menampilkan dunia petani: 'di mana-mana ladang hijauria,/mencangkul, memutar kincir,/ramairamai dorong gerobak,/hingga pipi merah/sambil bernyanyi:/-Inilah kehidupan! Inilah perdamaian!-/(Kamu berdiri di sampingku, umur 14)/Hati bertanya:/Pernahkah angin tandus, perang/mendera benua?/Kuingat banjir Sungai Kuning,/Debu kemarau mengubur matahari!' Sama halnya dengan bait ketiga yang meromantisasi dunia pekerja, bait kelima pun meromantisasi dunia kehidupan petani yang "sukses" dan berhasil mengatasi alam yang garang ('banjir Sungai Kuning' dan 'debu kemarau mengubur matahari'). Dan, di bait terakhir dikemukakan kisah Long March rakyat Tiongkok sebagai kebangkitan rakyat yang tertindas, yang di sisi lain sesungguhnya juga merupakan kemenangan ideologi komunis di Tiongkok sehingga pada bait ini muncul metonimi *merah* untuk menunjukkan kemenangan kaum komunis ("*Warna merah jadi dalil hidup di atas Mati!*"). Akhirnya, sajak Sitor ini ditutup dengan ajakan 'generasimu/harus menang bersama rakyat,/untuk menyelesaikan Revolusi', yang dalam hal ini dapat ditafsirkan sebagai ajakan untuk menegakkan

ideologi komunis di tanah air setelah pada bait-bait sebelumnya penyair memaparkan "kisah sukses" pembangunan sosialisme di Tiongkok, sehingga pembangunan sosialisme di Tiongkok dapat dianggap dijadikan semacam model keteladanan.

Klara Akustia lewat sajaknya "Nanking Seratusribu" juga memaparkan "kisah sukses" pembangunan sosialisme di Tiongkok yang bertumpu pada kekuatan buruh tani:

Di Tiongkok yang remaja dan membunga  
dimana derak kekuatan menderu  
dari mesin industri baja  
dan di ladang gandum yang ranum  
menggelagak di otot pahlawan kerja  
menjadi harmoni lagu yang merdu  
kami lihat bayangan pagi  
tanahair kepulauan nyiur melati.

Di Tiongkok yang remaja dan membunga  
kami jabat tangan pekerja baru  
yang tersenyum lihat pionir menari  
kemudian mata sayu memandang jauh:  
sampaikan salam dan cerita kami  
pada kawan yang belum punya dunia baru  
beribu kami menghiasi jalan panjang  
sebelum sampai di indah hari gemilang ....  
....

(Klara Akustia, *Rangsang Detik*: "Nanking Seratusribu", Jakarta: Yayasan Pembaruan, 1957, hlm. 56--57)

Dalam sajak "Nanking Seratusribu" Tiongkok digambarkan sebagai remaja yang sedang tumbuh dan membunga, sejajar dengan 'ladang gandum yang ranum'. Kenyataan di Tiongkok yang seperti itu membuat ingatan kami lirik terpaut pada tanah air yang juga sedang tumbuh ('kami lihat bayangan pagi/tanahair kepulauan nyiur melati.'). Tampaknya, "kisah sukses" Sosialisme Tiongkok membersitkan angan-angan kami lirik untuk membangun dan menerapkan ideologi yang sama di tanah air: 'sampaikan salam dan cerita kami/pada kawan yang belum punya dunia baru/beribu kami menghiasi jalan panjang/sebelum sampai di indah hari gemilang ....' Dan, dalam sajak Klara Akustia "Nanking Seratusribu", sama halnya dengan sajak Sitor Situmorang "Surat dari Tiongkok untuk Retni", "kisah sukses" pembangunan sosialisme di Tiongkok itu ditekankan, antara lain melalui pernyataan-pernyataan yang hiperbolis ('dimana derak kekuatan menderu/dari mesin industri baja/dan di ladang gandum yang ranum/menggelagak di otot pahlawan kerja').

Agam Wispi dalam kumpulan sajaknya *Sahabat* (Bagian Penerbitan Lekra, 1959) menampilkan salah satu sajaknya "Genosse" (penyair memberi catatan tentang *genosse* sebagai seorang komunis):

orang dongengi aku mimpi harapan  
pohon-pohon tidur berselimut salju  
dalam tidur hidup menyimpan kekuatan

di kongres partai keduapuluhsatu  
mimpi itu dipanggang jutaan kilowat  
bagaimana kau bisa tidur?

di mana saja *genosse* menempa jaman siang malam  
lima-hari-kerja di pintu abad baru  
ah, begitu cepat hari jadi malam

(*Sahabat*, hlm. 13)

Sajak "Genosse" tampaknya ditulis Agam Wispi setelah kunjungannya ke Berlin (Jerman Timur yang berideologikan Marxisme). Sama dengan penyair-penyair Lekra lain, Agam Wispi menyanjung-nyanjung negara-negara komunis yang dikunjunginya dalam puisi yang ditulisnya. Agam Wispi menyatakan, 'di mana saja *genosse* menempa jaman siang malam/lima-hari-kerja di pintu abad baru/ah, begitu cepat hari jadi malam' di bait terakhir. Bait kedua dan ketiga sajak Agam Wispi ini menggambarkan semangat kaum komunis yang demikian militan dan agresif dalam mewujudkan abad baru, yang dalam hal ini identik dengan abad yang bersemangatkan Marxisme dan Sosialisme. Dengan demikian, dalam sajak-sajak "laporan pandangan mata" para penyair Lekra, negara-negara komunis yang mereka kunjungi itu seakan-akan menyajikan "kisah sukses" perjuangan sosialisme Marxisme sehingga dapat dipandang menampilkan model-model pembangunan (berdasarkan ideologi) Sosialisme Marxisme. Atau dengan kata lain, sajak-sajak tersebut sesungguhnya berisikan ajakan untuk mengukuhkan tekad berjuang di garis sosialisme Marxisme.

### **Puisi sebagai Alat Propaganda Partai**

Lekra--sebagaimana yang diamanatkan Lenin--menyadari pentingnya puisi dan sastra sebagai kekuatan kultural dalam perjuangan menegakkan sosialisme. Oleh karena itu, sajak-sajak para penyair Lekra dapat juga dikatakan sebagai corong atau alat propaganda partai. Klara Akustia dalam sajaknya "Berita dari Partai", misalnya, menulis demikian:

Malam ini malam sepi  
riuh oleh gelisah kelahiran  
malam ini malam sakti  
yang menyampaikan berita Partai:

selamattinggal kelampauan  
selamatdatang keakanan.

Aku cium malam ini  
yang terbitkan siang dalam hatiku  
aku cium engkau Partai  
fajar esok di hari ini.

Berita Partai tegakkan panji  
pertempuran terhadap diri sendiri  
hadapkan diriku pada pilihan:  
kegairahan dari kehidupan  
lucuti nafsu perseorangan  
atau layu dalam mati sebelum mati.

Berita Partai telah disampaikan  
jalan yang menamatkan kekalahan.

(Klara Akustia, *Rangsang Detik*: "Berita dari Partai", Jakarta: Yayasan  
Pembaruan, 1957, hlm. 100)

Melalui sajaknya "Berita dari Partai" itu, Klara Akustia mengindoktrinasi prinsip partai komunis, yang tidak mengakui hak individual karena hak individual dianggap merupakan bagian dari gaya hidup borjuis ('kegairahan dari kehidupan/lucuti nafsu perseorangan/atau layu dalam mati sebelum mati.//Berita Partai telah disampaikan/jalan yang menamatkan kekalahan.'). Yang sah dalam prinsip Marxisme adalah semboyan "sama rata sama rasa", yang diwujudkan dalam bentuk masyarakat yang hidup dalam komune. Oleh karena itu, dalam sajak Klara Akustia ini gaya hidup borjuasi dipandang sebagai suatu kelampauan, sementara pola sosialisme yang menekankan "sama rata sama rasa" dipandang sebagai suatu keakanan.

Sementara itu, Sitor Situmorang "memperingati" Hari Buruh melalui sajaknya "Anak Kuba di Peking":

Zoila, adalah gadis Kuba,  
di Peking. Dengan bangga  
ia memberi aku bendera  
tanahairnya, merayakan  
kemenangan negerinya atas serbuan  
Amerika

Zoila, adalah anak Kuba,  
di Peking ia belajar bahasa,  
jauh dari tanahairnya.  
Sebagai tanda puja pada rakyatnya  
kuberi ia bunga,

ketika ia bercerita, pada 1 Mei:  
Hari ini Tanah Airku dimaklumkan  
jadi Republik Sosialis.  
Bila aku kembali,  
Aku akan jadi perintis!

Malamnya,  
Di lapangan Tien An Men,  
ketika seluruh Peking  
merayakan hari buruh,  
betapa indah mimpi patriot Kuba ini  
dicetuskan oleh beribu kembangapi,  
mewarnai seluruh langit .....

(Sitor Situmorang, *Zaman Baru*, Jakarta: Majalah *Zaman Baru*, 1961,  
hlm. 11-12)

Hari Buruh, sebagaimana ditampilkan dalam sajak Sitor tersebut, adalah peringatan wajib di negara-negara komunis, seperti Uni Soviet, Cina, dan Kuba. Dalam sajak Sitor "Anak Kuba di Peking" ini propaganda akan paham sosialisme diwujudkan dalam sanjungan yang berupa pernyataan hiperbolis di bait terakhir: '.../ketika seluruh Peking/merayakan hari buruh,/betapa indah mimpi patriot Kuba ini/dicetuskan oleh beribu kembangapi,/mewarnai seluruh langit .....' Selain itu, di bait kedua juga terbaca janji aku lirik--yang dapat juga dipandang sebagai aku-penyair--untuk mewujudkan suatu republik sosialis ('kuberi ia bunga,/ketika ia bercerita, pada 1 Mei:/Hari ini Tanah Airku dimaklumkan/jadi Republik Sosialis./Bila aku kembali,/Aku akan jadi perintis!').

Klara Akustia juga merayakan Hari Buruh (1 Mei 1951) dengan menulis sajak "Kepada Mau Tje-tung", yang larik-lariknya antara lain 'Pagi ini engkau saksikan rakyat ketawa/dan pemedapemuda menyanyi menari yangko/dan akan kau dengar pula kumandang/suara kami bersatu dengan bangsamu ..../engkau tahu: matahari demokrasi makin gemilang.//...//Matahari yang bersinar di pagi Mei ini/bagimu dan bagi kami membawa nyanyian merdu:"serikat internasional pasti di dunia." (Klara Akustia, *Rangsang Detik*: "Kepada Mau Tje-tung", Jakarta: Yayasan Pembaruan, 1957, hlm. 25), yang menyiratkan bahwa perjuangan buruh yang mendasarkan diri pada sosialisme akan mendatangkan kesejahteraan di seluruh dunia.

Dalam sajaknya yang lain, "Barisan dan Bendera", Klara Akustia mengkampanyekan bahwa bahagia sosialisme adalah bahagia dunia rakyat:

....

Kawankawan  
pada kita sudah tidak ada ampun lagi  
terhadap mereka yang bikin kita bolong dan koyak  
dan yang menjadikan neraka atas dunia ....

barisan ini barisan kaum yang lapar  
dan benderanya bendera merah darah rakyat.

Kawankawan  
barisan dan bendera ini  
sekarang kita bawa ke perang penghabisan  
di mana kita tegakkan perdamaian kekal-adil  
di mana kita nyanyikan gembira lepas dan bebas  
bahagia sosialisme, bahagia dunia rakyat!

(Klara Akustia, *Rangsang Detik: "Barisan dan Bendera"*, Jakarta:  
Yayasan Pembaruan, 1957, hlm. 26)

Melalui sajak "Barisan dan Bendera", penyair mengoposisikan dua dunia yang saling bertentangan secara ideologis, yakni imperialisme/kapitalisme dan sosialisme. Imperialisme/kapitalisme digambarkan sebagai pihak yang menjadikan rakyat menderita dan terkoyak, sedangkan sosialisme digambarkan sebagai ideologi yang akan membebaskan dan membahagiakan rakyat dengan menegakkan keadilan dan perdamaian.

Dalam sajaknya "Mars ke Sosialisme" Klara Akustia masih mengkampanyekan "sama rasa sama rata" ('Dunia Milik Bersama'), jargon khas kaum komunis, sebagaimana terbaca dalam bait pertama dan ketiga berikut ini:

Kami manusia kini  
najis dan koyak dikutuk sejarah.  
Zaman budak, zaman feodal  
dan zaman penghisapan kapital  
yang ingin 'ngubur kembali  
kemenangan manusia atas hewan  
dengan wabah hakmilik perseorangan.

....

Kami manusia kini  
najis dan koyak dikutuk sejarah.  
Menggeliat meraih fajar  
Dunia Milik Bersama  
yang membunga berwarna merah.

(Klara Akustia, *Rangsang Detik: "Mars ke Sosialisme"*, Jakarta:  
Yayasan Pembaruan, 1957, hlm. 96--97)

Sajak Klara Akustia "Mars ke Sosialisme"--hampir sama dengan sajak-sajak penyair Lekra lain--"menyudutkan" imperialisme/kapitalisme, yang dalam sajak ini disejajarkan dengan zaman perbudakan dan zaman feodal, yang seolah-olah mengakibatkan penghisapan atas rakyat dan mewabahnya hak milik perseorangan. Sementara itu, ideologi sosialisme/komunisme yang dibayangkan akan da-

tang, "dijanjakan" akan lebih menciptakan dunia yang lebih adil sehingga 'Dunia Milik Bersama'.

Masih dengan semangat "mengganyang musuh revolusi", Sitor Situmorang menulis sajak "Alkimiah Zaman" yang ditujukan kepada Amir Pasaribu:

Imperialisme = dunia bebas  
untuk menindas, menghisap  
dan memeras.

Indahnya: Bunga di atas sampah!

Sosialisme = dunia merdeka  
untuk bekerja, membangun  
dan mencipta.

Indahnya: Maya hinggap di bumi!

Imperialisme + Sosialisme = Revolusi!

Dunia -- Imperialisme = Simfoni!

(Sitor Situmorang, *Zaman Baru*, Jakarta: Majalah *Zaman Baru*, 1961, hlm. 32)

Sajak Sitor Situmorang "Alkimiah Zaman" mempertentangkan antara ideologi imperialisme dan sosialisme dengan keberpihakan pada ideologi sosialisme. Imperialisme dalam sajak ini digambarkan sebagai suatu dunia yang penuh kebebasan namun kebebasan itu dimanfaatkan untuk menindas, menghisap, dan memeras sehingga indahnya seperti bunga di atas sampah. Sementara itu, sosialisme digambarkan sebagai kemerdekaan untuk bekerja, membangun, dan mencipta sehingga indahnya seperti maya hinggap di bumi. Bait berikutnya mengemukakan bahwa pertemuan antara imperialisme dan sosialisme hanya akan mendatangkan revolusi, sedangkan pernyataan pada bait terakhir terasa sebagai suatu simpulan dengan keberpihakan pada sosialisme, yakni dunia tanpa imperialisme akan terasa sebagai sesuatu yang indah. Simpulan pada bait terakhir itu dalam realitas sejarah lebih merupakan suatu utopia karena Uni Soviet sebagai salah satu pusat komunisme telah runtuh, dan Cina pun sebagai negara komunis saat ini tidak lagi murni menerapkan prinsip komunisme dan sosialisme dalam sistem perekonomiannya. Selain itu, rezim komunis pun acapkali melakukan penindasan terhadap mereka yang tidak sehaluan ideologi.

Dapat dikatakan, sajak-sajak Lekra yang telah dikemukakan pada subbab-subbab sebelum ini pada dasarnya mencerminkan estetika sosialis yang merupakan realisme sosialis yang diterapkan oleh Lekra. Dan, estetika realisme sosialis tampaknya dibangun dari oposisi-oposisi antara kapitalis/imperialis--sosialis, borjuis--proletar dengan keberpihakan pada pihak yang disebut terakhir. Untuk mewujudkan keberpihakan pada ideologi Marxisme dan sosialisme itu, sajak-sajak Lekra antara lain juga memanfaatkan pernyataan-pernyataan yang bersifat hiperbolis. Dengan demikian, sajak-sajak Lekra sesungguhnya identik dengan corong partai komunis yang menyebarluaskan propaganda partai.

\*) Diikhtisarkan dari buku Pramoedya Ananta Toer *Realisme Sosialis dan Sastra Indonesia* (hlm. 15--17), Jakarta: Lentera Dipantara, 2003, dan tulisan Andre Hardjana "Metode Realisme Sosialis dalam Sastra Indonesia" dalam *Kewaspadaan Nasional dan Bahaya Laten Komunis* (Alex Dinuth, editor), Jakarta: Penerbit Intermasa, 1997

## Banjir Roman

Sapardi Djoko Damono

Pembaca boleh pikir: sebulan ada 15 roman yang terbit, setahun  $12 \times 15 = 180$ , *zegge* seratus delapan puluh roman... Lima taun total jenderal sembilan ratus roman .... Amboi, tidakkan ini akan menenggakan bulu roma pendengarnya: rupanya roman ini sudah boleh pula dijadikan *julo-julo* modern, asal ada wang, lahir majalah roman. Roman telah dijadikan sumber kepalsuan dan banjir wang.<sup>4</sup>

Kutipan itu menunjukkan betapa khawatirnya penulis akan ‘banjir roman,’ produksi sejenis novel pendek secara besar-besaran pada masa itu. Ia mengaitkan kuantitas dan kualitas; tentu juga ada pembagian tegas dalam pikirannya antara sastra yang mendidik dan sastra hiburan, antara sastra ‘klasik’ dan ‘populer.’ Dalam tulisan itu jelas tersirat bahwa yang kuantitasnya banyak tentu berkaitan dengan rendahnya kualitas. Pandangan demikian tentu saja pantas dipertanyakan sekarang ketika konsep *best-seller* menjadi isu penting dalam penyebarluasan karya sastra. Kenyataannya, yang laris tidak selalu berkaitan dengan mutu rendah. Kekhawatiran yang berkembang sejak sastra modern muncul ini sangat terasa pada tahun 1930-an dan 1940-an ketika sejumlah penerbit yang terutama berkedudukan di Medan menyiarkan majalah-majalah yang terutama berisi kisah-kisah yang kemudian kita kenal sebagai roman picisan. Sebenarnya, gejala penerbitan semacam itu telah ada sejak kita menggunakan aksara Latin, terutama dilakukan oleh kalangan peranakan Tionghoa, namun tampaknya baru menjadi persoalan penting ketika karangan jenis itu diproduksi oleh kalangan pribumi yang hampir semuanya berlatar belakang agama dan kebudayaan Islam. Penerbitan oleh kalangan peranakan Tionghoa sebelumnya telah mendapat kecaman dari Balai Pustaka, sebuah penerbit pemerintah yang bertugas menyebarluaskan ideologi pemerintah jajahan, yang mendukung beban sebagai pendidik rakyat.<sup>5</sup> Pihak Balai Pustaka, yang tentunya merupakan wakil pemerintah kolonial, memberi label ‘bacaan liar’ bagi segala jenis penerbitan di luar Balai Pustaka yang dianggap tidak mementingkan asas mendidik dalam bersastra.

“Mendidik” dalam pengertian pemerintah waktu itu tentu berkaitan dengan rencana pengembangan dan pemantapan kekuasaan. Itulah sebabnya penerbit pemerintah menyiarkan berbagai jenis bacaan yang sejalan dengan itu, tidak terkecuali yang berbentuk karya sastra. Kalau mungkin, bacaan tidak diperkenankan mendiskusikan berbagai isu yang berkaitan dengan agama dan politik, juga dianjurkan untuk menggunakan bahasa yang dirancang oleh agen-agen pemerintah

---

<sup>4</sup> *Pandji Islam*, 1 April 1940.

<sup>5</sup> *Balai Pustaka Sewadjarnja*, Balai Pustaka, 1942.

yang kemudian terutama dikembangkan dengan intensif oleh Balai Pustaka. Di luar penerbit itu, setidaknya ada dua “jalur” sastra yang tidak bisa sepenuhnya di-kontrol pemerintah, yakni yang berurusan dengan agama dan politik – jalur yang lain bahkan juga di luar kontrol pemerintah dalam penggunaan bahasa sebab bagaimanapun Balai Pustaka tidak akan mampu memenuhi keperluan masyarakat atas bacaan yang semakin lama semakin banyak ragam dan jumlahnya.

Ada baiknya kalau disinggung sedikit mengenai situasi penerbitan waktu itu, di masa ketika dengan pesat tumbuh kemelekhurufan dalam masyarakat yang lebih luas karena program pendidikan pemerintah jajahan. Program yang mulamulanya dilancarkan terutama untuk memenuhi kebutuhan pemerintah akan pegawai menengah dan rendah itu berkembang menjadi pendidikan liberal yang memungkinkan semakin banyaknya anggota masyarakat yang berasal dari berbagai kalangan untuk mengenal huruf. Mula-mula memang hanya kalangan tertentu saja yang mendapat akses ke pendidikan (tinggi), tetapi sejak dibukanya berbagai sekolah yang membuka pintu bagi masyarakat yang lebih luas jumlah orang yang mampu baca-tulis meningkat. Dalam perkembangan selanjutnya tidak hanya pemerintah yang memikirkan pentingnya pendidikan formal, tetapi juga kalangan swasta; berbagai jenis organisasi sosial mendirikan sekolah antara lain untuk memperluas jangkauan visi dan misi pendidikan formal, jangan hanya dikuasi mutlak oleh gagasan pemerintah jajahan. Dalam kaitannya dengan usaha ini, kalangan agama banyak memberikan sumbangan.

Sudah disinggung bahwa sejak menggunakan huruf Rum, gagasan mengenai hal itu telah muncul – mungkin sekali karena pengaruh dari perkembangan kesusastraan yang berlangsung di Barat karena di masa-masa sebelumnya ketika masih menggunakan huruf Jawi, Jawa, atau Pegon kita tidak pernah membicarakan hal itu. Munculnya sastra populer tidak bisa dipisahkan dari industrialisasi yang terjadi di Eropa Barat, yang sedikit demi sedikit menumbuhkan kelas sosial baru sebagai akibat dari perkembangan ekonomi yang mengubah sistem pembagian kelas. Kelas sosial baru itu, yang sebenarnya merupakan perluasan dari kelas yang lama, yakni kelas menengah, semakin lama semakin bertambah anggotanya. Mereka umumnya adalah warga kota besar yang mula-mula berasal dari desa dan melakukan urbanisasi karena tertarik untuk bekerja di kota. Mereka adalah orang-orang yang sudah tercerabut dari akar kebudayaan mereka di desa dan tidak lagi menjadi bagian dari kebudayaan asalnya, tetapi sama sekali asing terhadap kebudayaan kota yang menjadi lingkungannya.

Itu alasan sosiologis, yang terutama mempertimbangkan dampak industrialisasi terhadap kebudayaan. Boleh dipertanyakan, tentu saja, apakah hal itu bisa begitu saja diterapkan di Hindia Belanda waktu itu, tanah koloni yang belum sepenuhnya tersentuh kemajuan teknologi dalam mengembangkan ekonomi – kecuali sejumlah kecil kegiatan yang berkaitan dengan perusahaan kina, kopi, tebu, teh, dan beberapa hasil bumi lain untuk keperluan usaha dagang Belanda. Meskipun dampak industrialisasi tidak sehebat yang terjadi di Eropa Barat abad ke-18 dan ke-19, negeri ini telah mulai merasakannya juga seperti yang antara

lain tampak pada beberapa sajak penyair Pujangga Baru dan sejumlah novel, terutama *Belenggu* karya Armijn Pane. Inti masalah novel ini adalah perubahan yang mendasar pada cita rasa dan sikap budaya yang diakibatkan oleh tumbuhnya nilai-nilai baru, yang mungkin saja dianggap populer, yang tidak bisa dipisahkan dari gejala urbanisasi sebagai bagian penting dari proses industrialisasi. Ini masalah yang didiskusikan Armijn itu terasa pula dalam sejumlah fiksi yang jenisnya menjadi bahan pembicaraan karangan ini. Ciri ini ternyata juga kedapatan dalam roman picisan, seperti yang disinggung oleh Roolvink.<sup>6</sup>

Orang-orang yang masuk ke kota itu 'menciptakan' jenis kebudayaan baru yang belum dikenal sebelumnya yang menyediakan ruang bagi mereka untuk merasa aman tinggal di dunia yang mengasingkan mereka. Sebagai warga kota yang tidak lagi mengenal kebudayaan desa tetapi juga mendapat kesulitan untuk mengenal kebudayaan kota, mereka masuk ke dalam situasi yang memaksa mereka mengembangkan kebudayaan baru, yang mudah mereka cerna. Dalam kaitannya dengan perkembangan kesusastraan, mereka memerlukan bacaan yang lebih 'ringan' dari jenis yang sebelumnya telah berkembang ratusan tahun lamanya di kalangan orang kota yang mendapat pendidikan kebudayaan yang ketat, yang memerlukan waktu lama untuk menguasainya. Waktu luang yang mereka pergunakan untuk belajar membaca tidak cukup untuk mengubah kebanyakan mereka itu sehingga mampu bergabung dengan kalangan elit yang sudah turun-temurun memanfaatkan waktu luang untuk menciptakan kebudayaan. Demikianlah maka akhirnya mereka menciptakan dan sekaligus mengkonsumsi jenis bacaan yang relatif mudah dicerna, yang dikemas sedemikian rupa agar sesuai dengan kehidupan mereka yang dipenuhi dengan impian akan segala sesuatu yang gemerlapan.

Keadaan yang mirip juga terjadi di negeri-negeri lain beberapa dasawarsa kemudian, yakni ketika di negeri-negeri itu tumbuh kegiatan industri yang menyedot anggota masyarakat dari luar kota. Kota-kota besar yang tumbuh sebagai akibat dari industrialisasi dipenuhi dengan anggota baru yang datang dari desa-desa sekitar, yang datang ke kota untuk mengadu untung tanpa dibekali kemampuan untuk menyesuaikan diri dengan kebudayaan yang sebelumnya sudah berkembang selama ratusan tahun. Mereka memerlukan bacaan, dan untuk keperluan itu tersedia industri yang siap menciptakan jenis bacaan yang sesuai dengan 'selera' dan 'kemampuan' mereka. Sebagai masyarakat yang baru saja melek huruf, kemampuan mereka menyerap bacaan sangat terbatas dan karenanya bacaan yang bisa mereka serap adalah yang relatif ringan dan tidak memerlukan 'pendidikan khusus' untuk menerimanya. Begitulah pengertian bacaan populer jika ditinjau dari segi perkembangan sosial.

Keinginan mereka untuk mendapatkan bacaan semakin meningkat, dan karena itu lahirlah berbagai media untuk memenuhi kebutuhan tersebut. Majalah merupakan sarana utama untuk menyebarluaskan barang dagangan baru tersebut,

---

<sup>6</sup> "Roman Picisan Bahasa Indonesia," dalam A. Teeuw, *Pokok dan Tooh dalam Kesusastraan Indonesia*, 1955:159--173.

dan dengan demikian lengkaplah kedudukannya sebagai bagian tak terpisahkan dari proses industrialisasi. Dalam proses tersebut sastra tidak diperlakukan istimewa; ia dianggap sama saja dengan barang dagangan lain yang harus sebanyak-banyaknya diproduksi dalam waktu sesingkat-singkatnya. Karya sastra kemudian dikemas sedemikian rupa sehingga mudah diproduksi dan disebarluaskan secara teratur – maka muncullah majalah-majalah yang secara teratur menerbitkan kisah-kisah yang kemudian diberi label ‘roman picisan.’ Sejumlah cerita memang diterbitkan di luar sistem penerbitan majalah, tetapi sebagian besar penerbitan serupa itu muncul di majalah-majalah berkala yang pada masa itu merupakan sumber bacaan bagi mereka yang baru saja masuk ke dalam dunia aksara.

Sejumlah pengamat sastra kemudian mencoba untuk menjelaskan gejala ini dari segi estetik. Dalam perdebatan yang terjadi di dalam perkembangan sastra kita beberapa segi estetik itu disinggung, meskipun mungkin sekali yang berdebat tidak menyadari adanya ciri-ciri itu. Jauh sebelumnya, perdebatan serupa telah terjadi di negeri asal-usul jenis bacaan itu di kalangan sastrawan dan budayawan – bahkan tidak jarang melibatkan filsuf. Perkembangan sastra populer sebagai bagian tidak perpisahkan dari kebudayaan populer itu begitu pesat sehingga banyak pihak yang merasa berkepentingan untuk menyampaikan pandangannya, sambil mengaitkannya dengan moral, agama, ‘budaya diluhung,’ dan berbagai atribut lain yang berurusan dengan kehidupan manusia ‘berbudaya.’

Perbantahan mengenai hal itu sudah ratusan tahun lamanya berlangsung di Eropa, bahkan di kalangan para pujangga agung Jerman seperti Goethe dan Schiller dan para pujangga dan pemikir agung Inggris seperti William Wordsworth, Mathew Arnold, dan Walter Bagehot.<sup>7</sup> Para pujangga dan pemikir agung itu umumnya mengutuk apa yang kemudian kita kenal sebagai kebudayaan populer. Lowenthal memulai diskusinya dengan menampilkan pandangan dua pemikir, Montaigne dan Blaise Pascal, yang hidup di zaman yang hiruk-pikuk di Eropa ketika benua itu mengalami perubahan mendasar sehubungan dengan usaha manusia untuk mencari kepastian dalam dunia yang tidak lagi tunggal dan pasti. Waktu itu Eropa untuk pertama kali menyadari bahwa gereja, kerajaan, dan ekonomi tidak lagi dikuasai oleh satu kekuatan. Dalam masa transisi yang sangat menyakitkan itu bersama dengan pemikir-pemikir lain, Montaigne dan Blaise Pascal mencoba mencari jawaban yang berkaitan dengan kehidupan emosional dan spritual manusia. Montaigne menyebut-nyebut perlunya “pelarian,” dalam hal ini ke alam, hiburan, dan kesenian, sedangkan Blaise Pascal menyatakan bahwa “pelarian” itu justru harus dihindari sebab godaan ke arah “kebisingan dan keributan” itu hanya akan menjauhkannya dari peyelamatan diri, yang bersumber pada perenungan.

Melanjutkan pembicaraan itu, Lowenthal kemudian menyebut-nyebut gagasan Goethe mengenai seniman dan khalayaknya yang memadahi gagasan kita

---

<sup>7</sup> Leo Lowenthal, *Literature, Popular Culture, and Society*. Palo Alto: Pacific Books. Terutama bagian “The Debate over Art and Popular Culture: A Synopsis.” 1961:14--50.

sampai hari ini mengenai kebudayaan populer. Pertama, khalayak yang senantiasa gelisah dan terus-menerus menginginkan perubahan, kebaruan, dan sensasi. Kedua, khalayak yang demikian itu merupakan kumpulan orang yang cenderung pasif menerima apa saja yang diberikan padanya dan terjadi atasnya. Dengan metafor dikatakan bahwa khalayak semacam itu adalah “kayu empuk yang disodorkan pada kita untuk dibelah-belah.” Ciri ketiga yang disebut-sebut Goethe mengenai khalayak massa adalah konformisme, yakni menerima segalanya kecuali yang bertentangan. Seni populer baginya adalah hiburan belaka. Ratusan tahun kemudian inti gagasan-gagasan itu masih juga bisa dibaca dan didengar dalam perbantahan mengenai kebudayaan populer. Untuk memberi gambaran mengenai sikap pengarang “populer” terhadap gagasan seperti yang dilontarkan Goethe itu, Lowenthal menampilkan Walter Scott, seorang sastrawan Inggris yang menjadi kaya raya karena novel-novel sejarahnya. Ia mengaku menulis untuk khalayak ramai dan oleh karenanya tentu berhak menerima imbalan uang. “Perjudian saya satu-satunya adalah apa yang disukai pembaca,” katanya.

Perbantahan mengenai roman picisan di tahun 1930-an dan awal 1940-an itu tentu tidak sampai masuk ke jargon-jargon yang disinggung itu. Awal perkembangan sastra modern kita ditandai oleh banyaknya penerbitan sastra populer oleh kalangan keturunan Cina; baru sejak tahun 1930-an muncul penerbitan novel serupa yang diselenggarakan oleh kalangan pengarang Melayu, terutama di Medan. Ini menandakan adanya dua hal penting yakni pertama, adanya usaha sastrawan dan industrialis pribumi untuk menghasilkan bacaan yang menjangkau orang banyak dan dua, bahwa dalam masyarakat kita pada waktu itu sudah mulai tumbuh minat baca dan kepada mereka itu ditawarkan berbagai jenis bacaan. Bacaan yang ditawarkan kepada anggota masyarakat kota yang baru itu tentu saja harus memenuhi kriteria dan cita rasa orang banyak. Ciri ini penting sebab penerbitan semacam itu tidak lain adalah kegiatan bisnis yang merupakan bagian tidak terpisahkan dari dunia industri. Dalam bisnis jenis apa pun, kuantitas menjadi sangat penting; ciri inilah yang kemudian dicurigai sebagai penyebab turunnya kualitas. Dalam banyak pembicaraan tentang sastra populer jelas tampak bahwa tuduhan semacam itu sangat sering dilontarkan. Banyak pengamat menuduh bahwa kegiatan penerbitan itu semata-mata didasarkan pada keinginan untuk meraup untung sebanyak-banyaknya dengan mengorbankan kualitas didaktik yang seharusnya ada dalam karya sastra.

Rupanya novel terbitan Medan pada akhir tahun 1930-an dan awal tahun 1940-an begitu banyaknya sehingga dalam salah satu artikel disebut sebagai ‘banjir roman’ -- dengan nada yang tentu saja negatif. Kata “banjir” jelas menunjukkan hal negatif dalam pengertian ini, yakni menunjukkan terlalu banyaknya roman yang beredar, yang dianggap merugikan. Kata “roman” berasal dari bahasa Perancis atau Belanda, yang dalam bahasa Inggris biasa disebut novel. Dalam hal ini, roman tidak ada hubungannya dengan romantisisme atau gerakan Romantik, meskipun di negeri asalnya pun kata roman tidak jarang dikaitkan dengan salah satu ciri gerakan itu, yakni kecenderungan pada kisah percintaan. Cerita yang romantis adalah istilah yang biasa dipergunakan untuk menggambarkan kisah yang penuh dengan adegan

percintaan. Di kalangan penulis sendiri ternyata terdapat perbedaan pandangan yang sangat tajam mengenai perkembangan novel jenis itu, yang oleh sejumlah pengamat kemudian disebut roman picisan. Istilah itu tampaknya merupakan terjemahan dari *dime novel* dalam bahasa Inggris atau *stuiversroman* dalam bahasa Belanda – maksudnya novel murahan. Dalam suatu karangan mengenai perkembangan jenis karangan ini di Amerika dikatakan, antara lain, bahwa penerbitan bacaan jenis ini memang tidak ada bedanya dengan pabrik; oleh penerbit dipekerjakan sejumlah tenaga penulis yang bertugas ‘memberi daging’ pada kerangka cerita yang sudah disediakan oleh seorang ‘mandor,’ yakni orang yang dianggap memiliki pengetahuan mengenai cita rasa masyarakat ramai – dan tentunya yang juga sekaligus mampu menciptakan dan memaksakan citarasa untuk mereka itu, yang kebanyakan memang tidak tahu jenis bacaan apa yang harus mereka baca.<sup>8</sup>

Penelitian yang dilakukan Claudine Salmon<sup>9</sup> menunjukkan minat yang sangat besar di kalangan keturunan Cina terhadap penerbitan cerita rekaan; dari segi jumlah, jelas terbitan Balai Pustaka tidak mampu menyainginya. Namun, ternyata bukan hanya golongan keturunan Cina saja yang pada tahun 30-an itu menghasikan sejumlah besar hasil sastra sejenis itu. Sebuah karangan di koran *Pewartu Deli* di Medan tahun 1938 memberi gambaran agak jelas mengenai hal itu.<sup>10</sup> Dalam karangan itu dikatakan bahwa "zaman sekarang pasar buku banjir kitab-kitab yang berbahasa Melayu". Selanjutnya diungkapkan:

Keadaan itu adalah suatu tanda bahwa publik sudah tahu menghargakan pembacaan dan mau mengorbankan uangnya untuk membeli kitab-kitab yang berfaedah. Satu tanda bukti yang menggembirakan, sebab nyata perubahan itu menuju kemajuan rohani. Lain daripada itu adalah penerbitan kitab-kitab itu menunjukkan bertambah banyaknya kaum pengarang di antara bangsa kita, serta pula memberi bukti bahwa kaum pencetak sudah mulai melihat adalah penerbitan buku-buku itu, walaupun tidak lekas dan segera banyak, tetapi sekedarnya ada juga mendatangkan untung lumayan.

Kutipan dari koran Medan itu jelas menunjukkan sikap positif terhadap banyaknya penerbitan buku yang diusahakan pihak swasta. Namun, ternyata naiknya jumlah penerbitan tersebut, setidaknya menurut si penulis artikel, tidak menjamin kenaikan mutu – yang terjadi malah sebaliknya. Penulis artikel itu selanjutnya mengakui, sangat sulit mencari buku bagus sebab rupanya para pengarang bekerja

---

<sup>8</sup> Jerry Palmer, *Potboilers. Methods, Concepts and Case Studies in Popular Fiction*. London: Routledge, 1991:6.

<sup>9</sup> Claudine Salmon, *Literature in Malay by the Chinese of Indonesia*, Paris, 1981.

<sup>10</sup> "Tanggung Jawab Penerbit," dalam *Pedoman Pembatja*, No. 12, Februari, 1939, hlm. 3--5.

serampangan saja. Untuk menghadapi keadaan tersebut, diimbau agar para wartawan ikut turun tangan, yakni dengan mengemban tugas tambahan sebagai kritikus “untuk memberi *suluh* bagi publik merasai dan mengetahui mana pembacaan yang betul dan mana yang salah.” Pada masa tahun 30-an itu tradisi kritik sastra sama sekali belum mantap – kalau tidak boleh dikatakan belum ada, dan karenanya wartawan diharapkan menjalankan tugas tambahan sebagai kritikus atau pengamat untuk menilai baik-buruknya buku sastra.

Namun, ternyata Balai Pustaka tidak sepakat pada gagasan dwifungsi wartawan tersebut. Artikel “Tanggung Jawab Penerbit” itu menyatakan bahwa wartawan tidak bisa dibebani tugas menyeleksi karya sastra bagi pembaca. Sebelum ada kritik sastra yang benar-benar mantap, penerbitlah yang harus mendidik pembaca. Sikap Balai Pustaka tercermin dalam bagian berikut:

Moga-moga penerbit partikulir lambat-laun lebih berani menambah syaratnya untuk menerima karangan. Kalau ada terbit karangan yang bukan-bukan, salah terbesar bukan tanggungan pengarang, melainkan tanggungan penerbit. Kalau penerbit suka menambah syarat-syaratnya, maka dengan sendirinya pengarang akan berhati-hati.

Ada semacam ancaman dalam artikel tersebut, yakni jika ada karangan yang “bukan-bukan”, penerbitlah yang akan menanggung akibatnya. Di samping itu tentunya juga dikhawatirkan bahwa jika wartawan yang diberi tugas itu, yang dinilai sudah terlanjur terbit dan beredar di tengah masyarakat. Pertanyaan yang bisa muncul sesudahnya adalah, apakah sebenarnya ada perbedaan mutu antara buku-buku cerita yang dikeluarkan Balai Pustaka dan terbitan swasta sehingga penerbit pemerintah itu menunjukkan kekhawatiran tersebut? Dalam sebuah telaah ringkasnya mengenai masalah itu, Roolvink membedakan antara “roman kecil” dan “roman besar”.<sup>11</sup> Penggambarannya mengenai “roman kecil” sesuai dengan novel populer yang umumnya diterbitkan oleh swasta sebelum perang; yang disebutnya “roman besar” adalah novel-novel terbitan Balai Pustaka sebelum perang. Ia menunjukkan bahwa masalah yang digarap kedua jenis “roman” itu pada dasarnya sama saja, yakni “perpecahan sesungguhnya antara angkatan tua dan muda.” Perbedaannya adalah bahwa novel-novel Balai Pustaka itu isinya terlalu tinggi bagi kebanyakan pembaca; secara tidak langsung dikatakannya bahwa terbitan Balai Pustaka itu merupakan sastra indah atau beletri. Telaah pendek itu juga menyiratkan anggapan bahwa novel-novel Balai Pustaka hanya bisa dipahami oleh yang berpendidikan tinggi dan bahwa roman picisan bisa dengan mudah dipahami oleh siapa saja yang sudah pernah belajar membaca sekedarnya.

Demikianlah maka para penulis roman picisan itu dianggap sebagai orang-orang yang sekedar mencari nafkah dalam industri perbukuan. Dalam keadaan semacam itu, yang menurut Palmer pernah terjadi di Amerika pada tahun 1890-an –

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

khususnya New York.<sup>12</sup> Dikatakannya bahwa “pabrik sastra” itu mempekerjakan sekitar 30 orang dengan jenis pekerjaan yang berbeda-beda. Langkah pertama adalah membaca segala jenis koran dan mingguan yang terbit di Amerika. Segala jenis cerita yang dianggap luar biasa diberi tanda khusus, dikumpulkan oleh sejumlah perempuan pekerja untuk selanjutnya diserahkan kepada salah seorang kepala bagian, semuanya laki-laki. Mereka itulah yang kemudian memilih kisah mana yang dianggap penting untuk ditindaklanjuti, dan pada tahap selanjutnya menyerahkan pilihan mereka itu ke sekelompok pekerja – semuanya perempuan – yang mengolah berita-berita terpilih itu menjadi kerangka cerita. Sejumlah “benih” cerita itu selanjutnya diserahkan kepada kepala manajer yang bertugas memasukkan semuanya itu ke buku besar, yang dipergunakannya untuk mencatat dan mendistribusikan kerangka cerita itu kepada entah berapa ratus penulis di seluruh negeri yang bertugas menyulapnya mejadi cerita.

Kondisi serupa itu tentu saja tidak bisa begitu saja diterapkan di sini. Ada beberapa hal yang menyebabkan perkembangan roman picisan di Medan berbeda dengan yang digambarkan antara lain oleh Palmer itu. Pertama, pada tahun 1930-an dan 1940-an, masyarakat yang melek huruf dan memiliki akses ke dunia buku masih sangat kecil jumlahnya sehingga usaha penerbitannya tidak bisa disebut ‘pabrik’ seperti yang banyak terjadi di Barat, di negeri-negeri yang kuantitas orang yang melek huruf sudah tinggi – meskipun ditinjau dari segi kualitas dianggap masih rendah. Kemelekhurufan mereka itu digambarkan sebagai kemelekhurufan massal, yakni yang taraf kemampuannya mengapresiasi mutu bacaan masih sangat terbatas. Kedua, kebanyakan roman picisan yang dituduh sangat rendah mutunya itu tidak ditulis oleh rombongan ‘kuli pena’ tetapi oleh pengarang-pengarang yang kelas identitasnya dan banyak yang sudah dikenal sebagai sastrawan yang dihormati oleh masyarakat luas dan pengamat sastra. Memang harus diakui bahwa banyak di antara tulisan yang dikategorikan sebagai roman picisan itu tampaknya telah ditulis berdasarkan suatu resep penulisan tertentu, tetapi jelas dalam proses itu sama sekali tidak ada yang bertindak sebagai ‘mandor’ yang mengaturnya. Juga harus dipertimbangkan bahwa banyak di antara pengarangnya adalah sastrawan yang sudah punya nama dan gaya penulisan sendiri, misalnya Hamka, yang bahkan juga menerbitkan bukunya di Balai Pustaka. Dari kenyataan itu bisa disimpulkan bahwa masalahnya tidak sekadar dikotomi picisan dan elit, seperti yang akan tampak dalam uraian selanjutnya.

Untuk masuk ke dalam inti masalah itu, baik kita bicarakan sebuah timbangan buku yang dimuat di majalah *Pandji Islam*, ditulis oleh penimbang yang menamakan dirinya M. Sala – mungkin sekali merupakan nama samaran dari M. Dimiyati, seorang penulis fiksi yang subur yang tinggal di Solo. Dalam pembicaraan buku detektif seri *Elang Emas* karangan Joesoef Sou’yb, penulis resensi itu menyampaikan kritik yang sangat tajam dan pedas. Cerita detektif itu dianggapnya sama sekali tidak masuk akal, terutama karena latarnya adalah Medan. Katanya antara lain,

---

<sup>12</sup> Jerry Palmer, *ibid.*

*Jika sekiranya kejadian semacam itu berlaku di kota Chicago atau San Francisco, barulah dapat termakan ke akal saya. Tetapi Medan, kota sekecil itu ... Ehem, saya goyang kepala.*<sup>13</sup> Kritik itu disampaikan dalam kaitan dengan penggambaran mengenai perampokan sebuah peti uang di sebuah jalan di kota Medan. Dikatakannya bahwa cerita detektif itu nyata-nyata tiruan belaka dari jenis serupa yang sudah berkembang di Barat. Selanjutnya dikatakannya,

... Perbedaannya cuma nama-nama orang Eropa diganti nama Indonesia, misalnya Benksin diganti Yoesni Soefyan, Matheu diganti Elang Emas, enz ....

Terlalu amat pengarang ini 'memperkosakan' pembaca supaya turut kagum terheran-heran atas 'kelicinan' Elang Emas dalam melakukan kejahatannya, berulang-ulang ditubi-tubikannya kalimat-kalimat yang menyuruh supaya pembacanya heran, kagum, gembira, dan memuji betapa 'hebatnya' *scene* kejahatan itu.

Dalam resensi itu diungkapkannya juga bahwa sudah sejak enam tahun sebelumnya (sekitar tahun 1934?) Joesoef Sou'yb menulis seri semacam itu di pelbagai majalah. Dan, semua yang dituliskannya itu sama sekali tidak bermanfaat bagi kita karena tidak masuk akal. Menurutnyanya, anak-anak mungkin masih bisa menerimanya tetapi *pembaca dewasa seperti saya (itu pun kalau ada) jangan-jangan akan melemparkan bukunya sambil berkata, 'Cih, onsin!'* Ukuran "tak masuk akal" merupakan pertimbangan dalam menilai, bukan masalah formula yang dalam hal ini jauh lebih penting, yang berlaku untuk jenis karangan semacam itu di mana pun. Jika alasannya adalah masuk akal atau tidaknya sebuah adegan, misalnya, maka benda yang ditiru pun buruk karena tidak masuk akal juga. Dalam resensi ini tampak bahwa ukuran yang dikenakan atas karangan yang dibicarakan dipinjam dari jenis karangan yang berbeda.

Penulis resensi juga menuduh Joesoef Sou'yb mencuri karangan orang lain, yakni sebuah cerpen yang berjudul "Uitvinder." Cerita itu dimuat di majalah *Sinar* di Medan 10 Januari 1940, karangan yang dijiplaknya terbit di majalah *Liberty* empat tahun sebelumnya. Kata penulis resensi itu dengan mengejek,

Dalam hal itu saya sangat memuji atas kecakapan Joesoef Sou'yb dalam 'mengubah' cerita itu, hingga hampir tak kentara, laksana tukang bengkel sepeda yang sudah biasa mengubah bentuk sepeda curian.

Perbandingan yang dipergunakan penulis resensi itu mengacu pada tuduhan bahwa pengarang adalah sejenis bengkel atau pabrik. Ini lebih jelas lagi dengan istilah "pekerjaan tangan" yang ada dalam pernyataan yang mengakhiri resensi yang panjang itu. Perlu juga diperhatikan bahwa bagi penulis resensi, pekerjaan

---

<sup>13</sup> *Pandji Islam*, No. 7, Th. VII, 19 Februari 1940.

wartawan yang setiap harinya menulis berita atau artikel dianggap sama rendahnya dengan penulis roman picisan yang melakukan “pekerjaan tangan.”

Menjadi jurnalis buku roman a-la Joesoef Soe'yeb memang suatu 'pekerjaan tangan' yang dapat dikerjakan di sembarang tempo dan terus-menerus seperti jurnalis surat kabar harian menulis artikel setiap hari...”

Resensi yang lugas itu kemudian mendapat sambutan yang tidak kalah gandrungnya dari Joesoef Sou'yb. Pengarang ini rupanya mengetahui nama asli penulis resensi itu berdasarkan kesalahan menuliskan namanya, Sou'yb ditulis Soe'yeb. Ia menuduh bahwa nama asli penulis resensi itu adalah M. Dimiyati dari Sala. Tampaknya pada masa itu sudah tumbuh semacam persaingan antarkota, dalam kasus ini antara Medan dan Solo. Mungkin sekali juga karena media yang diterbitkan di kedua tempat itu, yang kebetulan dikelola oleh masing-masing mereka, memiliki misi dan visi yang berbeda. Judul balasan Joesoef Sou'yb itu adalah “Belajar Dulu ke Medan!” Intinya adalah penjelasan bahwa cerita “Uitvinder” yang dituduh jiplakan itu sebenarnya bukan jiplakan sebab yang menulis pengarang yang sama, yakni Joesoef Sou'yb sendiri. Masalahnya adalah, kata Sou'yb, bahwa yang dimuat di majalah *Liberty* tahun 1936 itu disusun dalam bahasa Melayu Tionghoa tentunya karena dimuat dalam majalah yang diperuntukkan terutama bagi kalangan peranakan Tionghoa, namun kemudian dikembangkan dalam bahasa Indonesia dan dimuat di majalah *Sinar* tahun 1940. Penggunaan bahasa yang berbeda itu merupakan petunjuk bahwa pada masa itu media massa menggunakan bahasa Melayu yang berbeda satu sama lain dan penulis harus tunduk sepenuhnya pada bahasa yang jenisnya ditentukan oleh media itu. Joesoef Soe'yb sama sekali tidak bisa menerima tuduhan mencuri itu dan dalam karangan balasan yang menunjukkan kemarahannya muncul kalimat-kalimat yang menunjukkan taraf emosi yang sangat tinggi, antara lain seperti berikut.

Tetapi kritikus yang jempol itu telah nganglong! Joesoef Sou'yb telah dicaci-makinya mencuri karangan Joesoef Sou'yb! Kasihan ... kasihan! Kalau persamaan antara Abdul Hamid dengan Imam al-Ghazali atau Matu Mona dengan Hisbullah Parinduri ada orang yang silap, masih mungkin rasanya dimaafkan! Tetapi kalau antara Joesoef Sou'yb dengan Joesoef Sou'yb masih ada orang yang tidak dapat menyamakan, patutlah mata orang itu di...operasi! Kita harapkan skandal dalam kota tempat kediaman penulis itu sekarang ini (Solo, Js) ada bengkel-mata, akan sudi kiranya mengoperasi mata penulis M. Salah ini dengan gratis, dong! Inilah macamnya kritikus yang jempol!, jurnalis yang ... picisan! Tuan jurnalis, kita nasihatkan, kalau belum mengerti 'kewajiban' seorang jurnalis, mesti cermat dan usut periksa -- lebih baik belajar dulu ke Medan.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> *Pandji Islam*, No. 8, Th. VI, 26 Februari 1940.

Kutipan itu menunjukkan betapa keras benturan antara pihak yang membela sastra populer dan pihak yang mencoba mempertahankan sastra “elit” atau “murni” di zaman sebelum perang, meskipun juga tidak jelas benar apakah masalah yang diangkat oleh kedua penulis itu memang perbedaan antara keduanya. Tidak jelas benar apakah perselisihan itu muncul sebagai akibat perserteruan yang sudah ada antara kedua orang itu atau antara media yang melibatkan mereka di tempat masing-masing. Dalam kutipan itu juga muncul petunjuk bahwa di kalangan penulis ada kebiasaan untuk menggunakan nama samaran, tentu karena diperlukan sejumlah besar karangan yang harus terbit secara teratur sementara penulisnya terbatas jumlahnya. Beberapa bulan sesudah itu, di majalah yang sama dimuat pula sebuah karangan yang diberi judul “Roman Tjoerian,” ditulis oleh seorang yang menamakan dirinya Criticus.<sup>15</sup> Dalam pengantarnya, redaksi mengatakan bahwa pemuatan kritik itu berkaitan dengan upaya untuk meninggikan bahasa dan kesusastraan Indonesia. Kali ini yang menjadi sasaran kritik adalah novel-novel karangan Tamar Djaja, pengarang yang kebetulan juga menjadi redaktur majalah *Roman Pergaoelan*, majalah yang memuat cerita-cerita yang menjadi sasaran kritik itu. Karangan tersebut secara jelas mengungkapkan situasi penulisan novel pada masa itu, di samping adanya perbedaan pendapat yang semakin tajam.

Kritik itu dimulai dengan pernyataan bahwa *kita sudah boleh mengatakan banjir roman -- yang tepatnya banjir majalah roman -- di kota Medan*. Penulis kritik itu rupanya juga mengacu ke sebuah karangan yang sebelumnya dimuat di *Pandji Poestaka*, yang mengatakan bahwa pengarang-pengarang Medan sudah sesat. Dengan semakin banyaknya majalah cerita yang terbit, tentunya pengarang Medan tidak hanya akan dianggap sesat tetapi gila. Pernyataan itu disampaikannya dalam sebuah tulisan yang salah satu alineanya dikutip di awal karangan ini. Dalam ukuran zaman itu, jumlah yang disebutkan memang tampak sangat besar; mungkin bahkan untuk ukuran kita sekarang pun jumlah itu cukup besar. Namun harus diingat bahwa masalah tinggi rendahnya jumlah penerbitan tidak bisa dipakai sebagai ukuran baik-buruk, bahkan jumlah eksemplar yang terjual pun tidak bisa digunakan untuk mengukur itu.

Pandangan itu mengingatkan kita pada pabrik cerita di New York, yang diungkapkan oleh Palmer. Criticus berpendapat bahwa pengarang bukanlah mesin yang bisa dipaksa-paksa menulis, padahal majalah harus terbit, dan pembaca sudah menunggu, agen tidak mau tahu. Akhirnya, jalan yang bisa ditempuh adalah menerbitkan novel curian atau plagiat. Yang sangat ditakutkannya ialah bahwa jika pembaca tahu bahwa novel-novel kita merupakan hasil curian, pembaca tidak mau lagi menghargai sastra kita. Rendahlah harga pengarang Indonesia, rendah pula harga kesusastraan kita jadinya. Criticus memberi contoh bahwa beberapa novel Tr. Djaja adalah barang curian dari pengarang-pengarang Melayu Tionghoa. Novel Tr. Djaja yang berjudul *Nyonya Dokter* ternyata merupakan curian karya Hanna Peng yang berjudul *Bangsawan dan Pengemis* yang diterbitkan tahun 1921. Juga

---

<sup>15</sup> *Pandji Islam*, No. 13, Th. VI, 1 April 1940.

novel lain yang ditulis Tr. Djaja, *Pembunuhan Kejam*, ternyata merupakan curian dari novel yang sama pula. Di samping itu, sebuah karangan Tr. Djaja yang lain pula, *Jurnalis Alamsyah*, tak lain adalah curian dari karangan seorang pengarang Melayu Tionghoa yang bernama samaran Monsieur d'Amour. Katanya di akhir karangan itu, *Dan baru sekian saja yang terdapat buktinya. Yang belum....? Baru pada masa pemulaannya. Dan kelak....?* Ternyata yang menamakan dirinya Criticus tidak sekadar menyandarkan argumentasinya pada banyak sedikitnya jumlah buku dan eksemplar tetapi lebih pada masalah plagiat, suatu masalah yang jauh lebih penting untuk diajukan.

Kutipan itu semua memberikan gambaran betapa kritik sastra umum pada masa itu berkembang sesuai dengan ciri-ciri yang barangkali kedapatan juga dalam koran dan majalah. Dalam kritik dan resensi tidak lagi ada batas yang tegas antara sikap kritis dan keterlibatan emosional penulis. Sebagai redaktur penerbitan *Loekisan Poedjangga* tentu saja Joesoef Sou'yb merasa berkepentingan membela penerbitannya yang dikritik oleh banyak pihak. Di akhir karangan balasannya itu ia menyampaikan pandangan bahwa masa itu adalah masa pancaroba bagi perkembangan novel, dan oleh karenanya setiap pembaruan dan kebangkitan tentu disebabkan oleh sifat-sifat pancaroba itu. Pernyataan ini penting sebab munculnya roman picisan tidak usah dianggap sebagai sesuatu yang aib tetapi sebagai usaha pembaruan dan kebangkitan.

Penerbitan cerita rekaan terbitan Medan ternyata mendapat sambutan bersemangat dari berbagai kalangan. Dalam majalah *Pandji Islam* dimuat secara berturut-turut dua surat dari seorang tokoh masyarakat, terutama kalangan Islam, M. Natsir, yang rupanya diminta memberikan komentar mengenai masalah tersebut. Permintaan komentar ini juga petunjuk bahwa para penulis dan redaktur tidak puas kalau perbantahan itu hanya melibatkan orang-orang yang langsung berurusan dengan penciptaan dan pengadaannya. Mereka rupanya berpandangan bahwa sastra adalah milik masyarakat dan karenanya harus "dikembalikan" kepada masyarakat – setidaknya kepada masyarakat yang lebih luas ditanyakan juga sikapnya terhadap masalah itu. Dalam pengantar atas surat itu, redaksi *Pandji Islam* antara lain menulis,

Penerbitan buku-buku dan majalah roman di zaman yang akhir ini, banyak mengambil perhatian. Kota Medan terkenal *record* dalam penerbitan itu. Tidak setiap orang dapat menyetujui tiap-tiap penerbitan itu, sebab di samping penulis-penulis yang insaf yang mengerti bertanggung jawab terhadap tulisannya, tidak pula kurang yang menulis hanya karena ingin menulis saja; yang tidak mengingat akan bahaya tulisannya terhadap masyarakat. Bahkan tidak pula kurang-kurangnya penulis yang mempergunakan roman itu untuk melepaskan hawa nafsunya, mengung-kaikan dendam hati dan kemarahannya selama ini. Dengan begitu dia men-

jatuhkan roman itu sebagai hasil kesenian yang berguna untuk masyarakat, bahkan menurunkan derajat.<sup>16</sup>

Dikatakan dalam pengantar itu pula bahwa majalah *Pandji Poestaka* juga menyebutkan telah memuat karangan yang mencela roman picisan terbitan Medan itu. Surat yang ditulis M. Natsir itu pada intinya menyatakan bahwa paham seni untuk seni sama sekali tidak bisa diterima oleh kalangan Muslim. Dikatakannya bahwa segi kesenian dalam sastra memang penting, bahwa sastra bisa memiliki kekuatan yang luar biasa terhadap pembacanya -- yang umumnya masih muda. Justru dalam hal inilah kita semua harus menyadari bahwa (*masalahnya*) *tidak cukup bila dilihat dari sudut kesenian semata-mata. Sebab itu menjadi soal kemasyarakatan yang lebih luas.*<sup>17</sup>

Natsir mengatakan bahwa sastra itu sangat penting sebab di dalamnya tergambar cita-cita yang *senantiasa diidamkan oleh jiwanya dan jiwa bangsanya, akan terlukis perjuangan rohaninya, akan terdengar keluh-kesah masyarakat ummatnya, akan terbentang ideologinya menurut falsafah kehidupan yang tertentu.* Sastra penting, katanya, karena sejarah perpustakaan berjalan jauh lebih dahulu dari sejarah politik -- sebelum revolusi Perancis terjadi, terlebih dahulu pujangga-pujangga Eropa muncul: Montesquieu, Locke, Voltaire, dan Rousseau. Jadi, betapa pun tinggi nilai seni suatu hasil sastra, jika dipertimbangkan dari kepentingan masyarakat tentulah harus diingat apakah manfaatnya lebih banyak dari mudaratnya. Di bagian akhir suratnya yang kedua, tokoh masyarakat ini menyatakan dengan tegas bahwa

rasanya tidak sangguplah saya menurutkan aliran faham '*l'art pour l'art*', dengan arti, terlepas dari moral dan etika, tidak kena-mengenai dengan akhlak budi pekerti, tidak mepedulikan keimanan dan kesucian batin. Tidak sanggup dan tidak diizinkan oleh pemandangan hidup (*levensbeschouwing*) saya.<sup>18</sup>

Pemuatan tulisan tokoh agama ini menandai dimulainya perbantahan mengenai keberadaan roman picisan dipandang dari segi Islam. Sebelumnya tentu sudah ada karangan mengenai masalah itu, tetapi majalah *Pandji Islam* tampak berniat untuk sungguh-sungguh memberi ruang bagi perdebatan tersebut. Dalam salah satu tulisan Md. D. "Pemandangan Sepintas Lalu Cerita Roman dan Islam"<sup>19</sup> disinggung adanya sebuah karangan di majalah *Matahari Islam* yang dimuat pada tanggal 10 Oktober 1939, tulisan Asmara Hakiki, yang antara lain menyebutkan bahwa

---

<sup>16</sup> *Pandji Islam*, No. 1, Th. VI, 8 Januari 1940.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Pandji Poestaka*, No. 2, Th. VI, 15 Januari 1940.

<sup>19</sup> *Adil*, 6 Januari 1940.

Kesusastraan Indonesia Baru tumbuh dengan suburnya, bahkan telah berbunga dan menghijau daunnya. Alangkah indah lembutnya, tetapi apabila dilihat dengan kaca mata Islam, sungguh mengecewakan, karena sedikit benar kesusastraan baru yang bersemangat Islam pada hal penduduk Indonesia lebih dari 88% beragama Islam...Alangkah aibnya.

Kutipan itu selanjutnya menjelaskan bahwa keadaan yang sebenarnya ternyata lebih buruk sebab yang menghasilkan karangan itu sebagian besar, kalau tidak semuanya, adalah orang Islam. Ia menyesal bahwa kebanyakan penulis yang terlibat di dalam penerbitan roman picisan itu adalah mereka yang *semenjak kecilnya menghisap ajaran Islam*. Karangan itu pada intinya menyarankan agar pengarang menjaga batas-batas keislaman dalam mencurahkan perasaannya dan tidak sekadar menuruti cita rasa masyarakat. Mereka bahkan seharusnya yang *mengayunkan masyarakat*. Disarankannya juga agar media cetak Islam diwajibkan memuat karangan yang bersemangat keislaman, demikian juga segenap penerbit Islam.

Kerisauan kalangan Islam pada masa itu terhadap penerbitan roman picisan, antara lain, juga disebabkan oleh terlibatnya ulama Islam dalam usaha tersebut. Dalam hal ini, yang terutama menjadi sorotan adalah Hamka, seorang ulama ke-sohor yang juga menulis sejumlah besar karangan yang erat kaitannya dengan penerbitan jenis itu. Ia bahkan sempat diumpat sebagai 'Kiai I love You' sebab telah menghasilkan kisah-kisah cinta remaja yang jauh dari semangat keislaman. Seorang pembaca bahkan menyebutkan bahwa penokohan di dalam novel Hamka yang berjudul *Tenggelamnya Kapal van der Wijk* bertentangan dengan semangat dan iman Islam.

Dalam kaitannya dengan terlibatnya kaum ulama dalam masalah roman picisan, sebuah majalah Islam yang terbit di Solo, *Adil*, pernah menulis mengenai sebuah buku cerita yang berjudul *Rahasia Patung Attatoerk*, karangan Gailardia, yang dimuat di majalah roman *Moestika Al-Hamra*. Karangan itu memberi kesan bahwa ulama Medan pantas disalahkan karena dianggap selama ini membiarkan saja keadaan yang tidak sejalan dengan moral dan semangat Islam. Antara lain dikatakannya,

... *omslag* buku ini ada gambar perempuan bertelanjang bulat, yang barangkali bagi alim ulama Roman di Medan telah dipandang 'sopan' dan 'biasa.'

Pernyataan itu menyebabkan seorang yang menamakan dirinya "Seorang Ulama Medan" merasa tersinggung dan menyatakan penolakannya terhadap tuduhan majalah *Adil* tersebut. Perbantahan yang mengikuti pernyataan tersebut menyinggung masalah benar tidaknya ulama Medan bersikap acuh-tak-acuh terhadap kecenderungan pornografi tersebut. Inti sari pembicaraan itu adalah bahwa ulama Medan, seperti halnya ulama di daerah lain, tentu sangat prihatin terhadap masalah itu. Tetapi masalah itu sebenarnya bukan hanya urusan ulama Medan, tetapi ulama di seluruh Indonesia – bahkan bukan hanya ulama tetapi segenap

organisasi Islam yang menjunjung tinggi martabat keislaman dan memiliki rasa tanggung jawab terhadap keselamatan masyarakat dalam menghadapi “pembacaan dan siaran yang tidak betul.” Dalam surat yang dimuat di majalah *Adil* itu ia juga mengeritik Hamka dengan pedas, seorang ulama pemimpin Muhammadiyah yang telah menghasilkan banyak roman. Ia minta agar kaum alim ulama menunjukkan batas yang tegas bagi bacaan yang sesuai bagi umat Islam.

Menanggapi surat itu, *Adil* menjelaskan bahwa yang dituju bukanlah alim ulama pada umumnya tetapi ulama Roman, yakni ulama yang ada sangkut-pautnya dengan penerbitan bacaan serupa itu. Majalah itu juga menunjukkan simpatinya terhadap usaha berbagai kalangan di Medan yang telah mengusahakan Konferensi Roman yang menampung pandangan yang berbeda-beda mengenai usaha penerbitan buku semacam itu. Majalah itu juga menunjuk Balai Pustaka yang menuduh pengarang-pengarang Medan telah menempuh jalan sesat, *ibarat perahu kehilangan kemudi ibarat kapal kehilangan pedoman, sesat jalannya menuju tempat yang seharusnya bukan dilalui.*

Masih dalam kaitannya dengan keislaman, dalam majalah *Pandji Islam*<sup>20</sup> A Gafar Ismail mencurahkan caci maki yang pedas terhadap penerbitan bacaan picisan itu. Ia ‘berteori’ pajang lebar mengenai konsep fantasi; dikatakannya, antara lain, bahwa *fantasi yang dijuruskan ke arah yang romantis, buat bangsa Indonesia kini merugikan sekali.* Dikatakannya juga bahwa bacaan semacam itu cenderung menipu diri dan memperlemah perjuangan, *membawa orang mendirikan rumah di atas meja.* Dalam tulisan itu masalah perjuangan bangsa menjadi tumpuan untuk melancarkan kritik terhadap jenis bacaan ini.

Dalam sebuah artikel yang berjudul “Banjir Roman di Medan”<sup>21</sup>, redaksi (?) membuat semacam kesimpulan dari apa yang telah diperbincangkan di berbagai majalah mengenai masalah banjir roman. Ia mencatat bahwa masalah itu setidaknya telah disinggung di majalah-majalah *Adil* di Solo, *Mutiara* di Yogya, *Al Lisan* di Bandung, *Pandji Poestaka* di Betawi, *SKIS* di Padang Panjang, dan *Pesat* di Semarang. Ia juga mencatat berita bahwa beberapa ulama dan guru di Medan telah melakukan penyelidikan mengenai buku picisan itu. Berita itu dimuat di *Pewarta Deli*, 2 Februari 1940, dan menyatakan bahwa guru-guru serta pemuka Islam di Medan ternyata tidak tinggal diam dalam menghadapi masalah ini.

Perdebatan mengenai roman picisan ini berlangsung beberapa bulan lamanya di berbagai penerbitan di beberapa kota. Ini menunjukkan antara lain bahwa masalah itu sudah meluas dan mendapat perhatian yang sungguh-sungguh dari para pengamat sastra yang berasal dari berbagai kalangan masyarakat, tidak hanya merupakan masalah antara dua kota seperti yang disebut sebelumnya dalam karangan ini. Masalah roman picisan telah menjadi masalah nasional, terutama sekali di kalangan masyarakat pribumi yang beragama Islam. Mungkin karena

---

<sup>20</sup> 22 Januari 1940.

<sup>21</sup> *Pandji Islam* 12 Februari 1940.

jumlahnya yang begitu banyak menurut ukuran pada masa itu, roman picisan dianggap sebagai benda budaya yang bisa berdampak luas terhadap perkembangan masyarakat di bidang agama, moral, pendidikan, dan sosial pada umumnya. Perdebatan itu juga menunjukkan bahwa semua kalangan merasa memiliki kebebasan untuk menyatakan pendapatnya dalam soal kesusastraan dalam kaitannya dengan masyarakat, tanpa ragu-ragu meskipun, seperti yang disinggung dengan nada yang relatif tenang oleh Tamar Jaya<sup>22</sup> seharusnya kritik yang dilontarkan terhadap roman picisan itu didasari oleh niat baik untuk memperbaikinya dan tidak sekadar keinginan untuk merusak perkembangannya. Tamar Jaya adalah seorang redaktur majalah roman dan pengarang yang sangat subur pada zamannya; dalam tangkisannya terhadap kritik yang disampaikan oleh penulis yang menamakan dirinya Criticus ia menyatakan, antara lain, bahwa

Banyak macamnya kritik yang telah dihamburkan terhadap roman sekarang. Di antaranya tentang roman cabul, yang menimbulkan berahi, roman sensasi yang menegakkan bulu roma, roman cerita yang didapat dari karangan orang lain, dan roman semata-mata kosong isinya, tiada mengandung *tendenz*. Orang menginginkan roman yang berfaedah untuk masyarakat, roman yang dapat me(ng)hidupkan semangat berjuang bagi bangsa kita, dan roman yang bersifat kritik bagi masyarakat yang pincang, dan seterusnya roman yang bersemangat agama. Akan roman-roman yang tidak disukai itu, mudah-mudahan dari sedikit ke sedikit telah kelihatan perubahannya, dan terhadap harapan masyarakat supaya roman itu bersifat sebagaimana yang disebutkan di atas, mudah-mudahanlah telah dikerjakan juga.

Kutipan itu bisa merangkum pandangan kalangan yang selama itu sibuk sebagai produsen jenis bacaan tersebut, yang berseberangan dengan berbagai jenis kritik dari pihak-pihak yang sama sekali tidak mengetahui proses produksinya. Tamar Jaya mengamati bahwa kritik yang ditujukan kepada bacaan yang antara lain diproduksi olehnya berkisar pada cinta, seks, sensasi, atau sama sekali tidak ada isinya. Ia tidak menyebutkan apakah yang sama sekali tidak ada isinya itu mencakup pengertian yang disinggung Natsir dalam karangannya yang dikutip sebelumnya, yakni seni untuk seni. Ia tampaknya menyadari dan menerima gagasan bahwa karya sastra yang baik adalah yang bisa menghidupkan semangat juang bangsa, yang berisi kritik sosial, dan mengungkapkan nilai-nilai religius. Ia pun mengakui kekurangan cerita-cerita yang dihasilkannya dan penerbitnya dan berharap bahwa perubahan ke arah yang dikehendaki “masyarakat” akan terjadi. Cerita-cerita yang dihasilkannya itu disebutnya sendiri sebagai “roman-roman yang tidak disukai,” padahal masalahnya justru sebaliknya. Cerita-cerita itu mendapat sorotan kritik justru karena disukai dan bukan karena disingkirkan pembaca. Masalah utamanya jelas karena kekhawatiran berbagai pihak terhadap dampak buruk dari jenis bacaan ini. Keadaan masa itu disebut masa banjir roman,

---

<sup>22</sup> *Pandji Islam*, 29 April 1940.

tentu karena jenis karangan itu begitu disukai masyarakat sehingga diproduksi secara massal agar bisa mendatangkan keuntungan bagi penerbit dan pengarang. Proses penerbitan semacam itulah yang sebenarnya menjadi biang keladi pembicaraan mengenai banyaknya roman yang beredar di masyarakat pada masa itu.

Di penutup karangan ringkas ini perlu sekali lagi ditekankan pentingnya peran kalangan Islam terhadap perbantahan seputar banjir roman. Masalah yang sama bisa saja muncul di kalangan penulis, kritikus, dan pembaca buku-buku yang ditulis oleh pengarang keturunan Cina tetapi nyatanya perbantahan yang seru itu tidak terjadi di kalangan tersebut. Meskipun tentunya jumlah pembaca potensialnya lebih terbatas dibanding dengan roman terbitan Medan, sastra Melayu Cina bisa menjangkau lebih banyak khalayak dalam jumlah eksemplar dan penerbitan yang lebih besar juga. Dalam perbantahan yang dibicarakan ini jelas tampak bahwa pada dasarnya tidak ada batas yang tegas dari segi khalayak antara sastra yang diproduksi peranakan dan pribumi. Joesoef Sou'yb mengakui bahwa dia menulis baik untuk media Melayu Cina maupun pribumi dan bahkan mengakui bahwa untuk maksud itu ia harus mengubah bahasa yang dipergunakannya. Perbantahan yang terbuka dan lugas itu tampaknya harus dihentikan oleh datangnya pasukan Jepang ke Indonesia. Selama Jepang berkuasa tentu saja tidak terjadi perbantahan macam apa pun karena ketatnya sensor, dan sesudah kemerdekaan yang muncul adalah perdebatan yang didasarkan pada pandangan ideologi dan politik, yang harus diakui bersumber pada demokrasi liberal yang memberi peluang pada berkembangnya berbagai pemikiran sosial dan politik di republik ini.\*\*\*

Blank page with faint bleed-through text from the reverse side.