

DI SEBERANG PUISI EMOSI

—Surat untuk Zen Hae

Membaca kembali esai bung tentang Subagio Sastrowardoyo “Puisi dan Intelektualisme”¹ (yang versi Inggrisnya muncul sebagai pengantar dalam *And Death Grows Intimate*,² sajak-sajak Subagio dalam terjemahan John McGlynn, yang terbit tahun lalu), saya tergerak menyampaikan lintas-lintasan pikiran berikut ini.

Benarkah puisi Subagio Sastrowardoyo ialah jawaban terhadap “puisi emosi” yang diuar-uarkan Asrul Sani di tahun 1948? Barangkali ya, tapi hanya dari satu jurusan yang sempit belaka. Yaitu bahwa Subagio, dengan kumpulan sajaknya *Simphoni*³ (1957, terbit kembali 1971), telah menulis “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat”. Frase dalam tanda kutip ini adalah kata-kata si penyair sendiri dalam epilog buku puisi itu, yang bung kutip dan jadikan pokok pikiran dalam risalah bung.

Para pembuat puisi emosi adalah mereka yang memutlakkan emosi dan mengutamakan keindahan, demikian jika kita bisa menyorikan kata-kata Asrul Sani yang melambung tinggi itu, mereka yang berkiprah selaku pembuat bunga kata maupun binatang jalang namun sungguh tak mampu mengimbangi bakat maupun kebebasan mereka dengan *Weltanschauung*. (Kata Jerman yang digunakan Asrul ini bisa kita ganti dengan “filsafat” yang

¹ Termuat kemudian dalam kumpulan esai Zen Hae, *Sembilan Lima Empat* (Yogyakarta: Penerbit JBS, 2021).

² Subagio Sastrowardoyo, *And Death Grows Intimate*, translation by John McGlynn (Jakarta: Lontar Foundation, 2020).

³ Subagio Sastrowardoyo, *Simphoni*, cetakan kedua (Jakarta: Pustaka Jaya, 1971), dengan epilog “Catatan tentang *Simphoni*”. Esai yang berbentuk surat kepada H.B. Jassin ini pernah terbit di majalah *Mimbar Indonesia*, November 1957.

dimaksud Subagio.) Si penulis Surat Kepercayaan Gelanggang tidak memberikan contoh apa itu puisi emosi. Ia hanya menunjuk apa yang dihasilkan generasi Pudjangga Baru maupun generasinya sendiri. Tapi puisi yang mana, sangat tidak jelas. Apakah puisi Chairil Anwar termasuk puisi emosi? Juga sangat tidak terang.

Membaca kembali esai Asrul Sani “*Deadlock* Pada Puisi Emosi Semata-Mata”⁴, saya merasa bahwa ia hanya sedang berkeluh kesah belaka. Tulisan itu belum sampai pada taraf credo, manifesto, atau kritik sastra. Ia hanya sedang berkeberatan kepada pengaruh kepenyairan Chairil yang merajalela pada generasinya. “Hanya aku-ini-binatang-jalang yang disangkakan kekuatan,” katanya. Itulah si aku, penyair, yang menganggap “penglihatan sebentar” sebagai “substansi”. Kita mesti sampai kepada “puisi gigantis”, kata Asrul, kita “menghendaki rumah dan bukan kamar”.

Tentu bisa saja “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat” ialah jawaban terhadap “puisi emosi”. Jika demikian halnya, sejumlah sajak Chairil harus dimasukkan ke jenis yang dirindukan Subagio itu. Kita ingat frasa-frasa Chairil seperti “hidup hanya menunda kekalahan”, “nasib adalah kesunyian masing-masing”, dan “antara kita maut datang tidak membelah”— bukankah ini potongan filsafat yang menyaru ke dalam puisi (yang gemanya muncul lagi dalam sajak-sajak Sitor Situmorang dan Goenawan Mohamad, misalnya)?

Di titik ini, sambil mengikuti jalan pikiran bung, saya bisa mengatakan bahwa “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat” ialah intelektualisme, dan “puisi emosi” ialah lirisisme. Adapun “intelektualisme” di sini adalah istilah Subagio yang diuarkannya belakangan, di tahun 1969: yaitu bahwa intelektualisme adalah lawan bagi bakat alam.⁵

Dan intelektualisme tidak sama dengan didaktisisme. Di sini Subagio, masih di “Catatan tentang Simphoni”, mengecam Sutan Takdir Alisjahbana yang mencari-cari “penyelesaian kepada persoalan yang dikemukakan dalam cerita.” Tanpa penyelesaian itu, sastra akan menjadi “defaistik”, yaitu kualitas yang membuat sastra tidak bisa ikut terlibat dalam modernisasi sosial (demikianlah yang bisa kita simpulkan setelah membaca pemikiran Takdir⁶).

⁴ “*Deadlock* pada Puisi Emosi Semata-Mata” terbit pertama kali di majalah *Siasat*, 1948, dan dimuat kembali dalam kumpulan esai Asrul Sani *Surat-Surat Kepercayaan*, suntingan Ajip Rosidi (Jakarta: Pustaka Jaya, 1997).

⁵ Subagio Sastrowardoyo, “Bakat Alam dan Intelektualisme”, dalam kumpulan esainya *Bakat Alam dan Intelektualisme* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1972). Esai tersebut terbit pertama di harian *Angkatan Bersenjata*, November 1969.

⁶ Baca kumpulan tulisan Sutan Takdir Alisjahbana, *Perjuangan dan Tanggung Jawab dalam Kesusastraan* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1977).

Istilah Takdir untuk mencandera roman *Belenggu* Armijn Pane itu tentu bisa juga dinisbatkan kepada sajak-sajak Subagio Sastrowardoyo.

Lawan sentimentalitas, dalam kata-kata Subagio, adalah pergulatan untuk merebut kilatan-kilatan kesadaran “sebelum tenggelam lagi dalam ketaksadaran yang dungu”. Intelektualisme yang dimaksud di sini (jangan lupa bahwa istilah itu baru diciptakan si penyair 12 tahun setelah “Catatan tentang *Simphoni*”) bukanlah filsafat sebagai “sistem yang ketat”, namun “suara kebenaran yang berintikan penyadaran sendiri, bukan tiruan pemikiran dari dogma atau doktrin.”

Tanpa filsafat, tanpa intelektualisme, sastra akan terjatuh kepada sentimentalitas, yang “sengaja hendak memaksakan diri melalui fungsi jiwa kita yang paling lemah.” Sentimentalitas jugalah yang melekat kepada sastra didaktis di jalan Sutan Takdir Alisjahbana.

Menggabungkan pendapat-pendapat Subagio Sastrowardoyo dan Asrul Sani, kita bisa mengatakan bahwa pribadi-penyair yang tanpa filsafat, tanpa intelektualisme, akan menghasilkan “puisi emosi semata-mata.”

Dan jika kita menyingkirkan “sentimen generasi” (sesuatu yang dibawakan Asrul dalam risalahnya), maka kita bisa memasukkan sejumlah sajak Pudjangga Baru ke dalam “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat”, misalnya sajak bebas yang panjang sekali oleh Sanusi Pane “*Syiwa Nataraja*”. Dan tentu juga sajak-sajak Amir Hamzah, yang menyajikan “teologi kritis”, meski ia “hanya” menulis puisi lirik dalam bentuk kuartin yang tertib.

Jika saya bisa menyarikan pandangan Subagio dalam epilog *Simphoni* tersebut, maka saya akan mengatakan bahwa puisi sebagai “pengentalan pandangan yang filsafat” adalah puisi yang tak mengandung sentimentalitas dan anasir yang didaktis.

Sejumlah sajak Rivai Apin (yang mengikuti jalan Chairil Anwar) tentu bisa termaktub ke dalam jenis “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat” itu—katakan saja puisi sebagai buah intelektualisme—meskipun buat saya ini adalah intelektualisme yang tidak berhasil. Ada pengaruh T.S. Eliot dan estetika “tanah gersang” di situ? Sangat mungkin. Jika pun itu ada, saya kira Apin gagal memahami “nalar jukstaposisi” dalam puisi modern, misalnya saja sajak-sajak Eliot, yang juga mempengaruhi sajak-sajak Chairil Anwar terutama pada tiga tahun terakhir hidupnya.

Sesungguhnya saya ingin mengatakan bahwa intelektualisme dalam puisi Indonesia, atau “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat”, tidak bermula dengan puisi Subagio Sastrowardoyo.

Itu bahkan sudah muncul di zaman Pudjangga Baru, ketika penyair seperti Amir Hamzah betul-betul menimbang bentuk puisinya, bentuk yang bukan hanya wadah belaka bagi isi yang ekstrapuitis, misalnya pengalaman religius.

Memang puisi Subagio terasa intelektual—lagi-lagi jika dilihat dari jurusan yang sempit belaka. Yaitu jika dibandingkan dengan sajak-sajak dari generasinya (W.S. Rendra, Kirjomulyo, Ramadhan K.H., Toto Sudarto Bahtiar, misalnya) yang, menurut Farida Soemargono, “memuji keindahan alam, cinta sentimentil, dan patriotisme.”⁷ Namun di sini kita patut berhati-hati. Masalahnya bukanlah bahwa para penyair itu tidak berfilsafat (meski itu hanya “falsafah” dalam konotasi bahasa daerah); sangat mungkin bahwa filsafat mereka berbalur dengan sentimentalitas, hal yang disengiti Subagio.

Namun saya harus mengatakan bahwa “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat” tidak dengan sendirinya menjadi bukan puisi liris. Sebab filsafat bisa saja menjadi sekadar obyek sebagaimana pemandangan alam atau kisah asmara. Dan kita tahu bahwa nilai sebuah sajak tidak ditentukan oleh obyeknya (atau temanya), tetapi oleh tanggapan terhadapnya. Oleh kehadirannya sebagai *verbal art form*.

Dengan kata lain, sajak yang berisi filsafat bisa sama buruknya—atau sama baiknya—dengan sajak yang bertema pemandangan alam. “Senja di Pelabuhan Kecil” Chairil Anwar dan “Berdiri Aku” Amir Hamzah ialah sajak-sajak pemandangan alam yang, dari segi tertentu, bisa juga dianggap sajak-sajak yang falsafi. “Tidak ada yang mencari cinta” dan “mencecap hidup bertentu tuju” adalah ungkapan falsafi, nyaris diskursif, yang begitu menonjol di latar yang tersedia dalam sajak, bukan?

Tapi lagi-lagi di sini kita harus bersikap awas apakah gerangan “pengentalan pandangan yang filsafat” yang dimaksudkan Subagio. Yang pasti, ini bukanlah filsafat dalam lelaku diskursifnya. Jika puisi menyajikan ide sebagai ide belaka, atau tidak mampu melunakkan watak diskursifnya, maka ia adalah puisi yang gagal, “puisi emosi” paling tidak. Hanya ada satu jalan belaka, yaitu bahwa ide atau sesuatu yang mirip ide di dalam puisi harus mati dan menjadi metafor; jika tidak, maka semenjanalah si puisi.

⁷ Farida Soemargono, “*Sastrawan Malioboro*” (1945-1960): *Dunia Jawa dalam Kesusastraan Indonesia* (Mataram: Lenge, 2004). Terjemahan dari “*Le Groupe de Yogya*” (1945-1960): *les voies javanaises d’une littérature indonésienne* (Paris: Cahier d’Archipel, 1979).

Subagio Sastrowardoyo tentu tahu bahwa seorang penyair seperti dirinya pasti tidak boleh menjadi semacam Nicolaus Driyarkara atau Ki Ageng Suryomentaram berbulu penyair.

Dalam kredonya “Catatan tentang Simphoni”, Subagio hanya tipis-tipis belaka menulis tentang aspek “kekriyaan” dalam sajak-sajaknya. Tidak tampak sikapnya terhadap kata dan bahasa, jika kita bandingkan, misalnya, dengan kredo Chairil Anwar atau Sutardji Calzoum Bachri.

Jika ia menyebut bahwa puisi ialah “suara dari bawah-sadar”, tidaklah ia menghubungkan kepenyairannya secara tersurat atau tersirat dengan, misalnya, penulisan otomatis, arus kesadaran, surrealisme, atau bentuk-bentuk modernisme yang lain di paruh pertama abad ke-20. Dalam hal ini, temperamen kepenyairan Subagio Sastrowardoyo lebih “klasik” daripada “modernis”.

Puisi sebagai “pengentalan pandangan yang filsafat” tentu akan sangat bertentangan dengan puisi sebagai “suara dari bawah-sadar” (yang pertama bisa mengambil bentuk “puisi Platonis”, jika kita bisa meminjam dari Goenawan Mohamad⁸; yang kedua boleh jadi sejenis surrealisme)—kecuali apabila masing-masing dipahami setara sebagai visi alternatif terhadap ideologi, yaitu pandangan positif untuk mengelola masyarakat menuju kemajuan.

Puisi modern menjadi anti-heroik karena ia melawan heroisme dari ideologi tadi, dan di sini ideologi harus dipahami bukan hanya sebagai “kanan” atau “kiri” dari seluruh proses modernisasi sosial, tetapi juga malihan nilai-nilai dari masa kemarin, misalnya saja jawanisme dan islamisme, katakan saja “politik aliran” yang bisa dengan baik bersenyawa dengan nasionalisme, fasisme, marxisme, dan seterusnya.

Maka sajak-sajak “yang filsafat” Subagio Sastrowardoyo dalam *Simphoni* (misalnya “Bulan Ruwah” dan “Afrika Selatan”) bisa kita pandang sebagai kelanjutan dari “sajak-sajak ide” Chairil Anwar (misalnya “Di Mesjid” dan “Isa”).

Saya gunakan istilah “puisi ide” secara sangat ironis untuk meledek sastra bertendens atau sastra didaktik. Dalam kasus Chairil dan Subagio, “puisi ide” ialah puisi yang sengaja melawan *fixed idea*, bagian dari ideologi yang sudah saya sebut tadi. Asrul Sani (yang mengangankan “puisi gigantis”) dan Rivai Apin belum sanggup melahirkan “puisi ide” yang demikian.

Adapun “puisi ide” telah dimungkinkan dalam modernisme artistik di Indonesia sejak masa Pendudukan Jepang: visi alternatif

⁸ Goenawan Mohamad, “Saini dan Puisi Platonis”, dalam *Setelah Revolusi Tak Ada Lagi* (Jakarta: Alvabet, 2001). Ulasan ini terbit pertama kali di majalah *Budaja Djaja*, 1968.

yang menjelmakan diri dalam bentuk, terutama, sajak bebas, *free verse*. Saya berpendapat bahwa Subagio meneruskan “teknik” patahan baris dan repetisi yang dikerjakan Chairil, sebab dengan itulah suara bawah sadar yang sekaligus “filsafat” itu dimungkinkan. (W.S. Rendra di dekade 1950-an juga menggunakan “teknik” Chairil itu untuk tujuan yang berbeda, misalnya dalam sajaknya “Gerilya”.)

Juga, bagi saya, Subagio sebenarnya melanjutkan puisi liris, paling tidak pada satu aspeknya yang penting, yaitu pengejaran si subyek liris akan nyanyi sunyi. “Tetapi, kesepian ini, kesepian ini datang berulang”—begitulah penutup sajak “Adam dan Firdaus”.⁹ Dan dua dasawarsa kemudian, dalam sajak “Kayon”¹⁰, si pohon purba sengaja “diam tak bicara” karena ia sudah paham akan makna dunia.

Dan bacalah sajaknya yang mungkin paling terkenal di antara kaum sastrawan, “Manusia Pertama di Angkasa Luar”¹¹: apatah itu kalau bukan pengejaran akan nyanyi sunyi juga—“Bunda, jangan membiarkan aku sendiri”? Bagaimana mungkin si aku menyatakan kritik kepada “ilmu yang penuh janji” jika ia hanya kosmonot jadi-jadian yang bahkan sama sekali tidak bicara tentang pesawatnya dan misi penerbangannya sendiri?

Kembali saya ingin mengatakan bahwa puisi Subagio Sastrowardoyo (dalam beberapa kumpulan sajak, hingga yang terakhir, *Dan Kematian Makin Akrab*, yang terbit 1995) ialah puisi lirik yang telah diperluas. Dan perluasan ini setara dengan apa yang disebut *lyrical ballad* dalam khazanah berbahasa Inggris. Sajak-sajak Sutan Takdir Alisjahbana dan Muhammad Yamin yang didaktis itu bisa disebut juga puisi lirik, bukan?

Yang baharu dalam puisi Subagio adalah bahwa si aku dalam sajak bukan lagi penyair atau *alter ego*-nya, tetapi sang lain yang mungkin belum pernah ada dalam puisi Indonesia sebelumnya: si mati di alam kubur; Adam di firdaus; si manusia pertama di angkasa luar; Monginsidi di hadapan regu tembak; si kulit hitam di Afrika Selatan.

Namun saya segera menambahkan di sini bahwa yang “baharu” itu pun bersifat nisbi saja. Sebab sudah ada pula si aku sebagai sang lain, misalnya saja yang terdapat pada “Cerita Buat Dien Tamaela” Chairil Anwar dan “Mantera” Asrul Sani.

⁹ “Adam di Firdaus”, *Simphoni*.

¹⁰ “Kayon”, *Keroncong Motinggo* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1975).

¹¹ “Manusia Pertama di Angkasa Luar”, *Daerah Perbatasan* (Jakarta: Balai Pustaka, 1980). Buku puisi ini terbit pertama kali di tahun 1970.

Hadirnya si aku dalam puisi Subagio Sastrowardoyo inilah yang memungkinkan terjadinya tegangan antara yang liris dan yang “diskursif”. Yang liris ialah upaya untuk menangkap momen puitik, “misteri”, segala yang melampaui pengertian dan komunikasi; adapun yang “diskursif” ialah upaya untuk melawan *fixed idea*, upaya yang bagaimanapun masih membutuhkan pengertian.

Tetapi perlawanan kepada kompleks *fixed idea* ini pada akhirnya bisa menjadi pengabaian terhadap latar utama. Dunia luar angkasa dan kota New York, misalnya, harus menjadi keremang-remangan yang menyerahkan diri kepada temperamen liris si penutur. Tidak penting lagi lukisan benda-benda di situ, karena yang utama ialah “suara negatif” si aku. Tidakkah ini sebetulnya sentimentalitas (yang ditolak Subagio dalam kredonya) juga, meski sentimentalitas di taraf yang lebih tinggi?

Itulah sebabnya saya cenderung mengatakan bahwa Subagio melanjutkan puisi lirik Indonesia, “suara negatif” dalam sajak-sajak bebas yang telah dimulai Chairil Anwar, Asrul Sani, dan Rivai Apin.

Saya tekankan penggunaan “sajak bebas” di sini, sebab hampir-hampir Subagio tidak menggarap bentuk yang ketat seperti kuatrin,¹² bentuk yang sangat digandrungi oleh Amir Hamzah, Chairil Anwar, Sitor Situmorang, Goenawan Mohamad, atau Sapardi Djoko Damono.

Subagio Sastrowardoyo memang tampak lebih diskursif daripada Chairil Anwar dalam satu hal: yaitu bahwa ia, terutama semenjak *Daerah Perbatasan*, menghilangkan *non sequitur* yang kuat terkandung oleh sajak-sajak Chairil. Subagio mungkin jengah dengan frase-frase mengambang dalam puisi Chairil (mungkin itulah tetanda yang dianggapnya tidak “mengarah kepada keinsafan dan kesadaran”), maka ia kembali kepada kekuatan kalimat, yaitu kalimat yang “prosais” dan “diskursif” dalam paparan bung. (Ke jalur ini kurang-lebih, kita bisa memasukkan juga Toeti Heraty.)

Buat saya, *Simphoni* melanjutkan modernisme artistik Angkatan 45 seraya menjinakkan—melunakkan—sifat garda depannya. “Suara negatif” Subagio Sastrowardoyo terdengar (atau terbaca) sangat lantang karena, saya duga, ia hendak mengimbangi sastra didaktis yang tumbuh lagi sejak awal 1950-an baik dari sebelah kiri (realisme sosialis), kanan (sastra keagamaan), atau tengah (sastra yang memuja kedaerahan).

¹² Sajak-sajak “Dewa Telah Mati” dan “Lahir Sajak” dalam *Simphoni* memang secara harfiah berbentuk kuatrin. Namun, di samping rima-luar yang longgar, tidak ada rima-dalam pada sajak-sajak tersebut. Pun si penyair mengabaikan sama sekali jumlah kata dalam larik-lariknya. Jadi, dua kuatrin tersebut memang lebih dekat kepada sajak bebas. Sementara itu, dalam *Daerah Perbatasan*, ada satu sajak saja yang berbentuk kuatrin, yaitu “Kata”.

Namun sudah jelas bahwa filsafat atau intelektualisme sang penyair sudah sejak awal menentang “kesusastraan yang programatis”, yaitu yang “mendasarkan diri pada sesuatu dogma atau doktrin yang sudah diterima oleh suatu kaum sebagai kebenaran mutlak.” Itulah misalnya sastra yang “berpedoman pada ajaran komunisme” atau “yang berpatokan pada ajaran agama.” Tanpa filsafat, kata Subagio, tidak ada “kepenuhan pribadi manusia” seorang penyair, maka hasilnya adalah “epigonisme belaka dan kesusastraan yang *second-rate*.”

(Sesungguhnya, di masa yang kemudian, misalnya dalam kumpulan *Daerah Perbatasan*, Subagio juga menggarap sajak-sajak yang “kurang intelektual”, yang mengolah segi-segi fantastis, seperti “Dan Kematian Makin Akrab” dan “Parasu Rama”. Tapi, bagi saya, ini juga bagian dari kecenderungan si penyair kepada “yang klasik”, bagian dari kejengahannya kepada avantgardisme Chairil Anwar yang, di mata Subagio, “tetap mempesona sastrawan-sastrawan puber.”)

Sambil mengutip pernyataan Subagio bahwa puisi dengan sengaja meninggalkan ciri-ciri ekspresinya yang puitis, bung mengatakan bahwa puisi “gerak pikiran” —puisi sebagai meditasi eksistensial dalam kasus Wysława Szymborska, misalnya—ialah situasi khas lanskap puisi internasional abad ke-20. Bahwa, dengan itu pula, puisi menjadi semakin berwatak prosais, dan semakin meninggalkan puisi murni.

Tentang intelektualisme demikian, terutama dalam kaitannya dengan “lanskap puisi dunia”, saya ingin memberi catatan, yang sudah tentu berkait dengan aspirasi kesastraan saya. (Tak lupa saya tegaskan bahwa wawasan saya sangat dibatasi oleh bahasa Inggris, atau terjemahan Inggris.)

Salah satu ciri penting puisi modern abad ke-20 ialah alusi dan kutipan. Gerak pikiran, atau intelektualisme (di sini lagi-lagi saya mengutip istilah Subagio), ialah semacam mekanisme dalam menyusun pelbagai alusi dan kutipan tersebut. Adapun puisi yang terhasikan tidak dengan sendirinya memperlihatkan filsafat, atau boleh jadi tidak memberikan gagasan falsafi sama sekali. Ini adalah sebuah *escape from personality*, sebagaimana yang dimaksud T.S. Eliot. Puisi yang “kering”, antipoda terhadap tradisi Romantik yang “basah”.

Beberapa sajak Chairil Anwar dan Rivai Apin memperlihatkan pengaruh “tanah gersang” Eliot, biarpun serba-sedikit. Jelaslah Chairil lebih mahir ketimbang Apin dalam memasuki nalar jukstaposisi dan montase. (Kita tahu bahwa di beberapa khazanah puisi nasional, pengaruh Eliot itu sudah “dibasahkan” dengan cara

yang bermacam-macam, misalnya saja oleh Octavio Paz, Tamura Ryuichi, Jabra Ibrahim Jabra, dan tentu saja Chairil Anwar.)

Namun, tradisi Romantik (yaitu tradisi “sosok pribadi dalam sajak”, saya kutip lagi Subagio) tidak mati di raga puisi modern. Tradisi itu disusupi oleh semacam *escape from personality* juga. Kita bisa melihatnya pada, misalnya, sajak-sajak Wallace Stevens dan John Ashbery, di mana kita menjumpai “kematian sang pengarang”. Di sini pun kita melihat intelektualisme bukan sebagai tema atau isi, namun sebagai sarana untuk mempertajam reka-bentuk persajakan.

Penyair-penyair seperti Stevens dan Ashbery terpengaruh oleh surrealisme, yang juga bersifat anti-romantik. Dalam banyak seginya, surrealisme adalah juga puisi murni, kelanjutan dari simbolisme (terutama Mallarmé dan Valéry), yang membersihkan puisi dari beban pengertian. Intelektualisme para penyair surrealis tidak tampak dalam puisi mereka: inilah intelektualisme yang mencari sumber-sumber di luar kultur borjuasi demi kelahiran puisi yang “primitif”. (Bahkan René Char yang pejuang bersenjata itu tetap menulis puisi murni, bukan “puisi perjuangan”.)

Untuk sementara ini saya berpendapat bahwa istilah “puisi murni” tidak terdengar di khazanah puisi Indonesia, meskipun prinsipnya terkatakan dan teramalkan—“mengorek kata hingga ke intinya” (Chairil Anwar) dan “kata-kata bukanlah alat mengantarkan pengertian” (Sutardji Calzoum Bachri), misalnya. Saya juga berpendapat bahwa sejumlah sajak Sapardi Djoko Damono dan Goenawan Mohamad adalah sejenis puisi murni, di mana bangunan verbal mengosongkan isinya untuk menjadi semacam lukisan atau musik. Di sini berlaku juga intelektualisme, yaitu pemikiran yang melandasi penjadian puisi. Kredo mereka, esai sastra mereka.

Wysława Szymborska (yang bung sebut) dan penyair-penyair Polandia seperti Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz dan Zbigniew Herbert menghindari puisi murni—Miłosz bahkan menyatakan itu dengan terus terang—karena, saya kira, mereka bereaksi terhadap “sastra programatis” yang merajajela di Blok Soviet. Mereka hendak merebut komunikasi dari cengkeraman realisme sosialis. Tetapi karya-karya mereka bukanlah filsafat berbulu puisi, dan saya akan menyebut itu sebagai semacam anti-filsafat, yaitu “penelanjangan” filsafat demi pencapaian ironi dan humor gelap yang sejauh-jauhnya, kualitas yang tidak bisa dicapai oleh surrealisme, ekspresionisme, maupun irrealisme yang lain.

Tentu saja masih terdapat intelektualisme yang lain lagi, terutama jika itu kita lihat sebagai antipoda terhadap tradisi romantik. Ini adalah intelektualisme yang sasaran utamanya adalah

menegakkan “arsitektur” puisi itu sendiri. Kita baca, misalnya, anti-puisi Nicanor Parra atau anti-lirik João Cabral de Melo Neto.

Saya juga ingin mengatakan bahwa puisi “gerak pikiran” tidaklah selalu dekat dengan bentuk yang prosaik. Banyak penyair menulis puisi-prosa, *prose poems* (yang tidaklah tepat diterjemahkan sebagai prosa liris), justru untuk untuk membuat puisi murni dari sudut yang berbeda, untuk mengelabui persepsi puitik kita: puisi yang memprosa justru untuk menonjolkan jukstaposisi dan *non sequitur*, untuk maksimumkan tegangan antara yang spasial dan temporal, dan dengan begitu jadilah ia “anti-diskursif”. Misalnya saja puisi-prosa Francis Ponge, Juan José Arreola, Zbigniew Herbert. (Jangan-jangan pula puisi-prosa saya termasuk ke dalam golongan ini.)

Intelektualisme yang dimaksudkan Subagio Sastrowardoyo ialah yang mencari “sosok pribadi penyair dalam sajak”, prinsip yang sekarang tampaknya masih berlaku dominan dalam amalan sastra Indonesia. Intelektualisme yang berbeda dari apa-apa yang saya singgung barusan dalam kaitannya dengan khazanah puisi di seberang sana.

Esai bung sudah menggugah saya untuk menelusuri hubungan antara puisi dan intelektualisme di sebalik dan di seberang kisaran yang sudah dilukiskan mas Bagio (begitulah memang saya memanggilnya, “mas”—padahal yang lebih tepat adalah “om” atau “paktde”—selama pergaulan kami sepanjang 1988-1995, sesama orang Jawa Timur, yang bukan hanya jengah dengan sopan-santun Mataraman, tapi juga sering bicara *saru*, seakan-akan kami adalah remaja selama-lamanya).

Demikianlah uar-uaran saya, bung. Terima kasih.

—Jakarta, 29 Maret 2021 —Nirwan Dewanto

POSTSCRIPTUM —Membaca kembali esai-esai dan sajak-sajak Subagio Sastrowardoyo bersama dengan risalah bung, saya sampai kepada *second thought* berikut ini.

“Intelektualisme”¹³ adalah kata yang boleh jadi membingungkan bagi mereka yang tidak dekat-dekat mengikuti khazanah kritik sastra dan pemikiran sastra Indonesia. Ia bisa menimbulkan makna yang tidak diniatkan oleh Subagio Sastrowardoyo sendiri. Seorang kawan, misalnya, berpendapat bahwa konsep tersebut bisa memiskinkan kreativitas sastra menjadi sarana untuk mengutamakan pesan, isi sastra, seraya

¹³ Tentang “intelektualisme” dan “bakat alam”, tentu saja saya tetap mengacu kepada “Bakat Alam dan Intelektualisme”.

menyelepkan bentuk sastra. Pun saya harus mengatakan bahwa “intelektualisme” tidak dipakai di lapangan kesenian kita pada umumnya. Di lapangan seni rupa, misalnya, dipakai “konseptualisme”, yang artinya berbeda sama sekali.

Membaca kembali esai Subagio yang diterbitkan pertama kali pada 52 tahun yang lalu itu, saya tidak dapat menempatkan “intelektualisme” terlalu tinggi. Itu kata hanya bermakna jika dihadap-hadapkan dengan “bakat alam”.

Sangat mudah dipahami oleh siapa saja: bakat alam ialah semacam modal dasar untuk menjadi seniman. Dalam seni rupa, misalnya, itu adalah—saya mengutip Subagio—“taraf kepandaian mencampur warna dan menggambar tokoh-tokoh.” Si penyair agak berliku-liku menggambarkan apa itu bakat alam dalam sastra, namun dengan mencontohkan para penyair yang muncul di majalah *Kisah*, Subagio menyatakan bahwa para penyair bakat alam hanya mampu “mempersenyawakan diri kepada gaya dan semangat ekspresi persajakan yang sedang menguasai zamannya.”

Jika kita boleh menghubungkan simpulan Subagio ini dengan kredonya “Catatan tentang *Symphoni*”, maka kita bisa menyimpulkan bahwa para penyair bakat alam kurang-lebih adalah “sastrawan-sastrawan puber” yang terjatuh ke dalam pengaruh Chairil Anwar. Mereka yang belum bisa lolos dari cengkeraman sentimentalitas, dari “suasana murung yang acapkali dibuat-buat.”

Dengan mengingat kembali pendapat Asrul Sani, kita dapat mengatakan bahwa puisi emosi adalah puisi yang dibuat oleh para penyair bakat alam. Puisi yang di satu pihak adalah puisi yang terpenjara oleh “persajakan yang sedang menguasai zamannya”, dan di pihak lain adalah puisi yang belum lolos dari cengkeraman sentimentalitas.

Maka tidaklah tepat bahwa “puisi Indonesia modern hingga setelah Perang Dunia Kedua adalah puisi emosi semata-mata.” Di sini saya hendak mengatakan bahwa puisi emosi hadir baik sebelum maupun setelah *Symphoni* terbit di tahun 1957. Amir Hamzah dan Chairil Anwar sudah pasti tak menghasilkan puisi emosi. Bagi saya, di tahun 1948 itu Asrul Sani belum sanggup melihat dengan jernih lanskap puisi modern yang terbentang di hadapannya.

Jika bakat alam ialah ketidakdewasaan, maka intelektualisme ialah tak lain daripada kematangan dan kedewasaan. Intelektualisme tercapai manakala “pengalaman hidup telah mencapai kesimpulan-kesimpulan renungan yang berinti filsafat.” Dan ini tidak lain daripada *sophistication*, atau kearifan, dalam istilah Subagio sendiri. (Tentulah di sini filsafat bukanlah “sistem yang ketat”, apa lagi “tiruan pemikiran dari dogma atau doktrin”,

demikian kita teringat lagi kepada kredo Subagio, epilognya dalam *Simphoni* itu.)

Saya sudah mengatakan bahwa kredo Subagio tersebut sangat tipis belaka mengatakan sikapnya terhadap kata dan bahasa, apalagi terhadap bentuk persajakannya. Itu adalah upaya berfilsafat, yaitu bahwa menulis puisi adalah—di sini saya mengutip kredonya yang lain, “Mengapa Saya Menulis Sajak”, yang termuat dalam buku puisinya *Keroncong Motinggo* (1975)¹⁴—leluhur “menggantungkan diri serta percaya kepada bayangan batin yang menjelma dengan jernih ke dalam diri kita” atau menggali ke “akar-akar kehidupan.”

Dengan demikian, intelektualisme adalah situasi yang berlaku bukan hanya bagi sejumlah sastrawan generasi *Horison* yang dicandera Subagio, tapi juga bagi dirinya sendiri, bahkan merentang hingga sepanjang sastra Indonesia modern sejak mula penjadiannya.

Kita dapat mengatakan bahwa intelektualisme, atau pengalaman hidup yang telah mencapai “pengentalan pandangan yang filsafat”, ialah sama dengan “kepenuhan pribadi manusia”, yang tidak lain daripada kematangan dalam kepenyairan. Tidaklah ajaib jika di kemudian hari Subagio Sastrowardoyo mengemukakan prinsip “sosok pribadi dalam sajak”, yaitu bahwa puisi adalah bayangan diri sang penyair. Sedangkan kita, pembaca, termasuk kritikus yang bernama Subagio Sastrowardoyo, membaca puisi untuk “membangkitkan pribadi penyair”¹⁵ di dalamnya.

Tetapi sebelum berbicara tentang betapa tak memadainya konsep “sosok pribadi dalam sajak”, saya mau mengatakan bahwa intelektualisme bukanlah melulu lawan bagi bakat alam. Sesungguhnya yang pertama adalah perkembangan yang semestinya dari yang kedua. Sebab, semua sastrawan adalah pembawa bakat alam.

Intelektualisme terjadi manakala seorang penyair menyadari bahwa bakat alam tidaklah cukup, yaitu ketika ia harus menemukan suaranya sendiri di tengah tradisi sastra yang melingkupinya. Dengan segenap upayanya mengatasi—perkenankan saya meminjam dari Harold Bloom—*anxiety of influence*, ia menggeluti khazanah bacaan (dan pemikiran) yang bisa melandasi persajakannya demi posisinya yang khas dalam jejaring penerimaan sastra. Dengan demikian, intelektualisme bukanlah untuk menjadi intelektual secara harfiah, tetapi bagian belaka dari latihan si

¹⁴ Esai “Mengapa Saya Menulis Sajak”, epilog pada *Keroncong Motinggo*.

¹⁵ Pengantar Subagio Sastrowardoyo dalam kumpulan kritik puisinya *Sosok Pribadi dalam Sajak* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1980).

penyair untuk mencapai bentuk yang terbaik bagi suaranya sendiri. Bila mengabaikan intelektualisme, si pembawa bakat alam akan terbenam ke dalam masa remaja yang kekal abadi.

Intelektualisme berlaku manakala seorang penyair menyiapkan landasan bagi proses kreatifnya, termasuk membuat kredo dan menyatakan tanggapan tertulis tentang situasi kesastraan di ranah yang dekat maupun yang jauh. Tetapi cukup sampai di sini saja kiranya. Ia tidak perlu melimpahkan intelektualisme ke dalam puisinya. Dengan kata lain, intelektualisme berakhir ketika karya seni mulai. Adakah yang intelektualistis di dalam, misalnya, sinema Wong Kar-wai dan Abbas Kiarostami, puisi João Cabral de Melo Neto dan Vasko Popa, seni rupa Xu Bing dan Paul Klee? Tidak ada.

Di sini saya mau mengatakan bahwa intelektualisme yang mengalir jauh hingga ke dalam karya sastra bisa menghasilkan, misalnya, sastra didaktis (sesuatu yang disengiti Subagio Sastrowardoyo sendiri) atau puisi emosi.

Intelektualisme tidak harus menghasilkan “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat”. Intelektualisme bahkan bisa menghasilkan puisi suasana atau puisi murni. Para penyair kita yang terbaik sejak Pudjangga Baru hingga hari ini pada dasarnya berwatak intelektual, namun puisi mereka sangat mungkin hasil dari lelucon *escape from personality* (di sini saya meminjam dari T.S. Eliot), bukan pelaksanaan prinsip “sosok pribadi dalam sajak”. Intelektualisme hanyalah persiapan menuju kreasi.

Bagi saya, prinsip “sosok pribadi dalam sajak” hanya bisa berlaku sebaik-baiknya bila kita hendak menulis biografi literer, atau bila kita mau mengerjakan wawancara dengan seorang penyair tentang proses kreatifnya. Di dalam dua ranah itu, kita mesti berlaku ibarat para arkelog dan rekonstruktor yang menyusun kembali sebuah candi dari batu-batu pembentuknya yang tergeletak berserakan, terkubur, terpiuh dan bahkan hancur oleh terkaman waktu.

Dalam kritik sastra, prinsip “sosok pribadi dalam sajak” bisa berubah menjadi semacam keajaiban total. Ini dicontohkan oleh Subagio Sastrowardoyo sendiri dalam kumpulan kritik puisinya *Sosok Pribadi Dalam Sajak*.¹⁶ Dalam “Orientasi Budaya Chairil Anwar”, misalnya, ia, dengan hanya melakukan parafrase atas sejumlah sajak Chairil (terutama yang berbentuk sajak bebas), memaksakan simpulan bahwa si penyair “mendasarkan pemakaian gatranya pada pola berpikir yang sudah tersedia di Barat tetapi yang tidak terangkum di dalam alam cita dan pikiran Indonesia.”

¹⁶ “Orientasi Budaya Chairil Anwar” dalam *Sosok Pribadi dalam Sajak*.

Dengan prinsip “sosok pribadi dalam sajak”, Subagio tak kuasa melihat segi bentuk persajakan Chairil, sumbangannya yang terbesar bagi bahasa dan sastra Indonesia (tentu di sini termasuk pengaruh puisi bebasnya kepada persajakan Subagio sendiri). Bagaimana mungkin sang kritikus bahkan tak mampu melihat bahasa Chairil sebagai sesuatu yang sangat berakar “di alam cita dan pikiran Indonesia”? Tapi saya kira itulah pula risiko dari cara pandang “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat”.

Kritik puisi Subagio Sastrowardoyo buat saya adalah semacam “fundamentalisme isi”. Jika saya mengatakan tadi bahwa intelektualisme berakhir ketika karya seni mulai, maka saya juga berpendapat bahwa kritikus juga harus mematikan hasratnya untuk mencari sosok penyair ketika mengerjakan kritik sastra. Atau ia hanya menghasilkan semacam biografi literer yang semenjana.

Di sini pula kita harus menyadari bahwa intelektualisme yang membawa “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat” dan “sosok pribadi dalam sajak” memang bisa berubah menjadi sejenis oksimoron yang tidak lucu.

Oleh karena itu, saya mengajukan pandangan alternatif, yaitu “sosok pribadi di luar sajak”. Intelektualisme betul-betul mesti berakhir ketika puisi mulai. Prinsip ini berlaku bagi seorang penyair atau kritikus dalam amalan masing-masing.

Dalam kredonya, atau dalam kritik puisinya, Subagio berkali-kali menekankan, baik secara tersirat atau tersurat, kematangan seorang penyair, misalnya bahwa ia harus sanggup “mengatasi perhatian pada diri sendiri” dan “melibatkan dirinya dengan peri kehidupan yang lebih luas dengan menyangkut pengalaman manusia yang beragam-ragam.”¹⁷ Tetapi dengan “moralisme” yang demikian, ternyata ia tetap mendengarkan suara bawah sadarnya: ia tidak menjadi guru, penasihat, atau juru penerang. Ia tetap memperdengarkan suara negatifnya melalui, misalnya, nafsu birahi, maut dan kesakitan, dan pelbagai ketakselarasan. Sajak-sajaknya ialah subversi bagi moralitas umum.

Jadi, kematangan itu hanya berarti satu hal, yaitu kematangan dalam mengolah bentuk persajakan, termasuk bentuk yang bisa mengosongkan intelektualisme atau pandangan filsafat dari tubuh puisi. Berfilsafat demi puisi adalah justru untuk berlaku anti-didaktik. Cara untuk mengakhiri filsafat itu sendiri.

Dalam “Puisi dan Intelektualisme”, bung percaya kepada persambungan antara kredo Subagio Sastrowardoyo “puisi sebagai

¹⁷ Baca pengantar Subagio untuk kumpulan sajak terpilihnya *Dan Kematian Makin Akrab* (Jakarta: Grasindo, 1995). Ini adalah buku puisinya yang terakhir semasa si penyair hidup.

pengentalan pandangan yang filsafat”—dan intelektualisme sang penyair pada umumnya—dengan nilai sajak-sajaknya. Bahkan bung mengatakan bahwa puisi Subagio yang “cenderung diskursif-prosais” atau puisi dengan “desakan intelektualisme”¹⁸ demikian adalah jawaban terhadap “warna dominan puisi Indonesia yang cenderung bersitahan pada lirisisme.”

Seperti sudah saya katakan di atas, intelektualisme sudah berlaku sepanjang sejarah puisi modern Indonesia, bahkan jauh sebelum para penulis *Horison* menulis. (Bahkan “kalimat-kalimat diskursif” pun sudah terdapat bahkan pada sajak-sajak Pudjangga Baru. Jika kita abaikan perihal ini, berarti kita sangat terikat kepada prinsip “sosok pribadi salam sajak”.)

Jika saja intelektualisme Subagio berlaku lurus-mulus, ia hanya akan menghasilkan—saya meminjam dari Goenawan Mohamad—puisi Platonis, puisi “sang guru penunjuk jalan, seorang dewasa yang sadar akan kearifan, dan pandai mengendalikan diri.”¹⁹ Namun, ternyatalah “puisi sebagai pengentalan pandangan yang filsafat” menghasilkan “orang gila di Republik Plato” yang kali ini adalah penyair Subagio Sastrowardoyo, penyair yang pasti akan ditolak oleh Plato sang filosof yang, seperti Sutan Takdir Alisjahbana, hendak menegakkan disiplin untuk membangun negeri dan memajukan masyarakat.

Dengan demikian, prinsip “sosok pribadi dalam sajak” berubah menjadi sebuah *escape from personality* tanpa disadari si penyair sendiri. Barangkali tidak ada cara yang lebih baik dalam memahami perihal itu daripada membaca berulang-ulang “Manusia Pertama di Angkasa Luar”.

Sepintas lalu, sajak itu adalah sajak yang mudah. Seakan ia langsung berbicara langsung kepada kita, dengan frase-frase yang prosais. Misalnya saja, tiga baris pertama dapat kita rangkai sebagai berikut (saya menghilangkan patahan baris dan huruf kapital di setiap awal baris), “beritakan kepada dunia bahwa aku telah sampai kepada tepi, dari mana aku tak mungkin kembali”.

Namun karena wataknya yang seolah-olah begitu mudah dipahami, sajak itu jadi sangat menyesatkan. Misalnya saja, ia membuat kita mudah membuat parafrase daripadanya, “sains telah membawa kemajuan hidup manusia pada tingkatnya yang paling tinggi, tetapi ia tidak bisa mengisi kekosongan batin manusia”, di sini saya mengutip kalimat bung. Kata-kata bung yang sangat

¹⁸ Frase persisnya dalam risalah Zen Hae, “Ia berusaha sekuat mungkin mendesakkan intelektualisme ke dalam langgam puisi lirik yang telah membesarkannya selama ini.” Baca lagi, “Puisi dan Intelektualisme”.

¹⁹ Masih di “Saini dan Puisi Platonis”.

diskursif dan melambung itu sungguh sejalan dengan pernyataan Subagio bahwa ciri sofistikasi (katakanlah, intelektualisme), antara lain, adalah “kalimat-kalimat diskursif” yang berkesan “meninggalkan dengan sengaja” ekspresi puitis.

Sangat boleh jadi pula parafrase tersebut terjadi karena kita terhenyak oleh bagian dari sajak yang berbunyi “berilah aku satu kata puisi daripada seribu rumus ilmu yang penuh janji” (di sini saya melenyapkan lagi patahan baris untuk, sekali lagi, menunjukkan bahwa frase-frase Subagio memang terasa prosais) seraya mempercayai prinsip “sosok pribadi dalam sajak”, yaitu sosok sang penyair yang mengatakan di satu tempat²⁰ bahwa puisi ialah “pengentalan pandangan yang filsafat”, dan menguar di tempat lain bahwa filsafat ialah pengalaman kemanusiaan yang belum lagi terbagi-bagi dan terpisah-pisahkan oleh berbagai spesialisasi yang bernama ilmu.²¹

Tetapi saya mengatakan di sini bahwa lelaki membuat parafrase tidak akan ada batasnya dan, karena itu, akan mubazir, apa lagi jika itu adalah upaya kita untuk membangkitkan sosok pribadi dalam sajak.

Kita bisa juga membuat parafrase yang lain, yang lebih dalam atau lebih dangkal. Misalnya saja, bahwa si aku, yaitu si kosmonot atau astronot adalah subyek yang terkurung dalam keharu-haruan, sentimentalitas, yang berat (“aku teringat kepada bunga mawar dari Elisa yang terselip dalam surat yang membisikkan cintanya kepadaku”; “masihkah langit mendung di bumi seperti waktu kutinggalkan kemarin dulu”), dan itulah sentimentalitas yang dalam kredo Subagio “sengaja hendak memaksakan diri berbicara melalui fungsi jiwa kita yang paling lemah serta kabur penangkapan arahnya.” Ternyata si aku masih masih “menyekatkan perhatian pada diri sendiri” dan hanya “menghasilkan sedu sedan dan keluh kesah”.²² Ia bukan “kepuhan pribadi manusia” yang diangankan si penyair bagi dirinya sendiri.

Yang pasti, si manusia pertama di angkasa luar tidak pernah berbicara tentang pesawatnya maupun misi penerbangannya sendiri. Katakan saja bahwa ia adalah kosmonot jadi-jadian, yang tidak pernah ada dalam sejarah penerbangan luar angkasa yang mana pun. Bagaimana mungkin seorang penerbang (tepatnya, penerbang besar) berkata aku “tak mungkin kembali” dan berkeluh kesah “bunda, jangan membiarkan aku sendiri”? Lebih daripada itu,

²⁰ Tentu masih di “Catatan tentang *Simphony*”.

²¹ Baca esai Subagio Sastrowardoyo “Kaitan Filsafat dengan Kesusastraan” yang dimuat dalam kumpulan esainya *Sekilas Soal Sastra dan Budaya* (Jakarta: Balai Pustaka, 1992).

²² Pengantar pada *Dan Kematian Makin Akrab*.

mengapa ia “tak berberita” kepada kita dan hanya berpuisi, berpuisi dengan leluasa pula? Demikianlah, segala yang mungkin menjadi segala yang mustahil.

Di titik ini kita memang harus menganggap sajak itu sebagai fantasi murni belaka, seperti halnya, dalam jenis yang lain, *Pangeran Kecil* Antoine de Saint-Exupéry.

Fantasi murni: dunia yang kita hadapi dalam “Manusia Pertama di Angkasa Luar” adalah dunia yang otonom, dunia yang bebas dari hukum alam, dari hukum sebab-akibat. Jika demikian halnya, frase “beri aku satu kata puisi daripada seribu rumus ilmu yang penuh janji” hanyalah ungkapan fantastik belaka. Hanya metafor, bukan ungkapan diskursif, bukan pernyataan filsafat, bukan kritik kepada ilmu. (Baiklah, ilmu alam sesungguhnya tidak pernah menjanjikan apa-apa, ia hanya menjelaskan hukum alam. Hanya ideologi yang bisa berjanji, memberi janji kebahagiaan, karena ia tumbuh oleh dan untuk empati dan *affective fallacy*.) Demikianlah, frase Subagio itu serupa statusnya dengan, misalnya, “hidup hanya menunda kekalahan” (Chairil Anwar), “merentang ketakpedulian tuju” (Sitor Situmorang), dan “mengekal yang esok mungkin tak ada” (Goenawan Mohamad).

Filsafat? Bukan. Hanya runtuan filsafat. Hanya semu filsafat. *Pasemon*²³ atas filsafat. (Dengan kata dasar *semu*, *pasemon* adalah *pa-semu-an*, adalah sindiran, lambang, kiasan, ibarat, isyarat, tanda-tanda²⁴, atau alusi, *allusion*.) Psikologi? Perihal jiwa yang terlempar dari kehangatan umat manusia ke keluasan tak bertepi? Juga bukan. Hanya runtuan psikologi. *Pasemon* atas psikologi belaka. Segala yang diskursif membatalkan dirinya sebab ia hadir hanya untuk memperkuat *pasemon* itu.

Menganggap “Manusia Pertama di Angkasa Luar” sebagai kritik terhadap ilmu pengetahuan yang (konon) menggerogoti filsafat itu hanya memiskinkan si sajak sebagai sejenis realisme atau, katakanlah, sejenis representasionalisme.

Jika si penyair berfilsafat di situ, maka ia telah gagal. Sebab ungkapan falsafahnya tidak beroleh alas logika, alas *logos*: segenap ungkapannya mengosongkan diri dari isi diskursif, dan berubah menjadi metafor belaka.

²³ Goenawan Mohamad telah mempergunakan *pasemon*, sebuah kata Jawa, (saya kira untuk pertama kalinya) dalam khazanah sastra Indonesia. Baca esainya “Kesusastraan, *Pasemon*” (1992) yang dimuat kembali dalam kumpulan esainya *Di Sekitar Sajak* (Jakarta: Tempo & Grafiti Pers, 2011).

²⁴ Baca S. Prawiroatmodjo, *Bausastra Jawa-Indonesia*, edisi kedua, jilid kedua (Jakarta: Gunung Agung, 1981) dan Sutrisno Sastro Utomo, *Kamus Lengkap Jawa-Indonesia* (Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 2009), pada lema *semu*.

Jika si penyair dalam kredonya bersikap sengit kepada sentimentalitas, justru ia menciptakan si aku yang sungguh sentimental, dan sajaknya pun menjadi sangat sentimental. Tapi “beruntunglah” kita, sebab ternyata sentimentalitas ini pun mengandung ironi. Ia adalah pasemon atas sentimentalitas.

“Manusia Pertama di Angkasa Luar” adalah dusta yang menghamparkan dirinya sebagai dusta, berbeda dengan ideologi yang menjajakan dusta sebagai kebenaran.

Semua yang dikehendaki dan disengiti Subagio Sastrowardoyo dalam kredonya (dan juga kritik sastranya) terjadi serentak dalam sajaknya: filsafat dan sentimentalitas, kematangan dan sifat keremaja-remajaan, sofistikasi dan kementahan. Jadi, di mana sang sosok pribadi di dalamnya? Tidak ada. Atau kita hanya mendapatkan aneka sosok yang bertentangan, yang mencederai, satu sama lain. Maka, hanya fantasi murni yang bisa mengatakan semua itu sebagai sosok pribadi sang penyair.

Tapi dengan kekandasan berfilsafat dan laku hanyut ke dalam sentimentalitas itulah, si sajak menjadi sangat berhasil. Ia berhenti menjadi representasi dari penerbangan luar angkasa maupun dari intelektualisme penyairnya sendiri. Ia sepenuhnya menjadi permainan belaka, *verbal art form*, yang akan semakin kaya bila kita berhasil memperhubungkan unsur-unsurnya ke dalam sebuah bangun puitik, di mana segala yang falsafi, intelektual dan diskursif telah berakhir. Interpretasi bukanlah parafrase, bukanlah upaya menyedot isi dari bentuknya, melainkan “kedalaman” kita terperosok ke dalam siasat verbal itu.

Dengan begitu pula, upaya saya untuk memprosakan frase-frase yang terlihat prosais telah gagal. Tidak sebuah baris pun yang bisa digandeng-luluhkan dengan baris sebelum atau sesudahnya. Celah antar-baris, antar-frasa, bahkan antar-kata, terisi oleh sunyi, kebisuan, atau situasi aleatoris yang memperkuat bangun sajak. Dengan begitu juga, bentuk sajak tidak lain daripada pasemon atas bentuk prosa.

Di sini saya tidak sedang mengikuti “antihumanisme” Kritik Baru dan Strukturalisme. Saya hanya hendak mengatakan bahwa kenikmatan tertinggi dalam membaca puisi ialah melibatkan diri dengannya dalam permainan tangkap dan lari dengan kata, bahasa, dan makna. Dengan membaca seperti itu, saya telah menonjolkan puisi sebagai pembunuh penyairnya sendiri. Dengan menulis *postscriptum* ini, saya telah berupaya membatalkan “sosok pribadi dalam sajak”.

—15 November 2021