

POSISI FIKSI POPULER DI INDONESIA

*Aprinus Salam**

1. Pengantar

Dalam sejarah sastra Indonesia, fenomena fiksi populer mulai dikenal pada tahun 1890-an, yaitu bacaan yang ditulis oleh orang Cina-Melayu dengan menggunakan bahasa Melayu-pasaran (rendahan) yang berjudul *Sobat Anak-Anak* karya Lie Kim Hok. Bacaan ini dianggap hanya menampilkan cerita-cerita yang ringan dengan maksud sekadar menghibur. Konsumen bacaan itu juga terbatas di kalangan tertentu (Nio Joe Lan, 1962: 9-10). Pada tahun 1930-an, gejala fiksi populer menghangat kembali dengan banyaknya terbitan "roman Medan", yang di kemudian hari oleh R. Roolvink (1959) disebut sebagai "roman pitjisan". Dalam hal ini, gejala itu dimaksud sebagai bacaan murahan walaupun harganya tidak harus lebih murah daripada buku-buku yang dianggap lebih sastra. Yang dimaksud dengan murahan di sini adalah bacaan yang mudah dicerna, tidak mengandung kontemplasi yang serius, stereotip, dan dalam beberapa hal relatif mengeksploitasi seks, suatu bacaan yang sekadar menghibur pembaca dengan cara sederhana, secara sambil lalu.

Karena anggapan itu pula, fiksi populer sering tidak mendapat perhatian cukup serius dari para peneliti sastra. Di sini telah terjadi semacam hegemoni anggapan bahwa fiksi populer itu tidak signifikan secara estetika dan literer sehingga tidak layak diteliti. Memang, sejauh ini sedikit sekali para peneliti Indonesia yang memberi perhatian pada fiksi populer, di antaranya Jakob Sumardjo (1977, 1982), Ajip Rosidi (1979),

dan Nio Joe Lan (1962). Ketiga karya tersebut cenderung masih menempatkan fiksi populer sebagai bacaan yang tidak/kurang bermutu dibandingkan dengan karya sastra sungguhan. Dari tulisan mereka, ada kecenderungan melihat fiksi populer sebagai gejala sosiologis, tetapi memperbandingkan fiksi populer, dengan sastra "serius" adalah memperbandingkan sesuatu berdasarkan satu anggapan yang telah mapan, mengukur "ketinggian" (estetika) dan "kebenaran" (moral?) berdasarkan asumsi-asumsi normatif yang cukup diminati banyak pembaca. Pada tahun 1970-an pula, bermunculan bacaan-bacaan yang dianggap populer seperti karya Abdullah Harahap (yang terkenal, misalnya, *Musim Cinta Telah Berlalu*), Eddy D. Iskandar (*Cowok Komersil*, *Gita Cinta dari SMA*, *Sok Nyentrik*, *Cewek Komersil*), Teguh Esha (*Ali Topan Anak Jalanan*), La Rose (*Ditelan Kenyataan*), Ike Soepomo (*Kabut Sutra Ungu*, *Kembang Padang Kelabu*), Marga T. (*Karmila*), Ashadi Siregar (*Cintaku di Kampus Biru*, *Kugapai Cintamu*, *Frustrasi Puncak Gunung*), Yudhistira (*Arjuna Mencari Cinta*), dan sebagainya.

Pada paruh kedua tahun 1980-an, masyarakat dihebohkan dengan hadirnya seri *Lupus* karya Hilman (seperti *Tangkaplah Daku Kau Kujitak*), sejumlah karya Gola Gong, Zarra Zetira, dan sebagainya. Pada tahun 1990-an, fiksi populer secara relatif cukup tenggelam. Memasuki tahun 1990-an, fiksi populer Indonesia menghadapi persaingan yang cukup signifikan, yakni dengan hadirnya beberapa televisi swasta. Terkondisi oleh peraturan pemerintah, yaitu

* Doktorandus, Magister Humaniora, Staf Pengajar Jurusan Sastra Indonesia, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.

harus memprioritaskan tayangan produk lokal, maka salah satu tayangan andalan televisi swasta adalah sinetron. Kelonggaran waktu dan "ekonomis" masyarakat Indonesia mulai tersita dengan hadirnya acara-acara hiburan dari layar kaca tersebut.

Berangkat dari kenyataan tersebut, dalam kesempatan ini diambil dua persoalan yang akan dijadikan fokus permasalahan. Pertama, implikasi-implikasi apa yang terkait dengan fiksi populer dan proses ideologis bagaimana yang mendasari kriteria tersebut. Kedua, dalam konteks sejarah sosial (politik dan ekonomi) Indonesia, bagaimana posisi fiksi populer. Untuk masalah ini, akan tetapi, rentang waktu yang dibicarakan terutama pada tahun 1970-an dan setelahnya.

2. Sastra sebagai Praktik Ideologis

Pada dasarnya, sebuah aktivitas apa pun adalah sebuah praktik sosial dan sekaligus ideologis. Artinya, setiap orang melakukan kegiatan, di balik itu, ada tujuan, ada kepentingan. Dengan itu pula, misalnya saja, orang bekerja tidak lagi sekadar mengatasi problem ekonominya, tetapi pekerjaan itu sendiri membawa implikasi sosial dan ideologis. Itulah pula sebabnya, ketika berpartai, melakukan praktik pendidikan, menjadi polisi atau tentara, bekerja di media massa, bekerja di pabrik-pabrik, bahkan ketika orang menulis dan membaca adalah sebuah praktik sosial dan ideologis. Konsentrasi tulisan ini adalah sastra/teks/tulisan sebagai praktik ideologis.

Akan tetapi, sebelum memasuki satu penjelasan yang agak "teoretis", secara eksplisit perlu disinggung bahwa, pada dasarnya, karya fiksi populer adalah sebuah teks sastra, paling tidak sebagai salah satu *genre* sastra. Seperti dikatakan Barthes (1981), sebuah teks tetapliah teks. Ia layak mendapat penafsiran sebagai teks (sastra), dalam perspektif apa pun. Sebagai sebuah teks, ia tidak ditempatkan sebagai bermutu atau tidak, asli atau tidak, sah atau tidak. Di samping sebagai teks, istilah populer mensyaratkan satu konteks sosiologis. Dengan demikian, di sini fiksi populer ditempatkan sebagai gejala sosiologis.

Dalam sebuah tulisannya, Damono (1984: 2-5) menyimpulkan ada dua kecenderungan utama dalam telaah sosiologi terhadap sastra. Pertama, pendekatan yang berdasarkan anggapan bahwa sastra merupakan cermin proses sosial ekonomis belaka. Pendekatan ini bergerak dari faktor-faktor di luar sastra untuk membicarakan sastra, sastra hanya berharga dalam hubungannya dengan faktor-faktor di luar sastra itu sendiri. Dalam hubungan ini, teks sastra tidak dianggap utama, teks sastra hanya merupakan *epiphenomenon* (gejala kedua). Kedua, pendekatan yang mengutamakan teks sastra sebagai bahan penelaahan. Metode yang digunakan dalam sosiologi sastra ini adalah analisis teks untuk mengetahui strukturnya, untuk kemudian dipergunakan memahami lebih dalam lagi gejala sosial yang di luar sastra.

Sealur dengan apa yang dikemukakan Sapardi, Grebstein (1968: 161-169), yang teorinya disebut pendekatan sosio-kultural terhadap sastra, ia mengatakan bahwa dalam rangka memahami karya sastra secara komprehensif karya tersebut tidak dapat dipisahkan dari lingkungan atau kebudayaan atau peradaban yang telah menghasilkannya. Karya sastra harus dipelajari dalam konteks yang seluas-luasnya, dan tidak hanya pada dan dalam dirinya sendiri. Setiap karya sastra adalah hasil dari pengaruh timbal-balik yang rumit dari faktor-faktor sosial dan kultural, dan karya sastra itu sendiri merupakan objek kultural yang rumit. Bagaimanapun, karya sastra bukanlah suatu gejala sastra yang berdiri sendiri. Hal ini senada dengan apa yang dikatakan oleh Balibar dan Macherey (1987: 84) bahwa fenomena karya sastra menjadi tidak ada di luar kondisi-kondisi sosial dan sejarahnya. Lebih lanjut dikatakan bahwa masyarakat dapat mendekati karya sastra dari dua arah, sebagai suatu kekuatan atau faktor material istimewa, dan kedua, tradisi, yakni kecenderungan-kecenderungan spiritual ataupun kultural yang bersifat kolektif. Bentuk dan isi karya sastra, dengan demikian, dapat mencerminkan perkembangan sosiologis, atau

menunjukkan perubahan-perubahan yang halus dalam watak kultural.

Dalam kesempatan lain, Althusser mengatakan bahwa teks sastra merupakan transformasi dari proses tawar-menawar kehidupan individual dengan dan dalam formasi sosial yang terjadi secara imajinari (dalam Eagleton, 1983: 171-172; Storey, 1993: 110-113). Teks sastra sebagai praktik sosial terjadi berkat dan dalam ideologi. Artinya, ideologi di sini diartikan *sebagai the ways in which what we say and believe connects with the power-structure and power-relations of the society we live in*. (Eagleton, 1983: 14). Padahal, negara yang kuat (negara yang hegemonik) adalah negara yang sepenuhnya mampu mengontrol aparat-aparat ideologi (*Ideological State Apparatuses*, ISAs). Pada gilirannya, menempatkan sebuah teks sastra sebagai sebuah praktik ideologis sekaligus menempatkan karya sastra sebagai suatu wacana. Sebagai wacana, penulisan fiksi memiliki tujuan, kepentingan, bagi dirinya atau kelompoknya. Itulah sebabnya, dalam setiap karya sastra ada yang dikedepankan, ditonjolkan, tetapi sebaliknya ada yang disembunyikan. Tidak tertutup kemungkinan bahwa sebuah teks (sastra) sedang berusaha memobilisasi makna sesuai dengan sudut pandang (kepentingan) tertentu sebagai bias dari proses hegemonis yang dikonstruksi oleh negara. Senyampang dengan hal itu, masyarakat yang mengonsumsi fiksi populer ketika sedang menikmati atau melakukan dan interpretasi juga sedang berwacana dalam konteks konstruksi tersebut.

Berangkat dari kerangka di atas, dapat dipahami bahwa pada dasarnya praktik pendidikan, sekolah, merupakan salah satu situs ideologis yang paling penting. Di sekolahlah kemudian orang "diajarkan macam-macam", yang sejauh ini apa yang diajarkan tersebut berdalih sebagai sesuatu yang objektif dan ilmiah. Akan tetapi, jangan lupa, bahwa sesuatu yang objektif dan ilmiah itu juga suatu pengandaian yang diterima bersama, diterima oleh mereka para elite terdidik yang kemudian diajarkan kepada

mahasiswanya, kemudian menjadi konvensi, dan bahkan yang paling "mengerikan" adalah sesuatu yang pada gilirannya dianggap sebagai kebenaran.

Pengajaran sebagai praktik ideologis inilah yang selama ini kita terima dari waktu ke waktu sehingga tanpa disadari pun kita sering mengabaikan fiksi populer. Kita diajarkan oleh para guru dan dosen kita sejumlah kriteria (suatu pengandaian juga) tentang sastra "serius", dan sekaligus memandang dengan sebelah mata sastra yang dianggap tidak "serius". Mereka yang menulis sastra yang dianggap populer itu pun secara sadar atau tidak mengakui (ikut mengakui) bahwa ada satu asumsi umum yang diterima, yang menjadi konvensi standar "mutu" dan "kriteria", yang "terlanjur" menghegemoni kesadaran, bukan saja penulis fiksi populer, tetapi juga para pembaca.

Ada sejumlah kenyataan bahwa fiksi populer sering bercerita tentang cinta, nafsu birahi, persoalan-persoalan keluarga, balas dendam, atau persoalan perebutan warisan. Karakterisasinya tidak kompleks, tokoh baik melawan tokoh jahat. Cara berceritanya juga tidak dengan cara "aneh-aneh". Berikut dikemukakan empat contoh fiksi populer sebagai ilustrasi uraian. Pilihan ini acak saja, yaitu karya Ike Soepomo berjudul *Kabut Sutra Ungu*, kemudian karya Ashadi Siregar berjudul *Frustasi Puncak Gunung*, karya Teguh Esha, *Ali Topan*, dan *Lupus* karya Hilman. Walaupun dipilih secara acak, terlepas dari sejumlah fiksi populer lain yang terkenal, keempat fiksi ini pada masanya sangat populer dan sangat laris.

Kabut Sutra Ungu menceritakan seorang janda muda cantik bernama Miranti yang ditinggal mati oleh suaminya, Hermanto. Sebagai janda muda yang harus menanggung dua anak, kehidupan Miranti tentu menjadi sangat sulit. Miranti harus menghadapi banyak gunjingan dan godaan, baik godaan material maupun seksual. Akan tetapi, semua cobaan itu dihadapi dengan tabah dan ketakwaan oleh Miranti, sampai suatu hari Miranti bertemu seorang pemuda

terdidik (lulusan Jerman), Dimas, yang kebetulan adik Hermanto. Secara kebetulan anak Miranti langsung cocok dengan Dimas yang paman anak Miranti sendiri. Sebetulnya, Miranti meragukan apakah Dimas mencintainya karena ketika Dimas kembali bertugas di Jerman, Dimas sama sekali tidak berkabar kepada Miranti. Akan tetapi, kita segera tahu, cerita ini berakhir dengan happy ending.

Dalam fiksi populer ini segera diketahui bahwa penulis berpihak pada nilai-nilai normatif yang ideal yang seharusnya diperankan oleh seorang janda muda. Masyarakat yang menyukai fiksi populer ini juga mengidamkan seorang wanita baik-baik yang baik dijadikan istri. Bayangan ideal yang dirindukan tersebut bisa jadi merupakan keberhasilan negara dalam mendefinisikan wanita (Indonesia). Hal ini paling tidak terlihat dari "doktrin" dalam darma wanita bahwa istri (wanita) sebagai pendamping suami, istri sebagai penerus keturunan, dan istri sebagai pendidik anak. Bahkan, dalam Mars Dharma Wanita ada kalimat kobarkanlah semangat Srikandi, halus budi, namun tangkas dan pèwir. Tulisan ini tidak mempersoalkan dari mana negara mengadopsi konsep-konsep wanita ideal, misalnya, ketika harus mengacu kepada dan menjadi Srikandi. Kita tahu apa, siapa dan bagaimana posisi Srikandi. Akan tetapi, cukuplah dikatakan di sini bahwa sosok bayangan wanita ideal itu adalah mereka dari golongan atas (berkuasa).

Dalam hal ini sama sekali tidak ada sikap kritis terhadap tatanan dan posisi sosial Miranti yang dari kelas terdidik (atas). Penulis (dan pembaca) segera menerima satu konvensi nilai bahwa mereka yang relatif terdidik itu, yang berkelas itu, secara umum juga mewakili dan menjunjung (inheren) dengan nilai-nilai ideal. Masyarakat yang menyukai cerita itu mengidamkan untuk menjadi sosok yang terpelajar, saleh, dan secara ekonomi tidak ada persoalan. Di sini, sekali lagi, terlihat bahwa pengarang dan masyarakat terhegemoni untuk percaya bahwa kelas atas itu adalah sesuatu yang terdidik, saleh(a), setia, tidak mudah

dipermainkan, tidak kampungan, tidak urakan, yang bisa jadi agak berkebalikan dengan mereka "masyarakat kelas bawah".

Fiksi populer kedua adalah *Frustasi Puncak Gunung*. Diceritakan dalam fiksi ini seorang mahasiswi UGM yang cerdas, cantik, aktivis, beragama Katolik, asli Jawa, namanya Ambarwati. Ia bertemu dan mencintai seorang mahasiswa pencinta olahraga naik gunung, tampan, beragama Islam, asal Sulawesi Selatan, namanya Herman. Sebagai orang yang berbeda suku, tentu terjadi perbedaan dalam cara mengungkapkan cinta sehingga Herman tidak tahu apakah Ambarwati mencintainya atau tidak. Hal itu disebabkan sebagai wanita Jawa, Ambarwati tidak mampu berterus terang mengungkapkan perasaan cintanya kepada Herman. Herman juga tidak mampu menangkap isyarat-isyarat cinta wanita Jawa itu. Perbedaan agama juga menghalangi cinta mereka. Pada akhirnya Ambarwati menikah dengan Susanto, pilihan orang tua Ambarwati, karena Ambarwati tidak melihat keseriusan Herman.

Karena merasa kecewa, Herman dengan senang hati pergi (lari) ke Kupang, berpraktik sebagai dokter hewan. Suatu kali datang rombongan mahasiswa UGM ke Kupang, yang secara kebetulan Ambarwati ikut dalam rombongan itu. Herman dan Ambarwati bertemu lagi, dan luka lama itu kambuh dan menyadari bahwa mereka saling mencintai. Herman merasa agak terlambat untuk meraih cinta Ambar, padahal, Ambar bersedia cerai dengan Susanto, suaminya yang sebetulnya tidak dicintainya. Bahkan, Ambar sempat mengandung anak Herman sepulang dari Kupang itu. Ambarwati yang Katolik tidak bisa bercerai begitu saja. Persoalan menjadi buntu, dan fiksi ini ditutup dengan *open ending*, "Soalnya, hanyalah, beranikah Herman mengambil kepastian untuk mendaki ke puncak gunung yang tak boleh dipijak?"

Walaupun problematika fiksi ini lebih kompleks dibandingkan dengan *Kabut Sutra Ungu*, di sini hanya diambil beberapa sudut pandang saja. Pertama, pengarang dan pembaca secara tidak langsung berpihak

kepada dan oleh negara untuk menjunjung tinggi perlunya persatuan, perlunya tidak memandang perbedaan suku dan kultur, serta jika perlu, untuk bersatu agama bukan merupakan halangan. Namun, di lain pihak, kedua, ada proses wacana lain yang "menghegemoni" seseorang/kolektif apakah itu agama, atau norma-norma kultural tempat seseorang/kolektif dikonstruksi secara sosial.

Kita boleh mengira bahwa cinta adalah suatu yang universal (suatu pengandaian yang seolah-olah menjadi kebenaran) sehingga tanpa disadari pengandaian yang menjadi kebenaran ini menggiring horizon harapan kita untuk mengimajinasikan bahwa Herman akan berani menapak puncak gunung yang rawan dan mungkin berbahaya itu. Ambarwati sebagai wanita Jawa dan Herman sebagai bukan orang Jawa, juga direpresentasikan sesuai dengan definisi lokalitasnya masing-masing, bahwa wanita Jawa itu harus begini, tidak begitu. Herman juga didefinisikan oleh lokalitasnya untuk tidak mampu menangkap isyarat-isyarat perbedaan. Artinya, khusus untuk kasus Ambar, fiksi ini hanya merepresentasikan sesuatu yang menjadi idola nilai-nilai Jawa bagaimana wanita Jawa itu seharusnya dan bersedia (tanpa perlawanan berarti) dijodohkan dengan laki-laki pilihan orang tua Ambar. Fiksi ini tidak mendidik kita untuk bersikap kritis bahwa sebetulnya Ambarwati juga punya hak untuk memperjuangkan nasibnya, memperjuangkan cintanya. Memang ada perlawanan, yakni ketika Ambarwati mengambil risiko "kumpul" dengan Herman dan hamil. Akan tetapi, tampaknya kita pun diajarkan oleh sebuah pepatah bahwa "nasi telah menjadi bubur". Perlawanan yang terlambat sering membawa kesia-siaan.

Di samping itu, pembaca tidak diberi informasi untuk bersikap kritis dan bagaimana perbedaan agama, suku, atau budaya untuk bukan disatukan dalam pengertian yang didefinisikan oleh negara, tetapi justru diapresiasi, dipahami, dan dikelola, bagaimana perbedaan itu terjadi

sehingga bukan totalitas yang diharapkan, tetapi pluralitas (atau multikulturalitas). Bukan bhineka tunggal ika, tetapi bersatu dalam perbedaan.

Fiksi populer *Ali Topan* sedikit memberikan warna lain. Ali Topan berasal dari keluarga kelas menengah atas yang *broken home*. Orang tua Ali yang sibuk dengan urusannya masing-masing menyebabkan keluarga Ali tidak harmonis. Sebagai anak yang cerdas, percaya diri, dan humoris, Ali memberontak terhadap realitas keluarga dan realitas sosial yang dihadapinya. Ali Topan dimaksudkan sebagai representasi anak muda kota besar (Jakarta) yang melawan kemapanan dan kemunafikan. Sayang, sebagai representasi yang membela kelompok kepentingan anak muda, pemberontakan Ali Topan tidak sepenuhnya berhasil. Fiksi ini, sekali lagi, hanya memperlihatkan kuatnya dominasi generasi tua (kelas yang mapan). Apalagi dalam beberapa hal secara ekonomi Ali masih bergantung kepada orang tuanya. Hal ini hanya memperlihatkan bahwa yang menang adalah yang menguasai kapital/ekonomi.

Tidak jauh berbeda dengan *Ali Topan*, *Lupus* yang secara khusus bercerita tentang remaja dengan pangsa utama pembaca para remaja, diceritakan secara fragmentaris karena satu cerita dengan cerita lain tidak berhubungan secara ketat. Tokoh Lupus direpresentasikan sebagai remaja yang cerdas, kreatif, sangat mandiri, dari golongan ekonomi biasa, pandai bergaul sehingga memiliki banyak teman. Satu gambaran tokoh yang diidolakan para pembaca. Akan tetapi, sebagai tokoh, dan sejumlah tokoh dalam fiksi populer lain, karakter stereotip ini merupakan sesuatu yang seolah-olah telah hilang dalam kehidupan sehari-hari sehingga demikian dirindukan. Apalagi, mengingat pada saat itu trend perkelahian antarsiswa sedang hangat terjadi. Kita membayangkan (dan memimpikan) jika remaja kita seperti Lupus, alangkah indahnya dunia sekolah, tidak ada perkelahian iseng yang mencelakakan. Dari situ diharapkan masa depan remaja kita akan lebih cerah, dapat

memajukan kehidupan berbangsa dan bernegara.

Dari catatan ilustratif di atas, ada beberapa hal yang dapat disimpulkan.

Pertama, yang "berbahaya" dari fiksi populer adalah bahwa ia hanya melegitimasi hal-hal yang dianggap sebagai kebenaran dari versi masyarakat kelas atas (mapan). Sebagai konsekuensinya, dalam banyak hal, fiksi populer hanya menawarkan mimpi indah (ilusi), sebagai dunia tersendiri yang diharapkan memberikan perimbangan terhadap realitas yang niscaya. Jika terjadi perimbangan, akan terjadi harmoni walaupun sangat semu karena kenyataannya tidak demikian. Karena sudah terjadi harmoni (semu), masyarakat menjadi relatif pasif. Dalam konteks kritik tulisan ini, kemungkinan itulah yang ingin ditolak.

Kedua, fiksi populer cenderung menjual selera keinginan dan mimpi, masyarakat dieksploitasi untuk mengonsumsi sesuai dengan selera impian yang sedang ngetrend, dan pada gilirannya yang terjadi adalah bahwa mimpi-mimpi itu tidak lebih sebagai komoditas belaka. Asumsi bahwa fiksi populer pada akhirnya tidak lebih sebagai komoditas ini merupakan salah satu keberatan lain terhadap merebaknya fiksi populer. Masyarakat hanya dieksploitasi untuk keuntungan dan kepentingan pemilik modal, para penulis tidak lebih sebagai buruh atau tukang saja.

Ketiga, masyarakat (pembaca yang menyukainya) seolah-olah telah melakukan pemberontakan, tetapi hanya dalam angan-angan. Inilah apa yang dapat disebut dengan terjadinya proses-proses kompromi secara imajinari sehingga gerakan perlawanan atau pemberontakan yang sesungguhnya tidak pernah terjadi. Bahkan, dalam tulisan itu disebutkan bahwa fenomena Gandrik tidak saja sebagai ajang kompromi imajinari, tetapi sebagai "ventilasi" terhadap rasa sumpek dalam mengarungi keniscayaan sosial, padahal kenyataannya kelas yang berkuasa, tetap berkuasa bahkan bisa jadi semakin kuat, dan yang dikuasai tetap dikuasai (Salam, 1999).

3. Posisi Sastra Populer di Indonesia

Tidak dapat dipungkiri pemosisian sesuatu, ia bukan saja diposisikan oleh sesuatu yang lain, tetapi ia tergantung pula dengan lingkungan diskursif ataupun nondiskursif. Ketika seseorang memilih satu anggapan tertentu tentang fiksi populer dan mencoba menulis, secara sadar atau tidak seseorang tersebut mengambil posisi seperti diposisikan terhadap karya-karya sastra pada umumnya. Akan tetapi, yang tidak kalah pentingnya adalah lingkungan diskursif dan nondiskursif yang menjadi atmosfer suatu peristiwa. Dalam hal ini katakanlah lingkungan sosial, ekonomi, politik, teknologi, dan sebagainya.

Pada zaman penjajahan Belanda, semua terbitan kesastraan sedapat mungkin mendapat kontrol dari pemerintah dengan Nota Rinkes-nya melalui manajemen Balai Pustaka (sebelumnya disebut Komisi Bacaan Rakyat). Nota Rinkes berisi tentang aturan penerbitan buku yang netral terhadap agama, berbudi pekerti, menjaga ketertiban, tidak berpolitik (tidak melawan pemerintah atau tidak merusak kewibawaan pemerintah) (Teeuw, 1955: 57 - 60), merupakan satu kriteria mana yang sastra "serius", mana yang liar atau populer. Yang lolos melalui Balai Pustaka kemudian merupakan sesuatu yang menjadi kanon. Yang tidak lolos dianggap tidak kanon bahkan merupakan sesuatu di luar tradisi Balai Pustaka sehingga tidak layak dianggap sebagai kanon, dan dianggap bacaan liar, seperti karya Marco Kartodikromo berjudul *Student Hijo*, ataupun karya Semaun, *Hikayat Kadirun*. Bahkan, *Salah Asuhan* karya Abdoel Moeis hampir tidak jadi diterbitkan jika tidak diubah sesuai dengan aturan main Nota Rinkes. Karena, seperti diketahui, novel aslinya menggambarkan Corrie, wanita Belanda, sebagai wanita pesolek, suka pergaulan (seks) bebas, peminum, dan boros. Citra wanita seperti itu tentu tidak disukai oleh pemerintah Belanda karena akan merusak citra wanita Belanda (penguasa) waktu itu. Sekarang yang kita baca adalah Corrie yang lemah lembut, penuh

kasih sayang, dan cinta (setia) pada suami, dan menimbulkan simpati pembaca.

Sayangnya, asumsi ini masih terpelihara dengan baik dan bahkan secara tidak disadari dilegitimasi pula oleh rezim berikutnya, Orde Baru. Karena menjadi kriteria “bawah sadar” negara, kriteria ini menjadi dominan dan hegemonik pada masa-masa berikutnya. Itulah sebabnya, kita perlu ingat sebuah tulisan Heryanto (1988: 3 - 16) tentang empat ragam kesusastraan Indonesia, yaitu (i) kesusastraan yang diresmikan, diabsahkan, (ii) kesusastraan yang dilarang, (iii) kesusastraan yang diremehkan dan (iv) kesusastraan yang dipisahkan. Kesusastraan yang diresmikan (kanon) adalah kesusastraan yang sejauh ini banyak dipelajari di pendidikan (tinggi). Kesusastraan yang dilarang adalah karya-karya yang dianggap mengganggu *status quo* (kekuasaan) seperti pernah terjadi pada zaman Balai Pustaka yang melarang karya Marco dan sebagainya, pada zaman Orde Baru karya-karya Pramudya, atau kasus cerpen Ki Panji Kusmin, “Langit Makin Mendung”. Sementara itu, karya sastra yang dipisahkan adalah karya sastra daerah yang ditulis dalam bahasa daerah. Dalam posisi itu, karya sastra yang diremehkan adalah karya sastra yang dianggap populer, sastra hiburan.

Membaca kerangka Heryanto, dapat diketahui bahwa intervensi politis sangat mempengaruhi kerangka pembagian ragam kesusastraan Indonesia. Memang, ketika tulisan Heryanto dibuat, wacana politik disadari atau tidak telah menjadi wacana dominan bagi sebagian besar masyarakat Indonesia. Sebetulnya, hal ini tidak hanya terjadi pada Heryanto karena secara umum pembabakan sejarah sastra Indonesia tampaknya sangat beraroma pembabakan sejarah politis.

Itu pula sebabnya, seperti telah disinggung, fiksi populer yang demikian marak pada tahun 1970-an hingga 1980-an awal, bukan saja karena faktor-faktor perkembangan teknologi (percetakan) pada khususnya (seperti studi Laurensen, 1972: 119) atau

sebagai akibat perkembangan pendidikan dan ekonomi (seperti studi Ian Watt, 1968, terhadap masyarakat Inggris abad ke-18), tetapi di pihak lain, karena fiksi populer menjadi bagian tersendiri bagi masyarakat Indonesia untuk melakukan semacam “pelarian” dari wacana politik yang demikian ketat, atau justru sebagai ajang kompromi imajinari terhadap realitas politik yang sesungguhnya. Kita tahu bahwa fiksi populer bukan saja diabaikan oleh para peneliti, tetapi juga secara sukarela dibiarkan oleh kekuasaan karena dianggap tidak mengganggu, dalam beberapa hal justru melegitimasi kekuasaan yang sedang berlangsung, mengusung wacana-wacana dominan yang justru memperkuat posisi elite. Barangkali, ini pula yang membedakan fiksi populer dengan fiksi-fiksi yang tidak mengakomodasi intensi populer masyarakat, dalam hal ini katakanlah karya-karya Pramudya.

Artinya, tidak berbeda jauh dibanding pemerintah kolonial, pemerintahan Soeharto melakukan pengetatan dalam kehidupan politik, dan wacana itu terimplikasi pada kehidupan kesusastraan. Masyarakat dibiarkan melakukan praktik-praktik ekonomi, sosial, agama, secara bebas, tetapi “dilarang” melakukan aktivitas yang berbau politik. Itu pula sebabnya, karya sastra pada masa-masa Orde Baru secara relatif mengambil jarak dengan persoalan politik. Jika kerangka ini dapat diterima, bukan saja fiksi populer yang seharusnya dikam-binghitamkan, tetapi fiksi-fiksi yang tidak populer juga bertanggung jawab terhadap terjadinya sikap apolitis karya-karya mereka. Hanya mereka yang kecewa dengan Orde Baru yang mencoba tetap bertahan menulis karya sastra bernuansa politis, dan sebagai risikonya karya sastra mereka dilarang.

Waktu terus berjalan, perubahan-perubahan terus terjadi, formasi-formasi baru terus berlangsung. Kehidupan ekonomi dan penggunaan teknologi dalam masyarakat sedang mengalami peningkatan yang signifikan. Pada tahun 1970-an hingga 1980-an adalah sebuah periode terjadinya transformasi besar-besaran dalam bidang ekonomi,

teknologi, dan pendidikan sehingga ada sejumlah kelonggaran “waktu” dan “ekonomi” yang membuat masyarakat Indonesia melakukan sedikit “senang-senang yang gampang” dengan mengakomodasi semaksimal mungkin apa yang disebut fiksi populer.

Dapat diperkirakan, bahwa periode 1970-an hingga 1980-an adalah masa jaya fiksi populer. Hampir sebagian besar orang mengenal dan membaca karya Ashadi yang berjudul *Cintaku di Kampus Biru*. Di kemudian hari, sebagian besar novel populer banyak yang difilmkan, dengan aktor dan aktris yang populer pada masa itu. Hampir dapat dipastikan bahwa bukan saja novelnya yang populer, tetapi film-film berdasarkan fiksi populer yang populer akan laris dilahap masyarakat. Di ujung tahun 1980-an, menyambung kegairahan fiksi populer, Hilman membuat gebrakan dengan karya-karya *Lupus-nya* (yang di kemudian hari juga difilmkan/dinetronkan).

Seperti telah disinggung, yang menenggelamkan fiksi populer pada tahun 1990-an adalah maraknya televisi swasta. Demi pertimbangan komoditas dan kemudahan mempublikasinya fiksi-fiksi populer, banyak penulis fiksi populer bergeser ke menulis sinetron karena lebih menjanjikan dari segi finansial. Sebagai akibatnya, pada tahun 1990-an hingga sekarang, kita menyaksikan demikian banyak sinetron yang bertebaran di televisi, yang dengan rakus dilahap masyarakat, bahkan relatif disukai oleh segala lapisan masyarakat.

Itulah sebabnya, fiksi populer kita hari ini adalah sinema elektronik (sinetron). Dimensi-sinya sama, aspeknya lebih kurang juga sama, cuma medianya saja yang berbeda. Fiksi populer ala sinetron saat ini merajai waktu senggang dan rasa hiburan masyarakat. Sinetron Tersanjung, Doa Membawa Berkah, Si Doel Anak Sekolahan, Misteri Gunung Merapi, Jin dan Jun, Tuyul dan Mbak Yul, Angling Darma, dan sebagainya adalah fiksi populer kita hari-hari ini.

Di sini, disinggung salah satunya, yakni Doa Membawa Berkah. Diceritakan dalam sinetron ini seorang bernama Rafli, dari

keluarga ekonomi biasa, beragama Islam taat, berhubungan dengan Tarisa, seorang beragama Kristen, cantik, anak orang kaya raya. Beruntung bagi Rafli karena Tarisa jatuh cinta padanya. Ada kendala kelas ekonomi dan perbedaan agama yang harus diatasi cinta mereka. Tarisa mengalah dan masuk Islam. Dengan segala problematik dalam sinetron ini, yang pasti akhir cerita adalah akhir yang menyenangkan, sesuai dengan harapan dan impian penikmat.

Sinetron ini jelas hanya menjual mimpi. Dalam banyak hal sinetron ini sangat berbau Cinderelanian dalam versinya yang lain. Sebuah impian klasik bahwa cinta mengatasi segalanya. Sinetron ini jelas berpihak pada kebenaran Islam, memobilisasi makna-makna yang dianggap lebih benar oleh Islam. Artinya, kebenaran yang ditawarkan oleh fiksi populer ini adalah kebenaran sepihak, hanya berlaku dalam dirinya sendiri.

Akan tetapi, jangan lupa, bahwa fiksi populer (sinetron) yang menawarkan sebaliknya, dari sisi agama lain yang tidak Islam, tentu akan juga ada. Masalahnya, fiksi ini mungkin tidak akan populer, para produser, penulis skenario, tidak akan mengambil risiko sinetronnya menjadi tidak laku mengingat hampir 90% masyarakat Indonesia beragama Islam. Pertimbangan ideologis dalam komoditas ternyata berpengaruh penting. Kita bisa membayangkan wacana film ini secara sebaliknya akan terjadi di Filipina, Thailand, Jepang, dan sebagainya.

Fiksi-fiksi silat juga demikian. Sinetron Angling Darma, Brama Kumbara, tidak lain hanya menjual kesaktian masa lalu yang jaya, yang menjadi mimpi bawah sadar kita untuk menjadi sakti dalam pengertian sesungguhnya. Dalam formasi ideologisnya, fiksi ini mengambil jalur aman yang dapat diterima dengan mengedepankan “kepercayaan nenek moyang”. Akan tetapi, kita seolah-olah juga menerima begitu saja bagaimana adanya perbedaan hierarki kemanusiaan, harus ada yang berkuasa, harus ada yang menjadi budak. Yang berkuasa itu adalah mereka yang sakti, yang tampan, terdidik, memiliki segalanya. Mereka yang menjadi

budak itu adalah yang bodoh, bahkan secara fisik tidak begitu menggembirakan; tidak memiliki apa-apa, dan yang pasti tidak sakti (kalahan). Mungkin kita membayangkan menjadi Angling Darma atau Brama Kumbara, contoh penguasa yang penuh asah, asih, asuh. Akan tetapi, tetap saja ada proses-proses pelegitimasi bahwa nasib orang telah ditentukan secara hierarkis, suatu hal yang selayaknya diterima.

Pada tahun 1998, wacana politik kekuasaan di Indonesia mengalami perubahan radikal. Kerangka politik yang dijadikan acuan dalam membayangkan ragam sastra di Indonesia secara relatif tidak berlaku lagi. Banyak karya yang dulu dilarang, seperti tetralogi Pramudya, karya Marco, Semaun, dan sebagainya, sekarang diterbitkan secara bebas tanpa kendala politik. Sementara itu, teori dan kritik kesastraan juga semakin memperlihatkan kemandiriannya sehingga lebih memandang karya-karya kemanusiaan sebagai teks tersendiri, sebagai representasi yang berhak dianalisis. Itu pula sebabnya, perhatian terhadap fiksi-fiksi populer semakin luas, semakin mendapat perhatian tersendiri untuk dikaji.

Berangkat dari kenyataan itu, dengan demikian, bagan Heryanto juga tidak berlaku lagi. Yang ada adalah (a) fiksi yang tidak mengakomodasi intensi populer atau mengikuti bagan Heryanto fiksi yang kanon, diresmikan oleh segelintir elite terdidik. (b) Fiksi populer (termasuk sinetron), yakni fiksi yang mengakomodasi intensi penulis dan pembaca, walaupun dalam studi di perguruan tinggi, akibat (a), masih diabaikan. Kemudian, (c), fiksi yang dipisahkan, karya sastra yang ditulis dalam bahasa daerah karena secara kebahasaan tidak komunikatif untuk bangsa Indonesia.

4. Penutup

Setiap zaman, setiap satu periode dan wacana sosial politik, secara relatif membawa implikasi tersendiri dalam melihat, memahami, dan memosisikan teks-teks kesastraan. Pada tahun 1970-an hingga

1980-an, fiksi populer mengalami kegairahan seiring dengan perkembangan teknologi, ekonomi, dan pendidikan.

Akan tetapi, di balik itu, kuatnya hegemoni negara dalam "mengonstruksi" aturan main dan sejumlah kriteria, khususnya kesastraan, menempatkan fiksi populer dalam posisi tertentu. Akan tetapi, fiksi populer itu dengan sengaja dibiarkan oleh negara, bukan saja karena wacana yang diangkat tidak mengganggu status quo, tetapi bahkan memberikan hiburan ringan kepada masyarakat agar "melupakan" atau lalai dari realitas yang sesungguhnya. Fiksi populer tidak mengondisikan masyarakat untuk bersikap kritis. Kalau sikap kritis itu ada, hal itu tidak lebih sebagai ajang kompromi secara imajinari. Pada posisinya yang lain, fiksi populer tidak lebih sebagai ajang komoditas belaka, hanya menguntungkan segelintir pemilik modal/elite dan menempatkan penulis sebagai buruh serta masyarakat tidak lebih sebagai pasar.

DAFTAR PUSTAKA

- Balibar, Etienne dan Pierre Macherey. 1987. "On Literature as an Ideological Form", dalam Robert Young, *Untying The Text: A Post-Structuralist Reader*. London and New York: Routledge and Kegan Paul.
- Barthes, Roland. 1987. "Theory of The Text", dalam Robert Young, *Untying The Text: A Post-Structuralist Reader*. London and New York: Routledge and Kegan Paul.
- Damono, Sapardi Djoko. 1984. *Sosiologi Sastra Sebuah Pengantar Ringkas*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Eagleton, Terry. 1983. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell.
- Esha, Teguh. 1977. *Ali Topan*. Jakarta: Cypress.
- Grebstein, Sheldon Norman. 1968. *Perspectives in Contemporary Criticism*. New York: Harper Row.

- Heryanto, Ariel. 1988. "Masihkah Politik Jadi Panglima? Politik Kesusastraan Indonesia Mutakhir", dalam *Prisma*. Jakarta: LP3ES. No. 8 Tahun XVII.
- Hilman. 1987. *Lupus Tangkaplah Daku, Kau Kujitak!*. Jakarta: Gramedia.
- Laurenson, Diana and Alan Swingewood. 1972. *The Sociology of Literatur*. London: Paladin.
- Moeis, Abdul. 1999. *Salah Asuhan*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Nio, Joe Lan. 1962. *Sastra Indonesia-Tionghoa*. Djakarta: Gunung Agung.
- Roolvink, R. 1959. "Roman Pitjisan Bahasa Indonesia", dalam A. Teeuw, *Pokok dan Tokoh II*. Djakarta: Pembangunan.
- Rosidi, Ajjb. 1979. "Penerbitan Buku Bacaan dan Buku Sastra Indonesia". Dalam *Prisma*. April, Tahun VIII.
- Salam, Aprinus, 1999. "Mewaspadaai Fenomena Gandrik", dalam *Bernas*. 24 Oktober.
- Siregar, Ashadi. 1977. *Frustasi Puncak Gunung*. 1977. Jakarta: Cypress.
- Soepomo, Ike. 1980. *Kabut Sutera Ungu*. Jakarta: Kartini Group.
- Storey, John. 1993. *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*. London: Harvester Wheatsheaf.
- Sumardjo, Jakob. 1977. "Novel-Novel Populer Indonesia", dalam *Prisma*. Juni. No. 6.
- Sumardjo, Jakob. 1982. *Novel Populer Indonesia*. Yogyakarta: Nur Cahaya.
- Teeuw, A. 1955. *Pokok dan Tokoh Dalam Kesusastraan Indonesia Baru*. Djakarta: Pembangunan.
- Watt, Ian. 1968. *The Rise of the Novel*. Harmondsworth: Penguin Books.