

PETA SASTRA INDONESIA MUTAKHIR

Maman S Mahayana

Prodi Indonesia Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya UI
maman_s_mahayana@yahoo.com

Pemetaan sastra Indonesia kini mestinya tidak lagi terpusat pada berbagai kegiatan dan penerbitan buku-buku sastra di ibukota (Jakarta).¹ Menempatkan perkembangan sastra di Jakarta sebagai representasi sastra Indonesia, tidak hanya sudah tidak relevan lagi, tetapi juga menafikan dinamika sastra Indonesia yang tumbuh dan berkembang di berbagai daerah di Tanah Air. Sejarah sudah mencatat, bahwa pemetaan sastra Indonesia lewat pandangan dikotomis lama—baru, tradisional—modern,² lokal-daerah—nasional, serius—populer, dan arus utama—arus pinggiran,³

¹Contoh yang baik mengenai masalah ini dapat kita lihat pada buku A. Teeuw, (*Sastra Baru Indonesia 1*, Ende: Nusa Indah, 1978). Buku ini cukup lengkap membicarakan sejumlah pengarang—dan beberapa karyanya. Tetapi data yang digunakan Teeuw berdasarkan karya sastra yang sudah dalam bentuk buku (yang diterbitkan di Jakarta). Maka khazanah sastra Indonesia yang muncul di berbagai media massa, luput dari pengamatannya. Akibatnya, beberapa nama luput (atau dilupakan) dalam perbincangannya. Nama Isma Savitri, misalnya, tak ada dalam buku itu. Mohammad Dimiyati, novelis prolifk dari Solo, muncul namanya cuma dalam catatan kaki. Begitu juga perbincangan buku itu yang dimulai dari masa Balai Pustaka mengesankan, bahwa Balai Pustaka yang ‘mengawali’ pertumbuhan sastra Indonesia. Mengingat buku itu relatif lengkap membicarakan pertumbuhan sastra Indonesia, maka buku itu menjadi semacam rujukan penting. Sayangnya, para penulis buku sejarah sastra Indonesia yang kemudian menerima begitu saja apa yang tertuang dalam buku itu.

²Pembabakan sastra Indonesia secara dikotomis ini mula dilakukan Sutan Takdir Alisjahbana (STA). Dalam sejumlah artikelnya yang dimuat majalah *Pujangga Baru*, berulang kali STA menegaskan ciri-ciri puisi baru dan perbedaannya dengan puisi lama yang dikatakannya statis, terbelenggu oleh bentuk yang mengikat, “sudah mati-semati-matinya” dan seterusnya. Dalam pengantar buku *Puisi Lama* (Jakarta: Pustaka Rakyat, 1961) STA mengatakan bahwa puisi lama merupakan pancaran masyarakat lama. Meski STA tidak menyebutkan masyarakat lama sebagai masyarakat zaman jahiliah, sebagaimana yang ditulis dalam artikel yang dimuat *Pujangga Baru*, ia cenderung menggiringnya sebagai masyarakat primitif. Sementara itu, dalam pengantar buku *Puisi Baru* (Jakarta: Dian Rakyat, 1979; Cet. Ke-8, Cet. 1, 1946), STA menegaskan, bahwa pertemuan bangsa Indonesia dengan bangsa Eropa mengawali terjadinya perubahan sosial. Itulah awal bangsa Indonesia memasuki zaman modern. Kedua buku itulah (*Puisi Lama* dan *Puisi Baru*) yang kemudian dijadikan rujukan Zuber Usman (*Kesusasteraan Indonesia Lama*, 1954, dan *Kesusasteraan Indonesia Baru*, 1957), dan beberapa penulis yang kemudian. Sejumlah buku itu kemudian digunakan sebagai buku pelajaran sastra di sekolah.

³ Sejumlah buku pelajaran sastra di sekolah yang hanya memperkenalkan karya-karya (sastra) kanon, tanpa disadari telah menafikan keberadaan karya sastra yang berada di luar jalur arus utama. Kepala Balai Pustaka yang pertama, Dr. D.A.R. Rinkes, yang menyatakan, bahwa buku-buku terbitan di luar Balai Pustaka sebagai bacaan liar telah menjadikan buku-buku terbitan Balai Pustaka berada dalam arus utama sejarah sastra Indonesia. Buku-buku terbitan

selain tidak proporsional, berat sebelah alias tidak adil, dan sesat nalar, juga bersifat hegemonik. Oleh karena itu, usaha melakukan pemetaan sastra Indonesia mutakhir, tidak dapat lain, kita mesti melihat duduk perkaranya secara komprehensif dan holistik. Melihat ke belakang untuk memahami dampaknya kini, dan mencermati dinamika sekarang untuk melihat prospeknya di masa depan. Jadi, pembicaraan mengenai peta sastra Indonesia mutakhir, akan dimulai dari latar belakang terjadinya pemetaan sastra Indonesia yang sejak awalnya memang salah.

Peta sastra Indonesia sejak awalnya memang cenderung bersifat *Neerlandocentris*,⁴yaitu mengikuti buku-buku yang ditulis orang-orang Belanda.⁵Maka dapat dipahami jika sejumlah novel karya Semaun (*Hikayat Kadirun*, 1920), Marco Kartodikromo (*Studen Hidjo*, 1918; *Rasa Merdeka atau Hikayat Sudjanmo*, 1924), dan karya sastra yang ditulis golongan peranakan Tionghoa, sampai sekarang tidak masuk wilayah dunia pengajaran di sekolah. Bagaimana mungkin kita membuat pemetaan (sastra Indonesia) jika sebagiannya ada yang disembunyikan?

Jika mencermati judul-judulnya yang masih menggunakan kata *hikayat*, kita curiga –atau bahkan berasumsi—bahwa novel Indonesia –yang dilabeli sebagai modern—merupakan perkembangan lebih lanjut dari hikayat, seperti juga puisi Indonesia yang punya garis sambung dengan syair dan pantun.⁶Jadi sebenarnya tidak ada garis demarkasi yang memisahkan hikayat

di luar Balai Pustaka sebagai bacaan liar (*Balai Pustaka Sewajarnya*, 1948, hlm. 5—6). Marjinalisasi itu kemudian dilegitimasi oleh Roolvink dan Teeuw yang menyebutnya sebagai roman picisan (lihat A. Teeuw dan Roolvink, *Pokok dan Tokoh*. Djakarta; Jajasan Pembangunan, 1953). Itulah sebabnya, dalam pengajaran sastra Indonesia di sekolah, seolah-olah hanya buku-buku terbitan Balai Pustaka yang layak diperbincangkan.

⁴*Neerlandocentris* adalah istilah yang digunakan sejarawan Sartono Kartodirdjo yang menolak sejarah (nasional) Indonesia menggunakan cara pandang Belanda. Oleh karena itu, ia mengusulkan agar sejarah Indonesia disusun berdasarkan cara pandang orang Indonesia sendiri (Indonesia Centris).

⁵Beberapa pengarang Belanda yang buku-bukunya menjadi rujukan penting penulisan sejarah sastra Indonesia dan pengajaran sastra di sekolah, dapatlah disebutkan, di antaranya, G.W.J. Drewes (*Maleise Bloemlezing*, 1947; *Mentjari Ketetapan Baru*, 1949), M.G. Emeis (*Bloemlezing uit het Klassiek Maleis*, 1949), C. Hooykaas (*Literatuur in Maleis en Indonesisch*, 1952; *Penjedar Sastera*, 1952), A. Teeuw dan R. Roolvink (*Pokok dan Tokoh dalam Kesusastraan Indonesia Baru*, 1952), dan dua buku A. Teeuw (*Sastra Baru Indonesia I*, 1978; *Sastra Indonesia Modern II*, 1989).

⁶Zuber Usman (*Kesusasteraan Baru Indonesia*, 1957) menempatkan karya-karya Abdullah Munsyi sebagai berada dalam masa transisi dari kesusastraan Indonesia lama ke kesusastraan Indonesia baru. Tetapi bagaimana karya-karya Abdullah Munsyi itu sampai mempengaruhi Semaun, Mas Marco Martodikromo—dan Tirta Adhi Soerjo yang juga

dan ceritera dengan novel (Indonesia). Begitu juga dengan perjalanan syair dan pantun. Keduanya punya garis sambung dengan puisi (Indonesia) yang dikatakan Teeuw, Ajip Rosidi, dan H.B. Jassin sebagai puisi Indonesia modern.⁷

Jika fakta sejarah menunjukkan, bahwa ada benang merah yang jelas dalam riwayat hikayat, syair, pantun, dan cerita –termasuk di dalamnya cerita pendek—sampai muncul penerbit-penerbit swasta, maka pertanyaan tentang “Kapanakah Kesusastraan Indonesia Lahir?” sebagaimana yang dipolemikkan Ajip Rosidi, Umar Junus, A. Teeuw, Nugroho Notosusanto, menunjukkan, bahwa mereka mengabaikan media massa yang terbit sebelum tahun 1900. Dengan demikian, pemetaan sastra Indonesia mesti juga memasukkan karya-karya sastra yang terbit di berbagai media massa.

Hal yang sama terjadi dalam perjalanan kritik sastra Indonesia. Anggapan bahwa kritik sastra Indonesia berasal dari Barat dan sastra Indonesia tidak punya tradisi kritik, menunjukkan cara pandang yang ahistoris. Begitu juga dengan usaha menempatkan H.B. Jassin sebagai “satu-satunya” kritikus yang berwibawa, telah menafikan tokoh kritikus lain yang sebenarnya lebih pas ditempatkan sebagai “Bapak Kritikus Indonesia” jika melihat pengaruhnya dalam membangun sebuah paradigma kritik sastra Indonesia. Tokoh itu tidak lain adalah Sutan Takdir Alisjahbana yang melalui majalah *Pujangga Baru*, telah memperkenalkan kritik sastra berikut konsep-konsep

menggunakan kata *hikayat* sebagai judul karya-karyanya? Bagi saya, yang lebih mungkin adalah pengaruh perkembangan media massa (suratkabar) yang bermunculan ketika itu. Dalam banyak surat kabar terbitan sebelum 1900, pemuatan hikayat, pantun, dan syair, hampir selalu ditempatkan di halaman depan. Di bawah judul Majalah *Sahabat Baik* (1890), misalnya, tercantum keterangan berikut: “*Hikajat, Tjerita, dongeng, sjair, pantoen, dan lain-lain dari pada itu. Di Koempoelkan dan di hijasi dengan bebrapa gambar ...*” yang menunjukkan bahwa karya-karya sastra itu digunakan sebagai ‘pematik’. Dalam surat kabar *Pembrita Betawi* (1895), hikayat, syair, atau pantun terbit setiap hari yang ditempatkan di halaman depan. Bahkan, hikayat, cerita, dan syair, kerap dimuat secara bersambung yang biasanya lebih dari lima edisi.

⁷Melihat tarikh publikasi tulisan Jassin (1953), kelihatannya Teeuw dan Ajip Rosidi mengutip pandangan Jassin yang membagi kesusastraan Indonesia lama dan modern dengan garis pemisah yang terjadi tahun 1900, yang menurut Jassin sebagai “permulaan kesadaran individu yang akan bermuara pada kesadaran kebangsaan.” (H.B. Jassin, *Kesusastraan Indonesia Modern dalam Kritik dan Esei 1*, Jakarta: Gramedia, 1985, Cet. Pertama, Gunung Agung, 1954. STA menyebut lama—baru itu dengan zaman prae-Indonesia dan zaman Indonesia. Jika kesadaran individu sebagai ciri modern, maka syair, hikayat, pantun, cerita yang dimuat surat-surat kabar terbitan sebelum tahun 1900, sudah banyak yang menunjukkan ciri kesadaran individu.

teoretis sebagai dasar melakukan kritik. Dengan melakukan analisis terhadap sejumlah puisi (baru) yang terbit ketika itu, ia membuat dikotomi perjalanan kesusastraan Indonesia dalam dua bagian, yaitu lama—baru, tradisional—modern. Pandangan itulah yang lalu diikuti para penulis buku sejarah sastra Indonesia yang kemudian diajarkan di sekolah-sekolah.

Apa akibatnya dari pandangan dikotomis itu? Hikayat, pantun, syair dan khazanah sastra Indonesia yang dilabeli sebagai sastra tradisional atau sastra lama, mengalami pengapkiran, pemarjinalan, dan dianggap sekadar berisi kisah-kisah istana sentris, dewa-dewi, dunia entah-berantah, tokoh-tokoh supranatural, statis, klise, dan segala macam yang berbau negatif. Pandangan itulah yang kemudian menyebar dan terus-menerus dijejalkan dalam pengajaran sastra di sekolah sampai sekarang. Akibat lainnya, khazanah sastra klasik yang dihasilkan para pujangga kita sejak Hamzah Fansuri sampai Abdullah bin Abdul Kadir Munsyi, tenggelam begitu saja dan hanya disentuh para filolog. Maka, peta sastra Indonesia sebelum merdeka seolah-olah hanya dimainkan oleh Balai Pustaka dan sejumlah sastrawan Pujangga Baru.

Selepas merdeka, pengaruh Balai Pustaka sebagai lembaga kolonial yang memberlakukan syarat-syarat tertentu bagi buku-buku yang akan diterbitkan lembaga itu, mulai pudar.⁸ Dominasi sastrawan Sumatera juga mulai bergeser dan posisinya 'direbut' sastrawan Jawa dan Sunda. Pramoedya Ananta Toer, Achdiat Karta Mihardja dan sederet panjang sastrawan Indonesia yang muncul tahun 1950-an, makin menegaskan posisi mereka dalam peta sastra Indonesia ketika itu. Beberapa penerbit lain, seperti Pembangunan, Gapura, Gunung Agung, menempatkan Balai Pustaka tidak lagi menjadi penerbit yang berwibawa.

⁸Dr. D.A.R. Rinkes, Kepala Balai Pustaka yang pertama, sejak awal berdirinya lembaga penerbitan itu telah menerapkan sensor yang ketat atas naskah-naskah yang akan diterbitkan. Kriteria atau persyaratan yang tertuang dalam Nota Rinkes (1910) itu menyebutkan tiga syarat: (1) tidak mengandung unsur antipemerintah kolonial, (2) tidak menyinggung perasaan dan etika golongan masyarakat tertentu, (3) tidak menyinggung suatu perasaan agama tertentu. Dari segi bahasa, Balai Pustaka juga menerapkan aturan berbahasa yang sangat ketat, sesuai dengan aturan ejaan van Ophuijsen dan semangatnya menjaga bahasa Melayu standar. Istilah atau ungkapan dalam bahasa daerah, sebagaimana yang banyak terdapat dalam novel *Keluarga Gerilya* (Pramoedya Ananta Toer) dan *Atheis* (Achdiat Karta Mihardja), akan dibersihkan atau diganti dengan istilah bahasa Melayu.

Peta kesusastraan Indonesia pada masa itu, selain tidak lagi didominasi penerbit Balai Pustaka dan sastrawan Sumatera, juga memunculkan tema-tema yang lebih beragam. Mengangkat kultur daerah atau peristiwa-peristiwa lokal adalah salah satu tema yang banyak diangkat sastrawan Indonesia ketika itu. Dalam konteks itu, Ajip Rosidi menawarkan gagasan kedaerahan dalam keindonesiaan yang sesungguhnya coba menempatkan posisi sastrawan di berbagai daerah sebagai bagian penting dalam peta kesusastraan Indonesia. Meski begitu, pusat kegiatan sastra Indonesia yang berkisar di kota-kota besar di Pulau Jawa, dan lebih khusus lagi di Jakarta, tidak dapat menggeser posisi Jakarta sebagai pusat orientasi. Puncaknya terjadi pada zaman Orde Baru.

Ada sedikitnya tiga peristiwa penting pada awal zaman Orde Baru yang menempatkan Jakarta makin kokoh sebagai pusat orientasi, yaitu (1) terbitnya majalah *Horison* (Juli 1966)⁹ dan *Budaya Jaya*, 2 Juni 1968,¹⁰ (2) berdirinya Taman Ismail Marzuki,¹¹ dan (3) Simposium Kritik Sastra Indonesia, 31 Oktober 1968. Simposium ini melibatkan dua kelompok yang berpandangan berbeda dalam memaknai kritik sastra. Kelompok pertama mewakili sastrawan, di antaranya, Arief Budiman, Goenawan Mohammad, Salim Said, dan beberapa sastrawan dari Dewan Kesenian Jakarta. Kelompok kedua mewakili dosen dan peneliti sastra, di antaranya, S. Efendi, J.U. Nasution, Saleh Saad, Jassin, M.S. Hutagalung, Boen S. Oemarjati, dan Lukman Ali.¹²

⁹ Pendirian majalah sastra *Horison* (Juli 1966), merupakan realisasi salah satu perumusan *Simposium Kebangkitan Semangat "66: Mendjelajah Tracee Baru*, 6—9 Mei 1966. Djakarta: Yayasan Badan Penerbit Fakultas Ekonomi Universitas Indonesia, 1966.

¹⁰ *Budaya Djaja* terbit 2 Juni 1968 yang diterbitkan Dewan Kesenian Jakarta. Dewan Kesenian Jakarta sendiri dibentuk 7 Juni 1968 dan baru diresmikan Gubernur DKI Jakarta, 19 Juni 1968.

¹¹ Taman Ismail Marzuki dibentuk oleh Dewan Kesenian Jakarta sebagai Pusat Kesenian yang menempati kompleks di Jalan Cikini Raya No. 73. Pusat Kesenian inilah yang kemudian menjadi cikal bakal kompleks Taman Ismail Marzuki.

¹² Yang dimaksud kelompok peneliti sastra ini adalah dosen-dosen FSUI (sekarang FIB-UI) dan peneliti di Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa (sekarang Badan Bahasa). Karena gedung kampus FSUI waktu itu letaknya bersebelahan dengan gedung Pusat Bahasa di kawasan Rawamangun, Hutagalung kemudian menyebutnya sebagai "Aliran Rawamangun".

Berdirinya Taman Ismail Marzuki, dan terutama adanya Dewan Kesenian Jakarta, kemudian mendorong sastrawan di berbagai daerah untuk membentuk kompleks dan organisasi sejenis. Lahirlah taman budaya di berbagai daerah dengan pengelola Dewan Kesenian (Daerah). Meskipun demikian, TIM sampai sekarang masih tetap dianggap sebagai “pembaptis” sastrawan daerah menjadi sastrawan nasional. Sementara itu, majalah sastra *Horison*—setelah *Budaya Jaya*, tidak lagi terbit—membangun pengaruhnya sendiri yang kemudian dimitoskan sebagai alat legitimasi sastrawan di berbagai daerah sebagai sastrawan nasional, jika karyanya dapat dimuat majalah *Horison*. Adapun pengaruh Aliran Rawamangun lebih pada penelitian sastra yang dilakukan dosen atau mahasiswa (skripsi) di berbagai institusi atau fakultas sastra.

Dalam dua dasawarsa terakhir ini peta sastra Indonesia mulai berubah secara signifikan. Mitos Majalah Sastra *Horison* mulai bergeser pada koran-koran nasional, seperti *Kompas*, *Media Indonesia*, *Republika*, *Koran Tempo*, dan seterusnya. Tambahan pula, beralihnya majalah sastra *Horison* dalam bentuk cetak ke bentuk online (Juli 2016), tidak hanya menyurutkan posisi majalah itu makin ke belakang, tetapi juga boleh dikatakan mengakhiri pengaruhnya—atau kotribusinya— dalam peta kesusastraan Indonesia.

Sementara itu, bermunculannya koran-koran di berbagai daerah yang menyediakan ruang sastra, beberapa di antaranya, *Jawa Pos*, *Riau Pos*, *Batam Pos*, Banjarmasin, Padang, Bali, Mataram, dan seterusnya, membuka peluang sastrawan di berbagai daerah mengisi ruang-ruang sastra yang disediakan media massa itu. Jadi, meskipun beberapa koran ibukota lenyap dari peredaran, seperti *Sinar Harapan*, *Suara Pembaruan*, *Suara Karya*, dan seterusnya, koran daerah boleh dikatakan, berperan sebagai saluran lain dalam ‘melahirkan’ sastrawan kita.

Pemberlakuan otonomi daerah sangat jelas berdampak positif, selain terjadi perkembangan yang signifikan dalam kehidupan sosial ekonomi di berbagai daerah di Indonesia, juga bermunculan semangat untuk menunjukkan eksistensi kedaerahan melalui pentas-pentas budaya, termasuk di dalamnya kesusastraan. Kehidupan kebudayaan—kesenian—kesusastraan, mulai mendapat tempat dan perhatian pemerintah daerah yang kerap diikuti pula oleh penerbitan karya sastra yang sebelumnya sering diabaikan.

Perkembangan kesusastraan di daerah-daerah di luar Jawa yang dalam beberapa dekade menempatkan Jakarta sebagai pusat orientasi, seperti Pekanbaru, Tanjungpinang, Aceh, Banjarmasin, Jambi, Padang, Makasar, Bali, kini seperti tak peduli lagi pada Jakarta. Aktivitas kesusastraan di Taman Ismail Marzuki atau beberapa komunitas lain di Jakarta yang kerap ditempatkan sebagai standar capaian estetik, bahkan juga dimitoskan sebagai legitimasi bagi sastrawan di luar Jakarta, kini tidak lagi diperlakukan demikian. Begitu juga lomba penulisan novel dan antologi puisi yang biasanya heboh dan diburu sastrawan dari berbagai daerah lantaran dipandang dapat mengangkat para pemenangnya dengan reputasi nasional, kali ini tidak lagi memposisikan dirinya sebagai salah satu tonggak penting perkembangan sastra Indonesia.

Sementara itu, di kota-kota besar di Pulau Jawa, seperti Surabaya, Bandung, Yogyakarta, Semarang, dan Banten, bahkan juga Depok, gerakan yang dilakukan para sastrawannya, makin menegaskan posisi Jakarta hanya sebagai salah satu sekrup dalam mesin raksasa yang bernama Sastra Indonesia. Oleh karena itu, pemahaman kita tentang peta kesusastraan Indonesia kini, mutlak juga mencermati dinamika dan perkembangan kesusastraan di berbagai daerah itu.

Bersamaan dengan itu, munculnya berbagai komunitas dan kantong-kantong budaya, menempatkan peta sastra Indonesia sekarang, tidak dapat mengabaikan peranan mereka. Lihat saja serangkaian kegiatan sastra yang diselenggarakan di sejumlah kota di luar Jakarta, seperti yang dilakukan Komunitas Sastra Indonesia (KSI), Temu Sastrawan Nusantara, Temu Sastra Mitra Praja Utama (MPU) yang melibatkan sastrawan dari 10 provinsi, Komunitas Cerpen Indonesia (KCI). Festival Ubud di Bali, perayaan hadiah Sagang di Pekanbaru, Riau, Pertemuan Sastra Pesisir, dan perayaan Hari Puisi Indonesia.¹³ Kegiatan itu tentu saja berdampak positif bagi perkembangan sastra di berbagai wilayah itu. Mengingat dalam setiap kegiatan itu –kini—selalu

¹³Perayaan pertama Hari Puisi Indonesia diselenggarakan tahun 2013 dengan puncak acara di Taman Ismail Marzuki. Perayaan yang diselenggarakan Yayasan Hari Puisi ini melibatkan penyair dari berbagai daerah di Indonesia. Dalam puncak acara itu, diumumkan lima buku puisi terbaik –masing-masing mendapat hadiah 10 juta rupiah dan satu buku puisi peraih Anugerah Hari Puisi dengan hadiah 50 juta rupiah. Dengan total hadiah 100 juta rupiah, setiap tahun panitia menerima sedikitnya 200—400 buku antologi puisi yang terbit dalam setahun itu. Dampak perayaan Hari Puisi ini cukup luas, selain munculnya nama-nama baru dengan kualitas puisinya yang menjanjikan, juga tampak jelas, usaha para penyair di berbagai daerah untuk melakukan eksplorasi situasi sosial budaya, bahkan sejarah yang terjadi di masyarakatnya.

diikuti dengan penerbitan karya, maka selain terus bermunculan nama-nama baru, terdokumentasikannya karya sastrawan di berbagai daerah, juga dapat melengkapi peta sastra Indonesia yang tak lagi dapat mengabaikan perkembangan sastra di berbagai daerah itu.

Bagaimanapun juga, sejumlah perhelatan sastra itu tidak saja menunjukkan terjadinya semacam kebangkitan sastra di berbagai daerah itu, tetapi juga makin menegaskan, bahwa peta sastra Indonesia kini, tidak lagi terpusat di Jakarta. Oleh karena itu, terlalu gegabah jika muncul klaim-klaim yang menyebutkan beberapa gelintir sastrawan Indonesia sebagai mewakili prestasi keseluruhan sastra Indonesia. Klaim itu telah menafikan keberadaan dan kebangkitan sastrawan Indonesia di berbagai daerah.

Di antara hingar-bingar kegiatan perhelatan sastra di berbagai daerah itu, acara-acara lomba, pemberian hadiah, dan penerbitan buku, pemanfaatan media sosial seperti *facebook*(FB) dan *whatsapp*(WA), melahirkan generasi yang lain lagi. Tidak dapat dimungkiri, hadirnya FB dan WA, telah memberi kemungkinan lain bagi perkembangan sastra Indonesia. Jika pada masa sebelumnya, kemunculan sastrawan—juga kritikus (sastra)—secara langsung atau tidak, (sangat) ditentukan oleh peran redaktur surat kabar atau majalah, maka kini, orang bebas membuat klaim dirinya sebagai apa pun. Jika persaingan di media massa, terutama surat kabar, begitu ketat, yang terjadi di FB dan WA, justru begitu longgar, cair, dan licin.

Longgar, lantaran dalam FB dan WA, orang bebas mengeluarkan apa pun. Setiap saat, siapa pun, bisa mempublikasikan karyanya yang berupa apa pun yang berkaitan dengan sastra, atau apa pun. Lalu, orang-orang yang tergabung dalam lingkaran perkawanannya, boleh menanggapi sesuka hati; mengklik tanda jempol atau cukup komentar singkat: keren, mantap, dan seterusnya.

Situasinya sangat cair. Berbagai klaim bisa muncul setiap saat. Klaim yang satu, bisa menyalip klaim yang lain. Klaim itu-ini, bisa timbul tenggelam begitu cepat. Lalu segalanya berakhir tak selesai. Menggantung. Tidak ada pihak mana pun, tanpa atau dengan otoritasnya, punya kekuatan memberi legitimasi atau melarang orang membuat klaim.

Pergerakannya juga begitu licin, sebab di sana, orang bisa menikmati ketidakjujurannya lewat perbuatan lempar batu sembunyi tangan. Orang bisa begitu bangga jadi Pak Turut atau

Eyang Kutip –menurut bla ... bla ... atau sekadar mengutip judul-judul atau cukup menyebut nama-nama doang. Ketika ada orang yang bertanya atau minta klarifikasi, Pak Turut atau Eyang Kutip itu cuma berkilah, bersilat lidah atau *ngeles*, tanpa ada penjelasan dan pertanggungjawaban etik, moral, intelektual, bahkan juga sosial.

Situasi itu tidak terjadi dalam proses pemuatan sebuah karya di surat kabar atau di majalah. Ketika sebuah karya akan dimuat sebuah surat kabar, seorang redaktur mesti mempertimbangkan banyak aspek: keterbacaan karya itu dan pertimbangan lain yang berkaitan dengan kualitas; pertanggungjawaban etik, moral, dan sosial; dan pembinaan pada nama-nama baru. Sekadar menyebut beberapa, H.B. Jassin, Saini KM, Ajip Rosidi, Abdul Hadi WM, Sutardji Calzoum Bachri, Ahmad Tohari, Efix Mulyadi, Willy Hangguman; atau redaktur yang lebih muda, Nirwan Dewanto, Kenedi Nurhan, Djadjat Sudradjat, Triyanto Triwikromo, Jamal D. Rahman, dan entah siapa lagi, sangat mempertimbangkan aspek pembinaan ini. Maka, para redaktur yang disebutkan tadi, akan memuat karya-karya yang sebenarnya belum begitu bagus, tetapi potensial mendorong penulisnya akan menghasilkan karya yang lebih bagus lagi.

Lewat pemuatan karya di surat kabar dan majalah itu pula, masyarakat perlahan-lahan dapat melabeli seseorang —yang secara konsisten dan berkelanjutan—karyanya dimuat di surat kabar atau majalah itu, sebagai penyair, cerpenis, atau kritikus. Tentu saja proses pelabelan itu tidak jatuh pada seseorang yang karyanya secara kuantitatif belum teruji oleh waktu. Pernyataan Budi Darma yang memelesetkan larik puisi Chairil Anwar, “Sekali (tidak) berarti, setelah itu mati!” sebagai isyarat, bahwa predikat kesastrawan mesti dibarengi dengan kualitas dan kuantitas karya. Jadi, masyarakat itulah yang melabeli predikat penyair, cerpenis, atau kritikus, dan bukan klaim dirinya sendiri. Maka jangan harap seseorang yang karyanya *hul-hol* —lama tenggelam, dan setelah itu muncul lagi, lalu lama lagi tenggelam—akan mendapat label dari masyarakat. Nah, di sini, proses seleksi sebagai penyair, cerpenis atau kritikus dimulai dari redaktur, lalu konsistensi dan kontinuitas, dan setelah itu kualitas dan kuantitas.

Generasi FB dan WA tak mengalami persaingan ketat dan seleksi seperti itu. Cenderung instan. Tak bakal ia berhadapan dengan kesabaran luar biasa, sebagaimana yang terjadi pada Gus tf (Sakai), Pamusuk Eneste, Tjahjono Widarmanto (Widiyanto), Isbedy Stiawan, Mardi Luhung, Wayan Sunarta, dan entah siapa lagi, yang pada karya yang kesekian puluhnya, baru

nongol menghiasi surat kabar atau majalah nasional terkemuka. Tanyalah mereka, berapa banyak prangko dan amplop kabinet, mereka persiapkan; berapa lembar fotokopi naskah dan potongan wesel berwarna kusam, mereka simpan; dan setebal apakah kesabaran mereka hari Minggu nongkrong di lapak koran membacai nama-nama para penulis?

Medsos FB dan WA memang sebuah keniscayaan. Perlakukan ia secara bijaksana. Sebagai ajang berlatih menulis, *sharing* gagasan, atau berdiskusi, FB dan WA bisa menjadi medan yang baik dan bermanfaat. Maka, bertindak sebagai pendekar mabuk, mengacung-acungkan golok untuk memabat rumpun, dan membusungkan dada lalu mengajari ikan berenang, hakikatnya seperti orang meludah ke langit. Meskipun demikian, para penggiat sastra di ruang FB dan WA ini punya kelompok dan jaringannya sendiri, yang bagaimanapun tetap perlu ditempatkan sebagai bagian dari dinamika sastra Indonesia mutakhir.

Begitulah, mencermati peta perkembangan kesusastraan Indonesia mutakhir, tidak pelak lagi, kita tidak dapat mengabaikan poros-poros kesusastraan Indonesia di berbagai daerah yang makin mengukuhkan keberadaannya sebagai bagian yang tidak terpisahkan dari dinamika kesusastraan Indonesia secara keseluruhan. Dari poros-poros itulah sesungguhnya kesusastraan Indonesia, menegaskan jati diri sastrawan di berbagai daerah dan sekaligus merepresentasikan warna-warni keindonesiaan dengan berbagai kultur etniknya. Di sinilah pentingnya memahami lanskap kesusastraan Indonesia secara lengkap, dan tidak secara sepihak menempatkan Jakarta sebagai representasi Indonesia. Itulah konsekuensi pemberlakuan otonomi daerah yang pada gilirannya akan dapat pula menghancurkan usaha-usaha sentralitas dari komunitas tertentu.

Peta sastra Indonesia adalah lanskap warna-warni sebagai potret keindonesiaan. Potret itu menggambarkan dinamika sastra Indonesia di berbagai daerah dengan segala problem sosial-budaya tempatan. Maka, pahamiilah peta sastra Indonesia dari dinamika keseluruhan yang terjadi di pelosok Tanah Air. Itulah semangat multikulturalisme, semangat merayakan keberbedaan dan kesetaraan kultur etnik sebagai kekayaan Indonesia.

Mempertimbangkan kembali peta sastra Indonesia mutakhir, kiranya penting artinya membuat semacam gerakan untuk: (1) menyuburkan semangat kedaerahan dan kultur etnik dalam lanskap keindonesiaan yang juga tidak dapat melepaskan diri dari perkembangan sastra

dunia, (2) menegaskan jati diri sastra dan sastrawan di berbagai daerah di Nusantara ini –melalui karyanya—sebagai bagian yang tidak terpisahkan dari identitas sastra Indonesia, (3) menggencarkan publikasi khazanah sastra di berbagai daerah sebagai usaha pendokumentasian, sekaligus untuk melengkapi peta sastra Indonesia. Salah satunya melalui penerbitan antologi bersama yang merepresentasikan keterwakilan komunitas, poros sastra, sastrawan daerah, dan grup facebook, (4) memberi ruang kepada sastrawan di berbagai daerah dalam setiap perhelatan nasional dan internasional, dan tidak lagi memanfaatkan sastrawan daerah sebagai Tuan Rumah yang bertindak sekadar menjadi penonton, (5) menumbuhkan semangat kompetisi melalui berbagai kegiatan lomba dan isu-isu aktual untuk menciptakan polemik yang bertujuan menyemarakkan suasana kehidupan sastra Indonesia lebih dinamis. Cara ini juga kerap melahirkan berbagai pemikiran yang cerdas.

Jika melihat kondisi dan dinamika sastra Indonesia sekarang, meski beberapa surat kabar yang menyediakan ruang sastra, bertumbuhan, tidaklah berarti sastra Indonesia di masa depan, akan menghadapi masa suram. Bahkan akan jauh lebih semarak dibandingkan tahun-tahun sebelumnya, meskipun secara kualitas dicemari oleh para sastrawan FB dan WA.

