
Memasuki Dunia Imajiner : Soal Sastra Mutakhir dan Kritikanya

Faruk

Percayakah Anda pada kehidupan sesudah mati, kehidupan yang ada di balik kehidupan ini? Sewaktu saya kecil ibu saya selalu mengajarkan hal itu. Orang yang mati tidaklah lenyap begitu saja. Ia sebenarnya beralih dari kehidupan dunia ini ke kehidupan di dunia yang lain. Di dunia lain yang disebutnya sebagai akhirat itu kehidupan manusia dibagi menjadi dua, neraka dan sorga. Neraka adalah tempat siksaan yang teramat pedih, yang pedihnya tak sebanding dengan kepedihan hidup di dunia, menjadi tempat hukuman bagi manusia yang berdosa, yang banyak berbuat kesalahan dan kejahatan pada Tuhan dan sesamanya, sedangkan sorga merupakan tempat yang nikmatnya tak bertara, yang diperuntukkan bagi mereka yang beriman, selalu beribadah, dan berbuat baik pada sesamanya.

Tak ada seorang pun yang memilih neraka. Karena itu, manusia selalu berusaha memelihara imannya, menunjukkan kesetiannya pada Tuhan, dan berbuat baik pada manusia. Termasuk ibu saya. Ia selalu taat melaksanakan perintah Tuhannya, dari sholat lima kali sehari, berpuasa di bulan puasa, membayar zakat, dan bahkan merelakan harta pencariannya yang dikumpulkan secara bertahun-tahun untuk membeli tiket kapal yang membawanya ke Baitullah selama berbulan-bulan dengan sekaligus meninggalkan keluarga, kampung halaman, dalam segala ketidakpastian. Ibu saya pun sangat rajin berzikir, mengucapkan puji-pujian bagi Tuhan dan

rasulnya. Saya diajaknya melakukan hal yang sama, terutama di bulan puasa, hampir sepanjang hari.

Menurut ibu saya, mengucapkan puji-pujian demikian seperti menabung sebagai bekal kehidupan di akhirat. Karena itu, saya pun dianjurkan menghitung tabungan saya dengan menggunakan batu kecil sebagai indikatornya. Setiap seratus kali mengucapkan pujian, saya harus memasukkan sebiji batu ke dalam gelas. Dan saya amat menyenangi hal itu. Setiap hari, saya tengok, sudah berapa batu yang terkumpul. Semakin banyak batu yang terkumpul, semakin bangga dan penuh harapan hati saya. Sorga, tempat kenikmatan yang tiada tara itu, seakan sudah nampak di depan mata. Saya tinggal melangkah masuk ke dalamnya.

Saya kira, begitulah yang dilakukan oleh banyak orang. Ada yang *kungkum* tujuh hari tujuh malam di tengah malam buta yang dingin, ada yang melakukan berbagai jenis puasa: puasa kalong, puasa mutih, *cegeh dahar lan guling*, ada yang melakukan umrah 4, 5, hingga belasan atau bahkan puluhan kali, ada bersedia menahan *sumuk* dengan memakai jilbab yang tertutup rapat di tengah terik panas matahari tropis, dan sebagainya. Semua itu ditujukan untuk memasuki sebuah dunia lain, apa pun namanya, yang tidak terdapat dalam dunia ini ataupun saat ini dan di sini. Orang bersedia menderita, melukai hatinya (*prihatin*), di dunia ini, di sini dan kini, demi sebuah kesenangan, kete-

nangan, kedamaian, kebahagiaan sejati di dunia lain itu. Logikanya, hanya dengan keberanian menahan derita saat ini, orang memperoleh kesenangan nanti. Logika ini kemudian berkembang, bahwa orang tak perlu mengeluh pada penderitaannya saat ini sebab penderitaan itu merupakan alas bagi kesenangan di masa depan. Logika selanjutnya, kesenangan tak pernah ada di sini dan kini, ia hanya dapat ditemukan di tempat lain, di waktu yang berbeda.

Apakah cara berpikir seperti di atas itu, seperti yang dipahami ibu saya dan banyak orang lainnya itu, merupakan cara berpikir yang "sinting", lamunan belaka yang tidak masuk akal, tidak realistik? Nanti dulu. Pertama, selama orang-orang yang percaya akan hal yang seperti itu masih banyak dan hidup di dunia ini, di sini, dan kini, ia harus kita anggap sebagai ada, nyata. Kedua, ia semakin nyata karena tidak hanya terdapat dalam lamunan, melainkan muncul dalam bentuk-bentuk, entah tindakan-tindakan maupun objek-objek yang konkret. Ada orang yang melakukan wudhu, ada orang yang melakukan shalat, ada orang yang berbondong-bondong ke mesjid, ada orang yang berangkat ke Mekah, ada lembar-lembar pakaian muslim, ada kerudung, ada masjid, ada kotak-kotak wakaf, ada rumah yatim piatu, dan sebagainya. Semuanya ada, bukan lamunan belaka. Karena itu, marilah kita sebut bahwa cara pemahaman serupa itu sebagai realisme, sejenis realisme. Realismenya adalah realisme idealistis karena kehidupan yang sejati, yang lebih nyata dari yang nyata, ada di dunia sana, bukan di dunia sini, ada di waktu yang lain, yang tidak atau belum ada di masa kini.

Sastra Indonesia di awal perkembangannya dapat digolongkan sebagai sastra yang bekerja dengan kerangka pemahaman seperti di atas. Ia merupakan karya-karya yang terus-menerus merepresentasikan hasrat-hasrat manusia akan sebuah dunia lain, dunia yang dibayangkan sebagai sebuah situasi dan

kondisi sorgawi, yang memungkinkan orang memperoleh kesenangan dan kebahagiaan yang sejati, sempurna, lengkap. Sebaliknya, dunia ini, kehidupan di sini dan kini, dipahami sebagai kehidupan yang hanya berisi penderitaan meskipun mengandung harapan. Itulah sebabnya, karya-karya sastra Indonesia yang awal itu dapat pula disebut sebagai karya-karya realisme idealistis¹ meski sering disebut hanya sebagai karya-karya romantik (Lihat Faruk 1994).

Karya-karya novel seperti *Azab dan Sengsara* dan *Sitti Nurbaya* memperlihatkan dengan jelas kecenderungan itu. Kehidupan tokoh-tokohnya di sini dan kini tak lain daripada penderitaan belaka. Maria Amin gagal memperoleh idaman hatinya, Aminudin, dan bahkan gagal memperoleh suami ideal yang dapat memberikan perlindungan dan kebahagiaan baginya seperti yang pernah diberikan Aminudin padanya. Sitti Nurbaya tak dapat bersatu dengan kekasih pujaannya, Samsul Bahri. Tokoh-tokoh utama cerita itu akhirnya mati. Tapi, ada yang segera menyongsongnya, sebuah harapan akan kebahagiaan di dunia lain: sorga. Sorga itu tidak nampak dan belum menampakkan dirinya. Akan tetapi, kehadirannya sudah terasakan, bayang-bayangnya terlihat, yaitu dalam bentuk kuburan. Karena itu, kedua novel itu, dan banyak novel awal sastra Indonesia lainnya, yang ditutup dengan adegan kuburan. Kuburan adalah jembatan antara dunia ini dan dunia lain.

Kecenderungan yang sama terlihat pula dalam puisi-puisi, bahkan drama-dramanya. Puisi-puisi awal Indonesia bercerita tentang kemerdekaan tanah air di masa depan atau kejayaan kerajaan masa lalu, seperti yang terlihat pada karya-karya Muhammad Yamin. Puisi Amir Hamzah bercerita tentang dunia II-

1. Sampai di sini, saya sebenarnya mulai berbicara mengenai perkembangan sastra Indonesia menurut kategori-kategori sastra seperti yang pernah saya sampaikan pada acara peluncuran buku kumpulan cerpen Kompas pada bulan April tahun yang lalu di Jakarta (Lihat Faruk 1996).

lahi atau dunia penuh kasih sayang yang selalu menjadi tujuan pencapaian aku lirik. Drama Sanusi Pane, seperti *Sandyakalaning Majapahit*, bercerita tentang kejatuhan masa kini, Majapahit akhir, dan menempatkan kebahagiaan pada Majapahit masa lalu atau Demak masa depan.

Karena perhatiannya terarah pada dunia lain, dunia ideal di atas, karya-karya awal itu, cenderung mengabaikan dunia ini, kehidupan kini dan di sini. Yang kemudian tersebut dianggap sebagai sebuah lingkungan, situasi dan kondisi yang tidak mampu memberikan kebahagiaan abadi seperti yang diberikan oleh dunia lain, entah di masa depan ataupun di masa lalu. Dunia ini, kehidupan di sini dan kini, dipandang sebagai dunia dan kehidupan yang tidak sempurna, tidak lengkap, dibandingkan dengan dunia sana dan kehidupan lain. Dunia yang nyata dan terindera dianggap tidak dapat menampung dunia ideal, selalu ada yang tersisa. Karena itu, karya-karya sastra realisme ideal ini selalu bercerita pula tentang sentimentalitas, bersifat sentimental, selalu merasa ada yang hilang dalam dunia ini, kehidupan di sini dan kini, sesuatu yang ingin diperoleh (kembali) dengan rasa rindu-sendu.

Lalu muncul novel *Belunggu* yang mencoba menarik kembali kecenderungan kepada dunia ideal, dunia yang jauh di sana itu, ke dunia ini, kenyataan hidup kini dan di sini. Pertama, novel ini tak lagi menghadirkan bayang-bayang "janji" sorga seperti yang direpresentasikan dalam bentuk kubur-kubur. Kedua, novel ini pun membenturkan sifat heroik dari aktivis politik yang menuntut kemerdekaan dengan realitas kekuasaan kolonial yang keras sehingga sang tokoh terpaksa meninggalkan aktivitas politiknya. Ketiga, novel ini pun menghadirkan angan-angan kebahagiaan yang sempurna dari dua pasangan yang sebelumnya bercinta dengan konflik-konflik antara keduanya ketika pasangan itu mewujudkan angan-angannya dalam bentuk rumah tangga, atau menghadapi

angan-angan akan kebahagiaan masa lalu dengan formalisme kehidupan sosial dan keluarga yang berlaku di masa kini.

Novel yang demikian dapat kita sebut sebagai titik balik dari realisme idealistis, yang dalam kesempatan ini dapat disebut sebagai realisme materialistis. Berbeda dengan realisme idealistis yang menempatkan dunia yang "kasat mata", yang tampak di sini dan kini, sebagai tidak dapat menampung dunia ideal yang ada di sana; realisme idealistis cenderung menempatkan dunia ideal sebagai terlalu sempit, yang membuat para pengikutnya menjadi naif, tidak menyadari adanya kompleksitas kehidupan, kompleksitas dunia ini, kehidupan kini dan di sini. Bila dalam realisme idealistis, ketidaksihinggaan dunia ideal dengan dunia nyata melahirkan sentimentalisme; dalam realisme materialistis, kesenjangan antara keduanya melahirkan ironi atau sarkasme. Puisi-puisi Chairil Anwar penuh dengan gambaran ironi yang demikian, seperti ketika ia menghadapkan "sorga" Muhammadiyah dan Masyumi dengan "kerlingnya Yati". Sarkasme Idrus dengan cerpen-cerpenya juga memperlihatkan kecenderungan yang demikian. Begitu pula *Atheis Achdiat Kartamihardja* dan "Robohnya Surau Kami" A.A. Navis.

Di samping itu, terdapat pula karya sastra yang dapat disebut sebagai realisme psikologis.² Bila kedua realisme sebelumnya menempatkan kehidupan sebagai sebuah bangunan sosial, sesuatu yang bersifat eksternal, objektif, ada di sana, baik yang tertata atas dasar harmoni maupun konflik, realisme psikologis menempatkan dunia, ideal maupun material, sebagai hasil bangunan pikiran dan perasaan subjektif individu. Berbeda dari bangunan dunia kedua paham sebelumnya, bangunan dunia subjektif ini cenderung "kacau" dalam pengertian tidak sesuai dengan tatanan yang diterima

2. Soal realisme ini tidak terdapat dalam makalah saya yang dibacakan dalam acara peluncuran buku kumpulan cerpen *Kompas* yang sudah dikemukakan dalam catatan kaki terdahulu

menurut kesepakatan sosial yang objektif atau intersubjektif. Novel yang demikian terlihat pada karya-karya novel dan drama awal Putu Wijaya, khususnya yang terbit di tahun 1970-an dan 1980-an, seperti *Stasiun*, *Telegram*, dan *Aduh*. Novel-novel Iwan Simatupang pun, tampaknya, dapat digolongkan ke dalam kategori realisme psikologis ini. Bagaimanapun, eksistensialisme memusatkan bangunannya pada dunia pengalaman dan penghayatan subjektif manusia.

Puisi-puisi Sutardji di tahun 1970-an dan cerpen-cerpen Danarto pada periode yang sama dapat digolongkan sebagai gabungan antara realisme idealistis dengan realisme psikologis. Karya-karya mereka termasuk dalam realisme idealistis karena bangunan dunianya didasarkan pada tatanan agama atau ketuhanan yang bersifat sosial, terbagi. Akan tetapi, karya-karya itu termasuk dalam realisme psikologis karena agama, Tuhan, dipahami sebagai pengalaman subjektif yang sufistik, bukan sebagai pemahaman dan pengalaman bersama masyarakat, seperti yang tampak dalam gagasan mengenai sorga. Karena itulah, mungkin, bangunan dunianya pun cenderung "kacau", tidak sesuai dengan tatanan sosial.

Apapun perbedaannya, ketiga paham di atas memperlihatkan satu kecenderungan yang sama, yaitu menghadapkan dua dunia yang dianggap berbeda, yaitu dunia ini, di sini, dan kini, dunia material, dengan dunia sana, di sana dan di waktu lain, dunia ideal atau spiritual. Dunia yang kedua dipahami sebagai tempat, situasi, dan kondisi yang memungkinkan terbentuknya kesatuan yang harmonis dalam hubungan antara manusia dengan sesamanya, dengan lingkungan alamiah, dan dengan lingkungan adikodratinya; sedangkan dunia yang pertama dipahami sebagai sebuah

dunia yang penuh konflik, kesenjangan, dalam hubungan antara manusia dengan lingkungan yang sama.

Dalam pertentangan itu, hanya salah sebuah dunia yang dianggap benar. Kebenaran itu tidak pernah tampak di permukaan, melainkan ada di baliknya.³ Karya-karya realisme idealistis cenderung mencari apa yang ada di balik kesenangan dunia material, kekayaan, ketinggian status sosial, dan kekuasaan fisik-politis. Di balik semua itu dibayangkan terdapat kemiskinan rohani, kerendahan budi, kelemahan moral. Karya-karya realisme materialistis cenderung mencari apa yang ada di balik kesan kerukunan, solidaritas sosial, komitmen sosial dan politik, sifat heroik kebangsaan, harapan. Di balik semua itu ditemukan konflik-konflik, kesenjangan-kesenjangan, sikap egoistis, kasar, brutal, dan juga keputusan dan ilusi.

Karya-karya realisme psikologis, termasuk yang religius-sufistik, cenderung "mengacaukan" dunia objektif. Akan tetapi, "kekacauan" itu ditampilkan dengan maksud mengingatkan adanya tatanan lain yang tidak terlihat. Iwan Simatupang "memastikan ketidakpastian". Putu Wijaya menciptakan subjek yang libidinal, irrasional, liar, yang terus-menerus berada dalam konflik dengan tatanan dan disiplin rasional. Sutardji mengacaukan bahasa konvensional, menghancurkan makna, untuk "mengembalikan puisi pada mantera" (Lihat Sutardji 1981). Danarto mengacaukan tatanan dunia, termasuk dunia fiksi, dengan maksud mengingatkan akan adanya tatanan lain seperti yang dikemukakan Prihatmi (?). Dari segi kekacauannya, karya-karya realisme psikologis ini dekat dengan realisme materialistis; sedangkan dari segi tatanan yang dibayangkan ada di baliknya, karya-karya kategori ini dekat dengan realisme idealistis. Karena melihat dunia dari kacamata dunia ideal, karya-karya realisme idealistis cenderung membangun dunia yang penuh derita, yang disharmonis. Karena melihat dunia dari kacamata tatanan "lain", karya-karya

3. Soal pedalaman dan permukaan ini dapat dimukan dalam buku Fredrik Jameson yang berjudul *Postmodernism, or, The Cultural Logics of Capitalism* (1993)

realisme psikologis cenderung melihat dunia ini, kehidupan di sini dan kini, sebagai "kacau".

Kepercayaan akan adanya kebenaran sejati di balik kebenaran semu yang tampak di permukaan di atas setidaknya mengimplikasikan dua hal. Pertama, karya-karya itu percaya akan adanya satu kebenaran tertentu yang di hadapannya segala sesuatu dianggap semu. Kedua, kepercayaan akan adanya kebenaran itu membuat karya-karya itu diobsesi untuk mendapatkan atau meraih serta bahkan menghadirkan atau membayangkan kebenaran itu. Untuk mencapai kebenaran itu orang harus melampaui segala yang semu. Yang semu hanyalah sarana yang harus dilewati dan bahkan dihancurkan agar kebenaran yang ada di baliknya dapat diraih. Apabila perhatian terpicat pada yang semu, kebenaran yang ada di baliknya tak akan terjangkau. Chairil, misalnya, pernah mengatakan bahwa puisi harus dapat berlaku seperti sinar ronsen, satu kekuatan pandang yang dapat menembus ke dalam. Tentu saja, seperti kerja sinar ronsen itu, puisi harus menghilangkan gambaran atau citra tubuh sebagai sesuatu yang ada di permukaan.

Kecenderungan pandangan yang demikian ekuivalen dengan pandangan sastra modern secara keseluruhan, maksudnya seluruh paham-paham di atas, mengenai hubungan antara kenyataan dengan representasinya. Bahasa umum, sehari-hari, sebagai alat representasi sastra, cenderung dipahami sebagai alat yang penuh dengan kebohongan (Lihat Faruk 1995), yang tidak akan dapat membawa orang pada kebenaran atau kenyataan yang sejati. Karena itu, agar dapat sampai kepada kebenaran atau kenyataan yang sejati itu, bahasa harus dihancurkan, misalnya sifat referensialitasnya. Bahasa sehari-hari yang menunjuk kepada dunia kini dan di sini, kepada kenyataan yang semu, diubah menjadi bahasa sastra yang akan menunjuk langsung ke dunia sana dan di waktu lain, kepada kenyataan atau kebenaran yang

sejati, yang tidak tampak, yang ada di ke dalam di balik permukaan. Dalam hal terakhir ini, sastra menempatkan bahasa sastra sebagai alat representasi yang transparan, yang tidak hanya dapat membuat orang melihat langsung kebenaran sejati, melainkan bahkan mengahadirinya. Ia menjadi semacam *silent is golden*, "bahasa mata" yang dapat berbicara lebih banyak daripada "bahasa kata", bahasa musikal yang membawa langsung pendengarnya pada dunia pengalaman, kenya-taan itu.

Dengan cara demikian paham-paham sastra di atas mengandaikan kemampuan sastra untuk menjadi sesuatu yang otonom, yang terlepas dari tidak hanya konvensi sosial bahasa, melainkan konvensi sosial secara keseluruhan. Sastra yang ingin mendapatkan kebenaran yang di balik dunia permukaan harus dapat keluar dari dunia permukaan itu, melepaskan diri dari keterlibatannya dalam dunia ini, kehidupan kini dan di sini. Dalam setting dunia perkotaan yang penuh dengan hubungan pamrih, pabrik-pabrik, mesin; ia harus bicara tentang dunia pedesaan yang penuh dengan hubungan tanpa pamrih, alamiah, dengan daun-daun, hujan, dan pegunungan yang hijau berkabut. Kalau masyarakat organis pedesaan itu tak lagi dapat digambarkan, ia harus bicara tentang orang-orang tersisih, orang miskin, gelandangan, yang ternyata masih organis. Kalau yang kedua itu pun tak lagi dapat digambarkan, ia harus mengalihkannya pada diri individu yang batinnya ternyata masih menyimpan naluri primitif yang belum ternoda oleh rasionalitas.⁴

Alternatif lainnya adalah dengan mengambil sikap ironis yang penuh keputusan.

4. Istilah dan pengertian masyarakat organis dan transformasinya ke dalam berbagai bentuk, termasuk diri individu, terutama seniman, dapat dilihat dalam buku *Raymond Williams* yang berjudul *The Country and the City* (1973).

Kritik sastra (Indonesia) modern selama ini merupakan bagian integral dari cara pandang sastra modern di atas. Pertama, pengandaian bahwa sastra mengungkapkan kebenaran yang ada di balik permukaan mengimplikasikan anggapan bahwa karya-karya yang tergolong di dalamnya merupakan suatu bentuk ekspresi yang tidak mudah dipahami oleh orang kebanyakan yang kehidupannya terikat pada kehidupan yang ada di permukaan, yang ada di sini dan kini. Maka, muncul gagasan mengenai kritik sastra sebagai mediator antara karya sastra atau sastrawan dengan masyarakatnya.⁵

Kedua, sehubungan dengan oposisi hierarkis antara permukaan dengan kedalaman di atas, kritik sastra juga dituntut untuk membedakan sastra populer dari sastra serius. Apabila sastra populer dianggap sastra yang hanya berhenti pada permukaan, bersifat dokumenter, sastra serius dianggap sebagai bentuk representasi yang dapat menerobos ke kedalaman, melampaui permukaan itu. Dengan pemahaman yang demikian, tentu saja sastra seriuslah yang harus mendapat perhatian dari kritikus sastra. Sastra populer tidak perlu mendapat perhatian karena keterikatannya pada permukaan membuat ia mudah dipahami oleh masyarakat banyak yang memang juga terikat pada permukaan.⁶

Ketiga, karena karya sastra merupakan wacana yang otonom, kritikus dituntut memahami sastra sebagai sebuah dunia yang berdiri sendiri, yang mem-

punyai bangunan dunianya sendiri, bersifat *self-reflective*. Maka, yang perlu mendapat perhatian dari kritikus bukanlah hubungan karya sastra itu dengan dunia luar, melainkan organisasi formal dan semantisnya yang dianggap integral, koheren. Konsep otonomi yang demikian ditopang oleh konsep lainnya, yaitu imajinasi. Untuk menerobos permukaan, tidak ada kekuatan lain yang lebih efektif selain imajinasi. Karya sastra adalah karya imajinatif dan imajinasi dipahami sebagai kemampuan membangun kesatuan dunia, tata dunia tersembunyi, yang tidak dapat dijangkau oleh rasionalitas dan metode dan teknik pengetahuan ilmiah (Lihat McGann 1983).

Keempat, imajinasi di atas juga dipahami sebagai kekuatan mental yang berada di antara rasionalitas yang abstrak dengan daya persepsi inderawi yang konkret (Lihat Eagleton 1991). Karena itu, karya sastra tidak menyatakan dirinya dalam bentuk abstraksi, melainkan dalam bentuk imaji yang konkret. Ia membuat yang abstrak menjadi dunia pengalaman atau, sebaliknya, membuat dunia pengalaman yang konkret, partikular, menjadi abstrak, universal. Tugas kritikus adalah menunjukkan tingkat kekonkretan imaji-imaji sastra sambil sekaligus mengamati kekuatan sugestifnya dalam mengarahkan imaji konkret yang bersifat permukaan itu menuju ke dunia makna yang bersifat universal dan ada di kedalaman.

Kelima, seperti yang dikatakan Eagleton (1991), kekonkretan imaji-imaji yang merupakan produk dari imajinasi itu juga dimaksudkan untuk membangun keterlibatan, membuat pembaca terlibat, mengalami langsung dunia sana, kehidupan di sana dan di waktu lain yang ada di balik dunia ini itu, tidak hanya memahaminya secara rasional, ilmiah, berjarak. Karena itu, tugas kritikus pun harus diarahkan ke persoalan itu. Ia harus dapat menunjukkan bagaimana sarana retorika sastra berhasil membangun keterlibatan itu. Namun, dalam usahanya memahami sarana retorika yang melibatkan

5. Di Indonesia paham yang demikian tampaknya sangat kuat dianggap lemahnya apresiasi hal ini pun tidak keluar dari kerangka pemikiran yang demikian.

6. Penyelenggaraan seminar mengenai sastra marginal yang diselenggarakan oleh HISKI akhir-akhir ini memberi kesan calmnya pandangan di atas. Namun, kalau disimak secara teliti, halnya tidak demikian. Seminar itu hanya menegaskan sekali lagi perbedaan dan pemisahan antara sastra serius dan sastra populer. Kegunaan sastra populer hanya diakui dalam batas-batas tertentu, misalnya kuantitasnya dan sifat didaktiknya. Kalaupun ada himbauan agar kritikus memperhatikan sastra populer, himbauan itu menyerupai himbauan dari seorang yang kaya dan berkuasa untuk menolong yang papa, yang selama ini terabaikan.

itu, kritikus tidak boleh terperangkap di dalamnya. Ia pun harus melihat keterlibatan itu tidak semata-mata sebagai daya yang memancing emosi, kemarahan, dorongan untuk bertindak yang bersifat kasar, yang hanya muncul dalam karya-karya pornografis atau poster politik, melainkan sebagai penghayatan yang kontemplatif, keterlibatan dalam jarak, keterlibatan pada dunia yang ada di kedalaman, bukan dunia yang ada di permukaan. Demi kontemplasi ini biasanya sarana-sarana retorik yang mengarah pada keterlibatan dapat dikorbankan. Meskipun, pengorbanan itu sendiri akan mempunyai efek retorik pula.

Begitulah sastra Indonesia yang berkembang selama ini. Ada pergerakan dari realisme idealistis, realisme materialistis, sampai ke realisme psikologis dengan varian sufistisnya. Meskipun demikian, perkembangan itu lebih merupakan transformasi dari struktur pemikiran dasar yang sama yang membuahkan format kritik sastra yang sama. Struktur pemikiran dasarnya itu adalah apa yang telah dikemukakan di atas, yang berkisar pada soal oposisi hierarkis antara kebenaran dengan kesemuan, kenyataan dengan representasi, dan kedalaman dengan permukaan. Struktur pemikiran yang demikian saya sebut saja sebagai modernisme.

Apabila dihadapkan dengan kecenderungan modernis di atas, yang dapat dikatakan sebagai fenomena baru dalam sastra Indonesia pastilah yang biasa disebut dengan postmodernisme. Fenomena inilah yang akan saya anggap, dalam kesempatan ini, sebagai sastra mutakhir.

Menurut Linda Hutcheon (1988), sastra postmodern menganggap bahwa dunia, entah di sini, entah di sana, entah kini, entah di waktu lain, merupakan sebuah hasil konstruksi sosial, sesuatu yang dibangun oleh masyarakat dalam ruang dan waktu yang tertentu, sesuatu yang mereka percaya sebagai ada dan benar serta alamiah. Implikasi dari pema-

haman yang demikian adalah, antara lain, sebagai berikut.

Pertama, terbuka kemungkinan tidak hanya satu dunia yang ada, seperti yang terlihat pada berbagai paham sastra di atas. Setiap satuan masyarakat, kelompok sosial tertentu, dapat mempunyai bangunan dunianya sendiri. Dunia menjadi plural. Namun, berbeda dari kecenderungan yang ada pada paham-paham sastra modernis di atas, susunan dan hubungan antardunia itu tidak bersifat hierarkis, melainkan setara. Hal yang sama berlaku pula bagi kebenaran, apa yang disebut dengan yang benar, yang nyata, yang alamiah.

Kedua, sebagai sebuah hasil konstruksi, dunia-dunia itu adalah produksi aktivitas mental masyarakat, hasil aktivitas imajinatif, semacam "komunitas yang dibayangkan" dalam pengertian Benedict Anderson (1991). Pembayangan itu sendiri dimungkinkan oleh apa yang disebut dengan aktivitas diskursif, produksi dan reproduksi wacana dan kelembagaan. Tidak ada kebenaran, kenyataan, di luar wacana. Kalaupun ada, kebenaran atau kenyataan itu, tidak pernah dapat dijangkau tanpa melalui wacana. Berbagai paham sastra di atas adalah juga berbagai macam wacana, begitu juga modernisme yang mencakupnya. Wacana (-wacana) itu merupakan suatu *mode of significance*, cara pemaknaan. Dalam posisi yang demikian, tidak ada perbedaan antarwacana yang bersifat hierarkis, termasuk perbedaan antara sastra serius dengan sastra populer, sastra nasional dengan sastra daerah, sastra modern dengan sastra lama, bahkan antara sastra dengan kritik sastra, antara sastra dengan ilmu pengetahuan, dan sebagainya. Ada pluralitas wacana.

Ketiga, karena merupakan produk aktivitas diskursif, wacana-wacana, bukan sesuatu yang substansial, sesuatu yang bersifat objektif, alamiah, dan karenanya statis serta tak dapat diganggu-gugat, dimungkinkan terjadinya penggabungan antardunia, antarwacana, semacam proses hibridisasi. Penggabungan ini da-

pat bermuara kepada apa yang oleh Edward Said (1993) disebut sebagai multi-kulturalisme. Dimungkinkan tergabungnya antarpaham dalam sastra modernis di atas, dimungkinkan tergabungnya antara sastra serius dengan sastra populer, ilmu sastra dengan karya sastra, sastra dengan sejarah, dan sebagainya. Penggabungan semacam itu tidak dimaksudkan untuk membangun satuan baru yang bersifat sintesis, yang meliputi semuanya, melainkan untuk menegaskan sekali lagi sifat kesementaraan, sifat diskursif, dari wacana-wacana dan dunia-dunia di atas.

Keempat, karena sifatnya yang subjektif dan diskursif, bangunan-bangunan dunia dan wacana-wacana itu terikat pada konteks tertentu. Konteks-konteksnya dapat meluas dari konteks sosial-ekonomi, rasial, etnis, gender, dan sebagainya. Karya-karya postmodern tidak menempatkan dirinya sebagai sesuatu yang otonom, melainkan kontekstual. Kalaupun ia masih bekerja dengan kerangka estetis yang self-reflektif seperti dalam karya-karya modernis, hal itu dilakukannya dengan sifat yang terlibat dan sekaligus berjarak. Karya-karya postmodern sekaligus menggunakan dan menyalahgunakan konvensi-konvensi estetis yang ada untuk menegaskan sifat subjektif konvensi-konvensi itu. Hal yang sama berlaku juga dalam penggunaan dan penyalahgunaannya terhadap wacana-wacana lain. Untuk tujuan yang sama karya-karya postmodern mengedepankan konteks dari segala wacana yang digunakan dan disalahgunakannya, termasuk bahkan konteks wacananya sendiri.

Kelima, karena dunia merupakan hasil konstruksi sosial, bersifat kultural, tak ada sesuatu yang berada di luar wacana, konsep individu sebagai sebuah satuan kehidupan yang otonom pun diragukan. Individu bukanlah makhluk yang datang dari langit. Kesadaran dirinya sebagai seseorang, sebagai individu, identitas dirinya sebagai warga dari etnisitas tertentu, ras tertentu, bangsa tertentu, jenis

kelamin tertentu, ditentukan secara sosial dan kultural melalui berbagai aktivitas diskursif/kelembagaan. Kenyataan ini memungkinkan cairnya konsep identitas, memungkinkan terjadinya gabungan berbagai identitas yang bahkan berada dalam satu level dan saling bersaing dalam diri individu. Karya-karya postmodern mengeksplorasi kemungkinan ini untuk menegaskan sekali lagi sifat kultural dari dunia, dari realitas, suatu realisme kultural.

Sebagai bagian integral darinya, kritik sastra postmodern pun seharusnya atau sepantasnya menganut paham realisme kultural, menegaskan kembali sifat kultural dari apa yang disebut dengan realitas, yang nyata, yang alamiah, dan karenanya yang benar.

Pertama, ia harus mempertanyakan kembali posisinya sebagai mediator antara sastrawan dengan masyarakat, posisinya sebagai juru penerang sastrawan bagi masyarakat yang dianggap bodoh, yang dianggap tidak tahu apa yang benar karena kebenaran ada di kedalaman sedang masyarakat terikat pada permukaan. Satu, hubungan antara kritik sastra dengan karya sastra bukanlah hubungan antara penyampai kebenaran, pembawa warta kebenaran, dengan kebenaran. Keduanya merupakan dua cara signifikansi yang berbeda yang mempunyai konsep kebenarannya sendiri-sendiri. Untuk menegaskan sifat kultural keduanya, bukan tidak mungkin kritik sastra dan karya sastra bercampur-baur. Karya-karya sastra postmodern punya kecenderungan yang kuat menjadi semacam teori sastra itu sendiri. Sebaliknya, terdapat pula teori-teori sastra postmodern yang menggunakan wacana literer (Lihat Hutcheon 1988). Dua, sastra dan masyarakat tidaklah berhubungan sebagai hubungan antara seorang yang melek dengan seorang yang buta akan kebenaran. Keduanya mempunyai wacananya sendiri, cara pemahamannya mengenai apa yang benar, apa yang semu, apa yang buruk, apa yang indah. Karena itu, untuk menegaskan sifat kul-

tural keduanya, kritikus harus berusaha menemukan pertemuan antara kedua wacana tersebut. Sejauh mana sastra populer, misalnya, hidup dan menentukan kehidupan sastra serius, atau sejauh mana terjadi hal yang sebaliknya. Karya-karya sastra postmodern banyak menggunakan wacana sastra populer, misalnya cerita detektif, cerita spionase, horor, dan bahkan dongeng. Yang perlu mendapat perhatian dalam hal ini adalah juga sejauh mana keduanya saling menggunakan dan menyalahgunakan. Karya-karya cerpen Seno, misalnya "Panji Tengkorak" memperlihatkan kecenderungan yang demikian.

Kedua, karena merupakan cara signifikansi yang berbeda, kritik sastra tidak selalu mengabdikan kepada karya sastranya, dalam arti bahwa karya sastra modern harus dengan kritik modern, karya sastra postmodern dengan kritik sastra postmodern. Kritik sastra postmodern sebagai cara signifikansi tertentu dapat memahami karya apa saja dengan caranya sendiri dan dalam rangka menegaskan kembali gagasan mengenai realisme kultural. Analisis dekonstruktif, misalnya, justru merupakan cara analisis postmodern terhadap karya sastra modern, usaha membongkar segala kebenaran dan suara yang ditekan oleh karya-karya itu.

Ketiga, sehubungan dengan yang pertama itu, karya-karya sastra postmodern tidak hanya menyingkirkan pemisahan hierarkis antara sastra serius dengan sastra populer, melainkan bahkan antara wacana sastra dengan berbagai wacana lainnya. Karya-karya cerpen Seno Gumira Ajidarma memperlihatkan permainan antara wacana sastra dengan wacana ilmu pengetahuan, wacana sastra dengan wacana surat kabar, di samping antara sastra serius dengan sastra populer di atas. Yang penting mendapat perhatian dalam hal ini adalah sejauh mana terjadi hubungan saling menggunakan dan menyalahgunakan antarwacana itu.

Keempat, ia tidak lagi perlu menempatkan karya sastra sebagai sebuah bangunan dunia yang otonom. Sebagai produk aktivitas diskursif, karya sastra terikat pada berbagai konteks diskursif yang lebih luas, baik wacana sastra itu sendiri, wacana ilmu pengetahuan, maupun wacana-wacana lainnya. Dalam hal ini kritikus harus melakukan analisis semiotik dan analisis intertekstual. Selain itu, karya sastra pun terikat pada berbagai konteks lainnya yang mungkin juga bersifat diskursif, misalnya konteks kelas, ras, kebangsaan, etnis, gender, dan sebagainya. Dalam hal ini kritikus harus melakukan analisis politis, kemungkinan beroperasinya kekuasaan dalam karya sastra, kekuasaan yang mencoba membangun tatanan oposisional yang hierarkis dan yang berusaha mensubversinya. Sebagai aktivitas wacana, karya sastra tidak hanya cermin pasif mengenai dunia, melainkan sejenis tindakan terhadap dunia itu. Dalam hal ini kritikus dapat melakukan analisis diskursif Foucauldian. Contoh kritik yang terbaik dalam hal ini dalam bahasa Indonesia adalah *Orientalisme* karya Edward Said hasil terjemahan Mizan (1994).

Kelima, masih dalam hubungan dengan soal otonomi di atas, kritikus tak pula perlu memahami karya sastra sebagai sebuah bangunan dunia yang utuh, mengandung koherensi di dalam dirinya atas dasar ketaklukan bagian permukaan, sarana retoriknya, dengan satuan makna yang ada di kedalaman. Karya sastra postmodern cenderung menempatkan makna hanya sebagai "jejak" dalam pengertian Derridean, sesuatu yang hanya ada di permukaan meski membayangkan kedalaman yang tak pasti. Dalam hal ini karya sastra dapat menjadi semacam ekspresi histeria (Lihat Faruk 1996), kemabukan akan rangsangan-rangsangan permukaan yang bersifat inderawi. Kecenderungan yang demikian didukung pula oleh penggunaan dan sekaligus penyalahgunaan berbagai konteks diskursif di dalamnya, siratan-siratan intertekstualitas yang lari

ke berbagai arah, yang dapat membawa teks ke alam "antah berantah" yang bersifat kultural, bukan alamiah. Karya-karya puisi dan cerpen Afrizal memperlihatkan kecenderungan yang demikian.

Keenam, sehubungan dengan yang kedua, kritik sastra harus pula memberikan perhatian pada soal pembentukan dan pencampuran berbagai identitas, baik identitas rasial, kebangsaan, etnis, gender, dan bahkan individual, serta lain sebagainya. Karya-karya puisi dan cerpen Afrizal Malna memperlihatkan kecenderungan ke arah ini pula.

Ketujuh, kritik sastra selayaknya berusaha pula menemukan berbagai kemungkinan suara, gagasan mengenai dunia, yang nyata dan yang benar, dalam karya sastra tertentu dengan melakukan analisis dialogis Bakhtinian. Pengandaianannya adalah bahwa di dalam karya sastra tidak hanya terdapat satu suara, melainkan banyak suara yang saling berhubungan dengan cara tertentu. Meskipun mungkin suatu karya sastra berusaha mengedepankan satu suara tertentu, harus dicari kemungkinan bahwa ia tidak berhasil menekan munculnya suara-suara yang lain. Dalam hal yang kemudian ini ia harus melakukan analisis dekonstruktif terhadap karya yang bersangkutan. Secara formal, format kritik sastra yang demikian perlu memberikan perhatian khusus pada soal sudut pandang atau focalisasi cerita yang biasa digunakan sebagai alat penentu suara. Karya kritik Melani Budianta yang berjudul "Yang Memandang dan Yang Dipandang" yang dimuat di dalam *Kalam* (1994) merupakan contoh kritik sastra terbaik dari jenis ini yang ada di Indonesia. Dalam tulisannya ini Melani juga mencoba menemukan hubungan saling menggunakan dan menyalahgunakan antarsuara, antartokoh, antarkebenaran.

Kedelapan, karena masih mungkin menggunakan konvensi-konvensi estetika modern maupun yang lainnya, kritik sastra postmodern masih dapat dan perlu menggunakan konsep-konsep kritik sastra modern, misalnya soal keterlibatan

pada dunia pengalaman. Hanya saja, ia harus sekaligus dituntut sensitif terhadap kemungkinan penyalahgunaan konvensi itu. Sebagai contoh, ketika sebuah pertunjukan drama menggunakan set drama modern yang membayangkan bangunan dunia dalam drama itu sebagai sebuah dunia otonom yang terlepas dari proses produksi yang ada di luarnya. Semacam karya postmodern akan mungkin mencairkan sendiri set yang dibangunnya itu, misalnya ketika para pemainnya menyinggung soal honor akan yang akan mereka peroleh sesuai pementasan. Di sini terjadi penerobosan dari dunia ekstra estetika ke wilayah estetika yang dianggap dan dibayangkan sejak awal sebagai dunia yang otonom itu.

Sekarang izinkan saya mencoba bekerja dengan cara pandang postmodern di atas dalam pembacaan dan pemahaman terhadap novel Indonesia yang kiranya paling mutakhir, yaitu **NY. TALIS** (*Kisah mengenai Madras*) karya Budi Darma yang terbit pada tahun 1996 ini.

Pertama, soal judulnya. Novel itu mempunyai dua judul. Yang satu ditulis dengan huruf kapital dengan warna kuning dalam posisi tegak dan terletak di bagian atas; sedang yang lain ditulis hanya dengan huruf kapital di bagian awal katanya, diberi warna merah, dalam posisi miring, dan ditempatkan di bagian bawah. Cara penulisan serupa ini tampaknya seperti mengulang cara pemberian judul pada karya-karya awal Balai Pustaka, karya-karya zaman kolonial dahulu: *Sitti Nurbaya: Kasih Tak Sampai*. Namun, ada yang membedakan keduanya. *Sitti Nurbaya* adalah judul yang mengacu pada tokoh, sesuatu yang satuan konseptualnya dan stratanya berbeda dari *Kasih Tak Sampai* yang mengacu kepada alur atau tema. Sebaliknya, **NY. TALIS** mengacu pada satuan konseptual dan strata yang sama dengan (*Kisah mengenai Madras*) karena sama-sama mengacu kepada tokoh. Apabila dua judul dalam karya Marah Rusli di atas dimungkinkan untuk

membangun kesatuan cerita dan tematis; dua judul dalam karya Budi Darma itu tak memungkinkan hal yang sama. Orang, mau tidak mau, membayangkan bahwa novel yang kemudian itu mengandung dua cerita dan, karenanya, dua makna. Ia menjadi membuka kemungkinan dua makna karena justru pemilihan judul itu sendiri. Andaikata kedua judul itu hanya merepresentasikan satu makna, tentu penulisnya akan memilih judul yang mengacu kepada makna itu saja. Soal yang lain yang membedakan judul kedua novel di atas adalah soal sifat universalitas dan partikularitasnya. Novel pertama menghadirkan dua satuan substansial yang berbeda: penanda atau representasi yang bersifat konkret, partikular, dan petanda yang berupa konsep yang bersifat abstrak, universal. Penanda hanya merupakan representasi dari petanda sehingga keduanya dapat menjadi satu. Sebaliknya, novel kedua menghadirkan dua satuan substansial yang sama, yaitu hanya penanda, sesuatu yang bersifat konkret, partikular. Kedua-nya unik dalam dirinya sendiri dan tak dapat disatukan. Soal berikutnya, pada novel yang kedua itu, yakni karya Budi Darma di atas, yang menjadi penting adalah penanda, representasi, wacana. Novel itu membayangkan cerita tentang hal-hal konkret, bukan satuan-satuan makna yang abstrak. Ia membayangkan kehidupan yang terbangun dari hanya "jejak" dalam pengertian Derridean. Artinya, kebenaran tidak dipahami sebagai sesuatu yang ada di balik kenyataan, representasi, penanda, melainkan ada dalam kenyataan, representasi, penanda itu sendiri.

Soal kedua adalah motto yang ada dalam novel ini, yaitu yang berbunyi demikian: "*Semua kisah dalam novel ini, kecuali / musibah yang menimpa para pesertanya, / seharusnya benar-benar terjadi.*" Motto semacam ini pun merupakan wacana yang lazim digunakan dalam sastra Indonesia di masa kolonial, terutama dalam karya-karya sastra Peranakan Tionghoa, tradisi novel populer. Motto

demikian digunakan pula dalam hampir semua karya Mochtar Lubis dan bahkan dalam *Pengkuan Pariyem* Linus Suryadi A.G. Namun, motto itu biasanya hanya berada di antara dua kemungkinan. Pertama, bahwa cerita yang dipaparkan hanya fiksi belaka, tak ada hubungan dengan kenyataan. Kedua, bahwa cerita yang dipaparkan merupakan hal yang benar-benar terjadi, "benar-benar sudah kejadian".

Apapun pilihannya, motto konvensional tersebut cenderung memisahkan fiksi dari kenyataan. Ia harus memilih salah satu di antara dua pilihan di atas. Apakah memaparkan fiksi ataukah fakta. Keduanya merupakan dua hal yang terpisah. Halnya berbeda dari motto Budi Darma di atas. Novel itu dianggap bukan cerita mengenai sesuatu yang "benar-benar sudah kejadian", fakta. Artinya, tentu saja ia menjadi cerita fiktif. Namun, motto itu tidak menerima pemisahan antara fiksi dengan fakta. Apa yang merupakan fiksi itu mempunyai kemungkinan menjadi fakta, bahkan seharusnya demikian. Hal itu mengimplikasikan pula, bahwa apa yang merupakan representasi, penanda, dapat menjadi yang di-representasikan, petanda.

Hal lain lagi adalah tampilnya genre sastra populer dalam novel itu, yaitu genre yang menyerupai cerita detektif atau spionase dan bahkan semacam cerita silat serta juga cerita fiksi ilmiah seperti Batman atau Spiderman dengan bumbu kekerasan yang tinggi. Ada peristiwa kekerasan, ada peristiwa tambrakan yang dahsyat, ada pula gambaran tokoh cerita, Madras dan anaknya yang digambarkan sebagai tokoh yang bisa meloncat dari pohon ke pohon, dari gedung ke gedung. Namun, genre itu tidak hanya digunakan oleh Budi Darma, melainkan disalahgunakan pula. Cerita detektif diramu dengan genre sastra serius yang penuh diskusi intelektualistis dan diseret memasuki sebuah dunia surealistis yang juga serius. Kemampuan tokoh untuk meloncat ke sana kemari diseret ke dalam sebuah dunia imajiner yang ber-

nada filosofis sehingga menjadi metaforis.

Kemungkinan di atas menunjukkan bahwa novel Budi Darma itu mengandung unsur-unsur dan kemungkinan menjadi karya postmodernis, penganut realisme kultural. Akan tetapi, ada nada modernis di baliknya. Pertama, penempatan judul *Kisah mengenai Madras* di dalam tanda kurung. Penempatan ini dapat membuatnya menjadi judul yang opsional, yang boleh ada, boleh tidak. Sebaliknya, judul lainnya, **NY. TALIS**, merupakan judul yang mutlak, yang harus ada. Kedua, motto Budi Darma itu memperlihatkan tindakan eksklusi terhadap sesuatu yang tidak dikehendaknya, menindas kemungkinan suara lain, yaitu seperti yang terungkap dalam frasa "*kecuali musibah yang menimpa para pesertanya*". Padahal novel itu, hampir secara keseluruhan, bercerita tentang musibah. Musibah Ny. Talis, musibah Madras, dan sebagainya. Musibah menjadi prasyarat bagi hikmah. Tak ada musibah, tak ada hikmah. Selain itu, kata seharusnya merupakan kata yang mengimplikasikan adanya kebenaran yang mutlak, universal, yang harus berlaku, meski tidak kelihatan dan tidak tampak dalam dunia permukaan. Ia menjadi semacam dunia ideal yang seakan dipaksakan harus berlaku di dunia nyata. Ada nada totalisasi, totaliter, di dalamnya. Masyarakat dipahami Budi Darma, dalam novel itu, sebagai tersusun secara berjenjang, hierarkis, berkelas-kelas: ada seni adiluhung, ada seni kelas kambing, dan sebagainya. Bahkan hierarki itu ada pula dalam bangunan masyarakat iblis. Segala hierarki itu hampir tak dapat ditembus karena ia merupakan kehendak takdir, sebagai semacam bakat alam

dalam seni. Cerita itu pun ditampilkan dengan gaya mentertawakan segala yang rendah dengan keangkuhan feodal yang amat tinggi.

Begitulah kesan pertama saya. Ia begitu menggoda. Tapi, selanjutnya, terserah Anda. Sekarang, Anda berada di saluran tiga. Dunia imajinasi.

Daftar Pustaka

- Calzoum Bachri, Sutardji. 1981. "Kredo Puisi". Pengantar untuk Kumpulan Puisi Sutardji Calzoum Bachri, *O, Amuk, Kapak*. Jakarta: Sinar Harapan
- Budianta, Melani. 1994. "Yang Memandang dan Yang Dipandang". Dalam *Kalam*. Edisi 2. Jakarta: Yayasan Kalam
- Eagleton, Terry. 1990. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell
- Faruk. 1994. "Romantisme (di Indonesia): Perlawanan Tak Kunjung Usai". Dalam *Kalam*. Edisi 4. Jakarta: Yayasan Kalam
- . 1995. "Kalau Bulan Bisa Ngomong: Bahasa, Sastra, dan Sumber (Per)daya Manusia". Dalam Faruk. *Perlawanan Tak Kunjung Usai: Sastra, Politik, Dekonstruksi*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar
- . 1996. "Wasana Kata: Bunga Di Atas Batu (Menuju Kritik Sastra Histeria)". Dalam Agus Noor dan Hamdy Salad (eds.). *Histeria Kritik Sastra*. Yogyakarta: Bentang
- . 1996. "Perkembangan Persepsi tentang Sastra Populer dan Fenomena Cerpen Kompas". Dibacakan pada acara peluncuran kumpulan cerpen Kompas, *Pistol Perdamaian*, bulan april di Jakarta
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge
- McGann, Jerome J. 1983. *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*. Chicago and London: The University of Chicago Press
- Said, Edward. 1993. *Culture and Imperialism*. London: Chatto and Windus
- . 1994. *Orientalisme*. Bandung: Penebit Pustaka
- Sarjono, Agus R. 1996. "Kritik dalam Paradoks Pencelakan Kesenian". Dalam *Kompas*. Tanggal 3 November. Jakarta
- Williams, Raymond. 1973. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press