

AMBIGUITAS POSISI: GELANGGANG, ASRUL SANI, DAN “SAHABAT SAYA CORDIAZ”

POSITION AMBIGUITY: GELANGGANG, ASRUL SANI, AND “SAHABAT SAYA CORDIAZ”

Muhammad Qadhafi^a, Faruk^b, Pujiharto^c

^{abc} Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada
Jalan Nusantara 1, Bulaksumur, Yogyakarta

^a Ponsel: 0895379007789, Pos-el: dhafiqadhafi@gmail.com

^b Ponsel: 081235888755, Pos-el: farukkhan@ugm.ac.id

^c Ponsel: 08156851337, Pos-el: pujiharto@ugm.ac.id

Abstrak

Artikel ini bertujuan untuk menyingkap aspek-aspek yang tersembunyi di balik ambiguitas posisi Gelanggang, Asrul Sani, dan narator “Sahabat Saya Cordiaz”. Penelitian ini menggunakan metode pemerolehan data kualitatif. Peneliti menggunakan metode konstruksi arena Bourdieu dengan bantuan aplikasi Social Network Visualizer (SocNetV) untuk memvisualkan struktur. Hasil penelitian ini menunjukkan bahwa ditemukan adanya persamaan doksa Gelanggang dan Pujangga Baru di balik ambiguitas posisi Gelanggang, di balik ambiguitas posisi Asrul Sani ditemukan relasi multi-peran dan penarikan jarak terhadap kemutlakan yang selaras dengan doksa Gelanggang, dan ambiguitas posisi narator “Sahabat Saya Cordiaz” berhomolog dengan ambiguitas posisi Gelanggang dan posisi Asrul Sani. Keselarasan antara Gelanggang, Asrul Sani, dan cerpen “Sahabat Saya Cordiaz” menunjukkan bahwa struktur objekif memiliki hubungan saling pengaruh dengan struktur subjektif pengarang yang termanifestasikan melalui karya sastranya.

Kata kunci: Gelanggang Seniman Merdeka, Asrul Sani, Struktur, Teori Arena Bourdieu

Abstract

This article aims to reveal the hidden aspects behind the ambiguity of the positions of Gelanggang, Asrul Sani, and the narrator of “Sahabat Saya Cordiaz”. This study uses qualitative data collection methods. The researcher uses the Bourdieu’s field construction method and the Social Network Visualizer (SocNetV) application to visualize the structure. The results of this study indicate that there is a similar doxa of Gelanggang and Pujangga Baru behind the ambiguity of Gelanggang’s position; behind the ambiguity of Asrul Sani’s position lies the multiple-role relation and distance from absolutes that fits the doxa of Gelanggang; and the ambiguity of the narrator’s position is homologous to the ambiguity of Gelanggang’s position and Asrul Sani’s position. The alignment between Gelanggang, Asrul Sani, and “Sahabat Saya Cordiaz” shows that the objective structure has a mutual relationship with the author’s subjective structure which is manifested through his literary works.

Keywords: Gelanggang Seniman Merdeka, Asrul Sani, Structure, Bourdieu’s Field Theory

1. Pendahuluan

Pada periode pendudukan Jepang 1942—1945, segala bentuk ekspresi yang berorientasi Barat mendapat tekanan. Akibatnya, majalah *Pujangga Baru* yang condong ke Barat pun mati suri. Semenjak *Pujangga Baru* dilarang terbit, beberapa tokoh sentral Pujangga Baru

mengikuti arah politik kebudayaan Jepang, seperti bergabungnya H. B. Jassin, Armijn Pane dan Sanusi Pane dengan Kantor Pusat Kebudayaan (Keimin Bunka Shidosho).

Melemahnya otoritas Pujangga Baru menjadi suatu krisis atau celah yang dimanfaatkan para penulis muda untuk muncul

mempertanyakan hukum dasar arena sastra Indonesia yang telah dilanggar sendiri oleh para pendahulunya. Pada titik tersebut, para penulis muda menyuarakan kembali otonomi arena sastra Indonesia.

Chairil Anwar, Amal Hamzah, Usmar Ismail, dan Rosihan Anwar merupakan nama para penulis muda yang gencar menyindir para sastrawan “pesanan Jepang”. Chairil mengkritik melalui pidatonya tentang prinsip seni dan seniman yang bertentangan dengan “slogan-slogan dan wahyu-wahyu yang timbul dari instruksi atasan” (Rosidi, 2013, hlm. 88--89). Amal Hamzah menyindir melalui naskah sandiwara berjudul “Tuan Amin” yang ditujukan kepada Armijn Pane (Rosidi, 2013, hlm. 88) dan “Seniman Pengkhianat” yang dibuka dengan kutipan tulisan Sjahrir “Orang-orang yang sudah menjual jiwa dan kehormatan kepada fasis Jepang ... harus dianggap sebagai pengkhianat perjuangan” (Jassin, 1991, hlm. 88). Usmar Ismail awalnya tergabung dengan Pusat Kebudayaan tersebut, namun kemudian menyadari bahwa Jepang memanfaatkan para seniman Indonesia. Usmar Ismail dengan sajaknya “Pujangga dan Cita-Cita” mempertanyakan kesungguhan jiwa para sastrawan yang menulis untuk Jepang: “Benarkah menyala di dada Tuan//Asia Raya, Buah Pujaan?” (Jassin, 1991, hlm. 46). Serupa Usmar Ismail, Rosihan Anwar yang sempat tergabung dengan Pusat Kebudayaan juga mempertanyakan para sastrawan-pegawai Jepang melalui sajak “Seruan Lepas”, “Lahir dengan Batin”, “Untuk Saudara” dan “Bertanya” (Jassin, 1991, hlm. 34--37)

Para penulis muda tersebut kemudian menjadi bagian dari perkumpulan Gelanggang (atau sering disebut Gelanggang Seniman Merdeka) yang dibentuk tahun 1946 atas usaha Chairil Anwar, Asrul Sani, Rivai Apin, M. Akbar Djuhana, Mochtar Apin, Baharudin, dan Henk Ngatung (Kratz, 2000, hlm. 184). Sebelum Gelanggang memiliki ruang publikasi sendiri, tulisan-tulisan para anggota Gelanggang justru banyak ditemukan di media yang dikelola anggota Pujangga Baru, misalnya majalah *Pantja Raja* yang diurus oleh Sutan Takdir Alisjahbana dan Jassin. Pemuatan karya-karya penulis Gelanggang oleh anggota

Pujangga Baru tersebut menunjukkan adanya ambiguitas posisi Gelanggang dan para pengawanya di dalam arena sastra Indonesia modern.

Asrul Sani termasuk pengawanya Gelanggang yang aktif menulis esai bermuatan kritik. Melalui tulisan-tulisannya, kritik Asrul Sani tidak hanya pernah menasar Angkatan '33 yang diasosiasikan dengan Pujangga Baru, tetapi juga menasar Angkatan '45 yang kebanyakan diisi oleh seniman dan penulis Gelanggang. Di satu sisi, Asrul Sani digolongkan Jassin ke dalam Angkatan '45. Di sisi lain, Asrul Sani menampik adanya perbedaan berarti antara Angkatan '33 dengan Angkatan '45. Misalnya, ketika Asrul Sani menyebut bahwa tidak terdapat kebaruan dari karya Pramoedya Ananta Toer dan menganggap prosa Toer dengan prajuritnya tidak lebih maju dari prosa Angkatan '33 dengan guru dan dokternya (Sani, 2000, hlm. 114--115).

Selain dari esai-esainya, persoalan ambiguitas posisi juga ditampikkan Asrul Sani melalui narator cerpen “Sahabat Saya Cordiaz”. Narator cerpen tersebut terkesan mendukung sekaligus mencemooh tokoh bernama C. Darla yang ingin dianggap sebagai orang Spanyol.

Persoalan posisi Gelanggang, Asrul Sani, dan narator cerpen “Sahabat Saya Cordiaz” di atas akan menjadi fokus kajian di dalam artikel ini. Peneliti memanfaatkan teori arena kultural Bourdieu untuk menjawab persoalan tersebut.

Posisi dan relasi merupakan elemen dasar pembentuk struktur suatu arena. Arena didefinisikan Bourdieu (2010, hlm. 215) sebagai semesta sosial yang sebenarnya, tempat terjadinya akumulasi bentuk-bentuk modal tertentu (berdasarkan logika permainan tertentu) sekaligus tempat relasi-relasi kekuasaan berlangsung.

Berdasarkan definisi di atas, dapat dipahami bahwa masing-masing arena memiliki logika permainan, karakteristik, atau hukum keberfungsiannya sendiri. Demikian halnya dengan arena sastra, mekanisme di dalam arena sastra tidak dapat diatur oleh logika arena lain, misalnya hukum-hukum arena ekonomi.

Arena sastra dan agen-agen di dalamnya cenderung memiliki otonomi yang relatif kuat untuk menolak determinasi ekonomi. Akan tetapi, itu tidak menjamin keterbebasannya dari kepentingan ekonomi. Hal tersebut tidak dapat dihindari karena, menurut Bourdieu (1996, hlm. 124), posisi arena sastra sepenuhnya berada di dalam arena kekuasaan.

Modalitas dan habitus merupakan elemen penting dalam kaitannya dengan posisi seorang agen di dalam arena. Bourdieu membagi modal menjadi empat jenis, yakni: modal ekonomi, modal kultural, modal sosial, dan modal simbolik. Modal utama yang diperlukan untuk mencapai posisi dominan di dalam arena sastra ialah modal simbolik dan modal kultural. Modal simbolis mengacu kepada derajat akumulasi prestise, ketenaran, konsekrasi atau kehormatan, dan dibangun di atas dialektika pengetahuan (*connaissance*) dan pengenalan (*reconnaissance*) (Bourdieu, 1990, hlm. 22). Modal kultural menyoroti bentuk-bentuk pengetahuan kultural, kompetensi-kompetensi atau disposisi-disposisi tertentu. Kepemilikan modal kultural diakumulasi melalui proses panjang akuisisi atau kalkulasi yang mencakup pendidikan keluarga, pendidikan tersebar (anggota-anggota terdidik formasi sosial) dan pendidikan terlembagakan (Bourdieu, 1984, hlm. 2).

Bourdieu (1996, hlm. 257) mengatakan bahwa disposisi-disposisi para agen berperan penting dalam memediasi posisi dan pengambilan posisi mereka di dalam arena sastra. Sistem disposisi, yang merupakan habitus setiap penulis, sangat menentukan persepsi penulis terhadap karya sastra, penilaiannya, kecenderungan gaya yang digunakannya, juga strategi-strategi mereka—sesuai dengan pengalaman dan proses internalisasi penulis dalam berinteraksi dengan agen-agen lain maupun dengan struktur objektif tempat ia berada.

Disposisi menjadi dasar bagi persepsi, pemilihan dan penafsiran atas semua tanda dan indeks yang mencirikan berbagai macam situasi. Disposisi yang paling tidak disadari, seperti disposisi-disposisi yang membentuk habitus kelas primer, terbangun melalui internalisasi sistem tanda, indeks, dan sanksi-

sanksi yang terseleksi secara objektif, yang tak lain adalah proses materialisasi struktur objektif partikular dalam objek, kata, atau tingkah laku (Bourdieu, 2010, hlm. 170).

Di setiap kondisi arena, disposisi-disposisi tersebut berkaitan dengan asal-usul praktik sosial tertentu bagi kemungkinan tertentu, ditawarkan sebagai sebuah fungsi posisi yang ditempati dengan perasaan sukses atau gagal yang kurang lebih mengikutinya (Bourdieu, 2010, hlm. 252). Singkatnya, terdapat korelasi yang erat antara hierarki posisi-posisi yang ditempati agen di arena sastra, dengan hierarki asal-usul sosial disposisi-disposisinya, meskipun tidak sepenuhnya berlaku otomatis.

Setiap posisi selalu memerlukan cara pengambilan posisi tertentu. Menurut Bourdieu (2010, hlm. 242), pengambilan posisi di arena sastra secara khusus dijumpai oleh karya sastra (gaya, bentuk, konsep, dan instrumen-instrumen). Dalam hal ini, logika distingsi kultural berperan mengarahkan penulis untuk mengembangkan cara-cara orisinal dalam berekspresi, membedakan diri dari stilistika-stilistika para pendahulu, bahkan melampaui prosedur-prosedur estetis yang pernah digunakan sebelum-sebelumnya. Semua ini dilakukan agen untuk menunjukkan ekspresi yang paling spesifik, ekspresi yang tidak bisa lagi direduksi menjadi bentuk ekspresi lain (Bourdieu, 2010, hlm. 147).

Perubahan posisi-posisi yang ditempati oleh agen-agen menandai adanya perubahan struktur arena sastra. Dengan demikian, dapat dikatakan bahwa struktur arena bersifat temporer. Struktur temporer arena sastra ini juga dapat dipahami sebagai status temporer selera. Setiap transformasi struktur arena akan bermuara pada penggantian struktur selera, yaitu sistem distingsi simbolis antarkelompok. Menurut Bourdieu (2010, hlm. 46), inisiatif perubahan memang hampir selalu diawali oleh pendatang baru, yaitu generasi muda yang justru paling sedikit memiliki modal simbolis. Mereka mengupayakan doksa baru dengan mengkritisi ketidaktepatan ortodoksi. Dengan demikian, setiap posisi baru, menentukan pergantian seluruh struktur yang bermuara pada semua jenis perubahan cara pengambilan posisi para penghuni posisi-posisi yang lain.

Di dalam konteks sastra Indonesia, belum ada kajian mengenai posisi agen (kelompok maupun individu) dengan menganalisis relasi antara struktur objektif (arena) dengan struktur subjektif (karya sastra). Di samping itu, belum ada juga kajian sastra Indonesia yang meneliti karya sastra sebagai objek kajian dengan memanfaatkan teori Bourdieu.

Meskipun Gelanggang, Asrul Sani, dan karya Asrul Sani merupakan bagian penting dari sejarah sastra Indonesia modern, masih sangat minim ditemukan kajian yang secara spesifik menelaah ketiganya. Satu-satunya artikel yang pernah mengkaji Gelanggang ialah “*Between Gelanggang and Lekra: Pramoedya's Developing Literary Concepts*” karya Martina Heinschke (1996). Artikel yang mengkaji Asrul Sani ialah “Mencari Teater Modern Indonesia Versi Asrul Sani: Penelusuran Pascakolonial” karya Taufik Darwis (2013).

Heinschke (1996, hlm. 145--169) menelusuri konsepsi sastra Pramoedya Ananta Toer dari awal masuknya Toer ke dalam perkumpulan Gelanggang hingga ketika Toer menjadi bagian dari Lekra. Heinschke menemukan bahwa Toer tidak secara radikal menolak seluruh gagasan estetika borjuis, akan tetapi berupaya menemukan solusi atas problem-problem yang ditimbulkan oleh seni otonom.

Darwis (2013, hlm. 136--152) berupaya mendeskripsikan teater modern Indonesia versi Asrul Sani. Penelitian tersebut dilakukan untuk menggali substansi yang mendasari praktik penerjemahan Asrul Sani dan menelaah kontribusi Asrul Sani terhadap perkembangan teater di Indonesia.

Selain kedua artikel tersebut, penjelasan mengenai Gelanggang, Asrul Sani, dan karya-karya Asrul Sani umumnya disinggung sekilas dalam buku-buku sejarah sastra Indonesia dan bunga rampai yang membicarakan Angkatan '45, seperti buku yang disusun Jassin (1962, 1993, 2000) dan Ajib Rosidi (2013). Satu-satunya buku yang khusus membicarakan Asrul Sani ialah antologi esai *Asrul Sani 70 Tahun: Penghargaan dan Penghormatan* yang dieditori oleh Ajib Rosidi dkk. (1997).

Minimnya kajian-kajian mengenai Gelanggang, Asrul Sani, dan karya Asrul Sani tersebut juga menjadi salah satu hal yang mendorong peneliti untuk menuliskan artikel ini. Oleh karena itu, di samping untuk menjawab persoalan terkait posisi Gelanggang dan Asrul Sani, artikel ini juga diharapkan dapat memperkaya informasi dan kajian terkait sastra Indonesia.

2. Metode

Penelitian ini menggunakan metode pemerolehan data kualitatif yang diambil dari metode Bourdieu (1996) dalam mengkaji arena sastra. Data penelitian ini dibagi tiga kelompok. Kelompok data pertama meliputi data posisi Gelanggang di dalam arena sastra Indonesia. Kelompok data kedua meliputi data agen-agen, posisi-posisi agen, dan relasi agen-agen yang membentuk struktur perkumpulan Gelanggang. Kelompok pertama dan kedua bersumber dari buku sejarah sastra Indonesia, jurnal, majalah, koran dan arsip-arsip yang memuat tentang perkumpulan Gelanggang. Kelompok data ketiga meliputi data tokoh-tokoh cerita, posisi-posisi tokoh cerita, dan relasi antartokoh cerita yang membentuk struktur arena di dalam cerpen “Sahabat Saya Cordiaz”. Kelompok data kedua bersumber dari cerpen “Sahabat Saya Cordiaz”.

Data-data tersebut kemudian dikaji dengan mengombinasikan metode konstruksi struktur arena Bourdieu dan *Social Network Analysis (SNA)*. Pemetaan posisi tokoh-tokoh/agen-agen didasarkan pada interpretasi tinggi-rendahnya modal (kultural dan ekonomi) seorang tokoh/agen. SNA digunakan untuk menunjukkan kualitas dan kuantitas relasi agen-agen atau modal sosial. Peneliti menggunakan bantuan aplikasi Social Network Visualizer (SocNetV) untuk memvisualkan struktur. Berikutnya, dilakukan perbandingan antara posisi Gelanggang di dalam arena sastra Indonesia, Asrul Sani di dalam struktur Gelanggang, dan posisi tokoh sentral di dalam cerpen “Sahabat Saya Cordiaz”.

3. Hasil dan Pembahasan

3.1 Posisi Gelanggang di dalam Arena Sastra Indonesia

Perkumpulan Gelanggang dibentuk pada pertengahan tahun 1946. Awalnya, Gelanggang hanya dimaksudkan untuk menjadi perkumpulan “biasa” yang mempertemukan para seniman untuk bertukar pikiran dan bekerja bersama sebagai bentuk perjuangan di dalam ranah kebudayaan. Namun, karena bertambah luasnya orang-orang yang terlibat dan semakin kuatnya pertukaran yang terjadi di dalamnya, Gelanggang mengambil bentuk lembaga dan mengeluarkan preamblenya pada 19 November 1946—yang kemudian disebut H.B. Jassin sebagai hari lahirnya perkumpulan atau masyarakat kebudayaan tersebut (Jassin, 2000, hlm. 240).

Kegiatan Gelanggang pada awal tahun pertamanya meliputi pertemuan, diskusi, dan pagelaran pameran lukisan. Pada tahun kedua (1948), Gelanggang mulai memiliki saluran publikasi “tulisan”, yakni melalui majalah *Gema Suasa* sejak Januari 1948 dan warta sepekan *Siasat* sejak Maret 1948 (Kratz, 2000, hlm. 185). Di majalah *Gema Suasana*, Chairil Anwar menduduki posisi pimpinan redaksi, tetapi tidak berlangsung lama, ia tidak betah bekerja di kantor (Rosidi, 2013, hlm. 107). Asrul Sani, Rivai Apin, Mochtar Apin, dan Baharudin sempat duduk sebagai anggota redaksi. Mereka juga tidak bertahan lama, hanya enam nomor, setelah itu keluar semua untuk memperkuat *Siasat* (Jassin, 1984, hlm. 84). Dua bulan setelah terbitnya *Gema Suasana*, kerja sama Gelanggang dengan pengusaha-pengusaha *Siasat* terjalin, Gelanggang diberi sebuah rubrik “Lampiran Kebudayaan” dengan Chairil Anwar, Ida Nasution, dan Rivai Apin sebagai dewan redaksi rubrik tersebut dan Rosihan Anwar sebagai pimpinan redaksi *Siasat*.

Penempatan posisi Gelanggang di dalam arena sastra Indonesia diawali ketika perkumpulan tersebut mengeluarkan preambul pada 19 November 1946. Isi preambul tersebut menunjukkan visi Gelanggang yang relatif serupa dengan visi Pujangga Baru.

Generasi “Gelanggang” terlahir dari pergolakan roh dan pikiran kita, yang sedang mentjiptakan manusia Indonesia yang hidup. Generasi yang harus mempertanggungjawabkan dengan sesungguhnya pendjadian dari bangsa kita. Bahwa kita hendak

melepaskan diri kita dari susunan lama yang telah mengakibatkan masyarakat yang lapuk, dan kita berani menantang pandangan, sifat dan anasir lama ini untuk menjalankan bara kekuatan baru (Nasution & Anwar, 1948, hlm. 6).

Di dalam arena sastra, setiap upaya pembaharuan merupakan strategi pencarian distingsi. Gelanggang tidak hanya hendak membedakan diri dari kelompok-kelompok yang telah dilempar Pujangga Baru dari arena sastra Indonesia modern ke arena sastra lama, tetapi juga hendak membedakan dirinya dari kelompok Pujangga Baru.

Gelanggang meminjam doksa Pujangga Baru sebagai senjata yang beramunisikan aspek “kebaruan”, “kebebasan”, dan “ketulusan”. Senjata tersebut digunakan oleh penulis-penulis muda Gelanggang untuk membidik keusangan, keterkekangan, dan tendensi “politik” karya-karya Pujangga Baru.

Meskipun demikian, sebelum Gelanggang memiliki ruang publikasi sendiri, karya para penulis Gelanggang justru sering dimuat di media publikasi Balai Pustaka yang dikelola oleh para penulis Pujangga Baru, khususnya majalah *Patja Raja*. Hal ini sekilas tampak sebagai ambiguitas posisi Gelanggang. Namun, jika merunut pada kesamaan doksa yang dipegang kedua kubu tersebut, maka jelas bahwa visi kesenian Gelanggang sama sekali tidak menyimpang dari jalur yang telah digariskan oleh Pujangga Baru. Kesamaan doksa inilah yang paling memungkinkan karya-karya para penulis Gelanggang dapat diterima—sesuai dengan selera estetis—para penulis Pujangga Baru. Pemuatan karya-karya penulis Gelanggang oleh anggota Pujangga Baru tersebut menunjukkan bahwa di balik pertentangan-pertentangan mereka, terdapat kesesuaian persepsi yang menghendaki bentuk-bentuk ekspresi distingtif sebagai sesuatu yang “bernilai”, sesuatu yang “menarik”.

Karya-karya penulis Gelanggang tidak benar-benar keluar dari konvensi yang dibentuk oleh Pujangga Baru, tetapi dalam beberapa aspek justru mengekstrimkannya. Para penulis Pujangga Baru melakukan beberapa penyimpangan terhadap gramatika bahasa Melayu-Tinggi, memasukkan kosakata bahasa

daerah dan bahasa asing di dalam karya sastra. Para penulis Gelanggang pun mengeksplorasi penyimpangan-penyimpangan tersebut secara lebih jauh: mencampur bahasa Melayu Tinggi, Melayu Rendah, bahasa daerah, bahasa asing; mengombinasikan kata-kata sehari-hari yang sebelumnya tidak dianggap indah; dan menghindari kesan “pengindah-indahan” yang sering muncul dari karya-karya Pujangga Baru.

Meskipun Pujangga Baru dan Gelanggang memegang logika arena yang sama, keduanya tidak dapat menduduki posisi yang sama di dalam arena sastra Indonesia. Hal ini terbukti dari kegagalan upaya STA menghidupkan kembali majalah *Pujangga Baru* dengan menarik nama-nama penggawa Gelanggang sebagai redaktornya pada terbitan tahun 1948. Ini dapat berarti kegagalan strategi kontrol legitimasi Pujangga Baru untuk melestarikan monumen mereka, kegagalan mereka mempertahankan posisi dominan mereka di dalam struktur arena sastra Indonesia.

Eksistensi Gelanggang semakin tampak setelah mereka memiliki saluran publikasi pada tahun 1948: *Gema Suasana* dan terutama *Siasat*. Melalui media publikasi tersebut, otoritas mereka meningkat, mereka juga mulai dapat memainkan kontrol legitimasi.

Para anggota Gelanggang duduk sebagai redaksi *Gema Suasana*, namun rupanya terdapat beberapa orang Belanda di balik pengelolaan majalah tersebut, salah satunya dari Kabinet Van Mook. Hal ini yang menggelisahkan Jassin. Jassin (1984, hlm. 84--85) kemudian menyadari bahwa *Gema Suasana* ternyata dipakai sebagai alat politik untuk melemahkan semangat perlawanan intelektual Indonesia terhadap Belanda.

Misi politik Belanda di balik *Gema Suasana* itu bertentangan dengan prinsip “kebebasan” dan “ketulusan” sehingga dapat berdampak buruk bagi posisi para penulis Gelanggang di dalam arena sastra Indonesia. Kesadaran terhadap misi politik Belanda tersebut mendorong para anggota Gelanggang keluar dari redaksi *Gema Suasana*. Gelanggang selanjutnya bekerja sama dengan *Siasat*. Anggota Gelanggang menduduki posisi redaksi di ruang kebudayaan koran tersebut. Dengan mengelola ruang publikasi sendiri, para penulis

Gelanggang—yang sebelumnya terdominasi karena nilai karya-karya ciptaan mereka harus tunduk pada putusan para penulis tua—memiliki otoritas untuk menilai dan mempublikasikan karya-karya yang paling sesuai dengan selera mereka sendiri.

Masih di tahun 1948, Jassin menerbitkan bunga rampai *Gema Tanah Air* yang berisi kumpulan karya sastra penulis Indonesia tahun 1942—1948. Pengantar di buku tersebut berisi pandangan Jassin mengenai perbedaan gaya karya-karya yang dimuat di sana dengan gaya karya-karya Pujangga Baru. Perbedaan gaya tersebut diasumsikan Jassin sebagai petunjuk adanya kemunculan angkatan yang “baru” setelah Angkatan Pujangga Baru. Jassin menyebutnya sebagai “Angkatan Sesudah Perang”.

Setelah Jassin mengeluarkan *Gema Tanah Air* dengan wacana tentang Angkatan Sesudah Perang-nya, Gelanggang menyambutnya dengan menginisiasi nama Angkatan ‘45 melalui tulisan Rosihan Anwar “Angkatan 45 buat Martabat Kemanusiaan” yang terbit di *Siasat*, 26 Desember 1948. Di dalam tulisan tersebut dinyatakan bahwa “Angkatan 45 adalah mereka yang harus mempertanggungjawabkan kemasa datang djadinja kebudayaan Indonesia Baru” (Anwar, 2000, hlm. 133). Pernyataan tersebut selaras dengan preambule Gelanggang yang menyebutkan bahwa generasi Gelanggang adalah “generasi yang harus mempertanggungjawabkan dengan sesungguhnya pendjadian dari bangsa kita” dan “untuk menjalankan bara kekuatan baru” (Nasution & Anwar, 1948, hlm. 6).

Perdebatan-perdebatan mengenai nama dan konsepsi Angkatan ‘45 bagaimana pun juga turut melegitimasi adanya suatu golongan yang tidak dapat dikategorikan sebagai bagian Pujangga Baru. Legitimasi-legitimasi terhadap nama Angkatan 45 menandai “penuaan sosial” Pujangga Baru di arena sastra Indonesia, mendepak Pujangga Baru (beserta anggota-anggota dan karya-karyanya) ke masa lalu. Dengan demikian, struktur arena sastra Indonesia mengalami dinamika. Posisi Pujangga Baru turun, sebaliknya posisi Gelanggang terangkat.

Meninggalnya Chairil Anwar pada April 1949, secara tidak langsung berdampak pada posisi Gelanggang di dalam arena sastra Indonesia. Para sastrawan dan kritikus ramai membicarakan jasa-jasa Chairil Anwar terhadap sastra Indonesia modern. H. B. Jassin salah satu di antara pegiat sastra yang ketika itu tampak paling gencar menyokong nama Chairil dengan label-label yang terkesan “heroik”. Anggota Gelanggang mengulas perjalanan kepenyairan Chairil Anwar melalui *Siasat*. Tidak hanya majalah sastra dan koran umum, bahkan majalah khusus anak *Kunang-Kunang* pun turut menyiarkan berita kematian Chairil Anwar (Kunang-Kunang, 1949, hlm. 121).

Meskipun tidak disebutkan secara langsung, Gelanggang yang didirikan Chairil Anwar turut tercatat dalam sejarah kepenyairan Chairil Anwar. Pada momen meninggalnya Chairil tersebut, Gelanggang menempati posisi terbaiknya di dalam arena sastra Indonesia.

Posisi tinggi Gelanggang di arena sastra Indonesia tidak bertahan lama. Sepeninggalnya Chairil, pembicaraan mengenai persoalan Angkatan '45 masih terjadi, sedangkan di antara karya-karya para anggota Gelanggang tidak menunjukkan adanya aspek-aspek yang distingtif sehingga tidak banyak dibicarakan. Dari berbagai pembicaraan soal Angkatan 45, tampak bahwa modal simbolis Chairil Anwar jauh di atas modal simbolis Gelanggang (atau hasil penjumlahan modal simbolis para anggota lainnya) sehingga nama Gelanggang justru tenggelam oleh nama Chairil Anwar sebagai individu yang khas. Jogaswara (2000, hlm. 166) misalnya, memandang bahwa meninggalnya Chairil Anwar menandakan bahwa “Angkatan 45 sudah mampus”. Hal serupa muncul dari ungkapan Achdiat. K. Miharja dan STA dalam “Angkatan '45 Angkatan Chairil Angkatan Merdeka” yang berolok-olok bahwa Angkatan '45 itu hanyalah Chairil Anwar seorang. Hal ini sejalan dengan penjelasan Bourdieu mengenai prinsip pencarian distingsi di dalam arena sastra bahwa konflik paling fundamental justru mengoposisikan suatu agen dengan agen yang paling dekat dengannya, karena agen terdekat tersebut adalah yang akan paling terancam identitasnya, distingsinya, bahkan eksistensi

kulturalnya yang spesifik (Bourdieu, 2010, hlm. 177--178).

Karena para anggota Gelanggang tidak dapat keluar dari bayang-bayang Chairil Anwar, eksistensi dan posisi Gelanggang di dalam arena sastra Indonesia pun terancam. Proses menurunnya posisi Gelanggang di dalam arena sastra Indonesia ditampakkan melalui strategi para anggota Gelanggang yang pada 18 Februari 1950 mengeluarkan *Surat Kepertjajaan Gelanggang*. Isi *Surat Kepertjajaan Gelanggang* merupakan pengulangan preambule Gelanggang dengan beberapa tambahan yang tidak signifikan. Bahkan, tambahan tersebut justru memperjelas kesamaan konsep kebudayaan Gelanggang dengan konsep kebudayaan Pujangga Baru sebagaimana yang pernah diuraikan oleh Subagio Sastrowardjo dalam *Sosok Pribadi dalam Sajak* (1980).

Strategi kontrol legitimasi Gelanggang melalui *Surat Kepertjajaan Gelanggang* tersebut jelas lebih condong ke arah upaya mempertahankan posisi daripada upaya pengambilan posisi. Gelanggang mengulang hal yang telah dilakukan STA dan Pujangga Baru-nya. Bedanya, sebelum publikasi *Surat Kepertjajaan Gelanggang*, tidak ada perdebatan yang mempertentangkan antara “kebudayaan lama” dengan “kebudayaan baru”, tetapi yang sedang ramai dipersoalkan ialah terkait Angkatan '45 itu sendiri. Dengan demikian, *Surat Kepertjajaan Gelanggang* dapat dipahami sebagai strategi kontrol legitimasi Gelanggang yang tengah terancam posisinya. Mereka hendak menandai jejak posisi yang pernah mereka tempati dengan “mencatatkan nama” mereka di dalam sejarah melalui publikasi *Surat Kepertjajaan Gelanggang*.

Beberapa tahun setelah publikasi *Surat Kepertjajaan Gelanggang*, terjadi krisis internal di dalam Gelanggang. Anggota Gelanggang mulai terbelah. Di satu pihak ada yang tetap bertahan di Gelanggang dengan humanisme universalnya, di pihak lain ada yang berpindah haluan ke Lekra dengan realisme sosialnya. Pada masa inilah posisi Gelanggang berada pada titik penghabisan.

3.2 Posisi Asrul Sani di dalam Struktur Gelanggang

Pada pertengahan tahun 1948, nama Gelanggang semakin dikenal, meluas, beriringan dengan hal itu beberapa orang yang tidak secara langsung terlibat dalam Gelanggang kemudian mempertanyakan apa dasar dan tujuan perkumpulan itu. Ida Nasution dan Chairil Anwar, pekerja Gelanggang yang aktif sekaligus redaksi “Lampiran Kebudayaan” *Siasat*, kemudian “menjawab” pertanyaan-pertanyaan itu dengan tulisan “Dasar dan Tujuan Perk. ‘Gelanggang’” yang menguraikan pasal-pasal anggaran dasar Gelanggang.

.... Tentang dasar dinjatakan pada **Pasal 2**: Sadar, bahwa kebudayaan nasional Indonesia masih harus diperbulat, bahwa kebudayaan ini suatu faktor yang mutlak bagi pendjadian manusia Indonesia yang hidup, maka berdirilah perkumpulan ini.

Tujuan perkumpulan ini, demikian tersebut dalam **Pasal 3**, ialah a. mempertanggungjawabkan pendjadian bangsa kita; b. mempertahankan dan mempersubur tjita² yang lahir dari pergolakan pikiran dan roh kita. c. Memasukkan tjita² dan dasar kedalam segala kegiatan kita.

Memasukkan dasar dan tujuan ini kedalam penjiaran dan penerbitan, pertemuan, penjelidikan, pertundjukan, kursus bebas, dll. Inilah yang mendjadi usaha kepada "Gelanggang" sebagai disebutkan oleh **Pasal 4**.

....
Buat perkumpulan kesenian yang biasa mengenal adanja seniman yang kreatif, seniman yang receptif, atau orang yang berdjawa seni atau menaruh minat besar sadja pada soal² kesenian, hendaknya diadakan pembagian² yang tertentu. Karena itu pasal keanggotaan (**Pasal 5**) menjebutkan keanggotaan terbagi atas a. anggota-teras (kernlid), b. anggota biasa dan c. penjokong (Nasution & Anwar, 1948, hlm. 6).

Di samping dasar dan tujuan, kutipan di atas juga memberikan gambaran mengenai “struktur” perkumpulan tersebut yang membagi keanggotaannya menjadi tiga bagian, yakni anggota-teras, anggota biasa, dan penyokong. Uraian tentang masing-masing anggota dijelaskan pada “hak dan kewajiban” anggota sebagai berikut.

Adapun hak dan kewadajiban anggota-teras (**Pasal 6**) ialah:

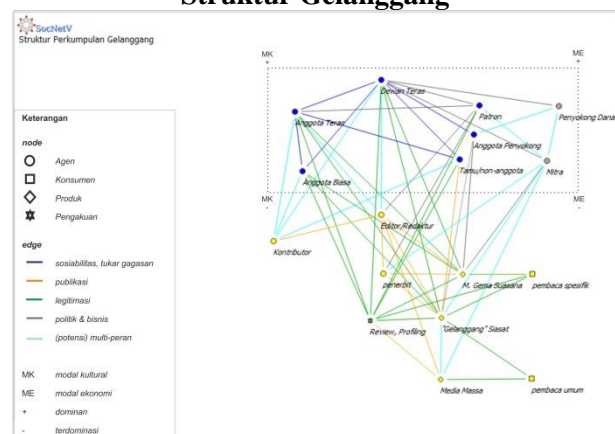
- anggota-teras terdiri dari siapa yang menghasilkan tjiptaan searah dengan tujuan "Gelanggang"
- berhak menghadiri rapat "Gelanggang" dan mempunyai suara
- memberikan 5% sampai 10% dari hasil tjiptaannya itu (honorarium) bagi kas "Gelanggang". Anggota-teras ditetapkan oleh rapat keanggotaan yang pertama, yang dikerdjakan oleh panitia-persiapan "Gelanggang". Dan anggota-teras baru ditetapkan oleh dewan-teras.

Sedangkan hak dan kewadajiban anggota biasa (**Pasal 7**) ialah: a. anggota biasa terdiri dari siapa sadja yang menjetudjui tjita² dan tujuan "Gelanggang", b. berhak memberikan usul, c. berkewadajiban membayar iuran.

Pasal 8 memperkatakan hak dan kewadajiban penjokong jaitu a. penjokong terdiri dari siapa sadja yang berminat terhadap tujuan "Gelanggang", b. menjokong sekurang²nja f 5.—satu bulan. (Nasution & Anwar, 1948, hlm. 6)

Kutipan di atas memberi gambaran mengenai struktur “formal” perkumpulan Gelanggang. Dengan beberapa tambahan sumber informasi, struktur perkumpulan Gelanggang divisualkan Gambar 1 berikut.

Gambar 1
Struktur Gelanggang



Posisi “dewan-teras” ditafsirkan di sini sebagai “dewan pendiri”. Asrul Sani menempati posisi ini bersama Chairil Anwar, Rivai Apin, M. Akbar Djuhana, Mochtar Apin, Baharudin dan Henk Ngatung. Selanjutnya, posisi “anggota-teras” diisi oleh Ida Nasution, Rosihan Anwar, Sitor Situmorang, dan

Pramoedya Ananta Toer (Pram). Khusus Pram, ia baru bergabung dengan Gelanggang setelah keluar dari tahanan pada Desember 1949. Posisi Pram di perkumpulan Gelanggang sendiri agak membingungkan. Di satu sisi, Pram disebut berposisi sebagai anggota “pinggiran” bersama Mochtar Lubis dan Trisno Sumardjo, berbeda dengan anggota “inti” yang umumnya menjadi redaktur rubrik “Gelanggang” dalam *Siasat* (Heinschke, 1996). Di sisi lain, Pram menyebutkan bahwa dirinya sempat menjadi sekretaris Gelanggang (Toer, 2003, hlm. 90). Posisi Mochtar Lubis dan Trisno Sumardjo yang disebut Heinschke sebagai “pinggiran” itu dapat ditempatkan pada posisi “anggota biasa”, sedangkan posisi Pram posisi masih belum jelas, antara “anggota-teras” dan “anggota biasa”.

Selanjutnya, agen-agen yang mengisi posisi “tamu/undangan” di antaranya ialah H. de Vos dan W. Schippers yang pada Maret 1948 diundang Gelanggang untuk melakukan pameran lukisan di Indonesia. Pengundangan para seniman Belanda tersebut dimaksudkan sebagai pembanding hasil kerja seniman-seniman Indonesia (Kratz, 2000, hlm. 184). Pengundangan dua seniman Belanda tersebut juga dapat dilihat sebagai strategi Gelanggang untuk menunjukkan jangkauan “internasionalnya” sekaligus untuk melegitimasi seniman-seniman Gelanggang (terutama seniman yang sebelumnya pernah melakukan pameran lukisan dalam acara Gelanggang) bahwa seniman Gelanggang setara dengan para seniman “Barat”.

Posisi “mitra” dalam struktur perkumpulan Gelanggang ditempati oleh *Siasat*, *Mimbar Indonesia*, *Pujangga Baru*, penerbit Balai Pustaka, penerbit Pembangunan-Opbouw, dan penerbit Pustaka Rakjat. Jika ditarik lebih jauh lagi, beberapa mitra tersebut menunjukkan kedekatan Gelanggang dengan partai tertentu, seperti dengan Partai Sosialis Indonesia (PSI) melalui *Siasat* dan Partai Nasionalis Indonesia melalui *Mimbar Indonesia* (Heinschke, 1996; Teeuw, 1967). Di dalam *Mimbar Indonesia*, H.B. Jassin duduk sebagai penanggung jawab, dengan demikian Jassin dapat memainkan peran ganda di dalam struktur perkumpulan

Gelanggang, yakni sebagai patron sekaligus mitra.

Sebagaimana konsep Bourdieu mengenai salon, perkumpulan Gelanggang tidak hanya memainkan fungsinya sebagai tempat pertukaran modal-modal (kultural, sosial, ekonomi, dan simbolis) tetapi juga sebagai mediator bertemunya berbagai arena. Struktur perkumpulan Gelanggang dibentuk oleh relasi agen-agen dari berbagai bidang seperti pengarang, pelukis, musisi, fotografer, sineas, wartawan, intelektual, penerbit, hingga politisi. Hal tersebut membukakan peluang bagi agen-agensya untuk lebih mudah mengakses berbagai arena di luar arena spesifik yang mereka geluti.

Selain menempati posisi “dewan-teras”, Asrul Sani juga memainkan peran sebagai agen-mediator. Di samping tugas formalnya “menyeleksi” anggota-teras, Asrul Sani “merangkul” berbagai mitra melalui kerja sama yang dijalin dengan bekal modal kultural dan modal sosial yang dimilikinya. Asrul Sani tidak hanya menjalin relasi dengan agen-agen yang berposisi “dominan” di berbagai arena, tetapi juga menjalin relasi dengan agen-agen yang berposisi “subordinat” di arena kultural seperti penulis “pendatang baru” dan pembaca “spesifik” melalui peran-gandanya sebagai redaktur *Gema Suasana* dan “Gelanggang” *Siasat*. Relasi-relasi yang mampu diperantarai Asrul Sani (dari agen-agen “subordinat” hingga ke agen-agen “dominan”) inilah yang membuatnya berperan sebagai pusat perantara jaringan atau agen-mediator.

Peran-ganda Asrul Sani di dalam struktur Gelanggang memungkinkan dirinya untuk menduduki beberapa posisi yang menuntut sikap dan cara pandang berbeda-beda. Peran-ganda Asrul Sani didukung oleh kekayaan modal kulturalnya berupa kompetensi yang beragam seperti keahliannya menulis karya sastra (puisi, esai, cerpen, naskah drama), menerjemahkan karya asing, dan menyusun konsep. Peran-ganda tersebut menjadi salah satu sebab munculnya ambiguitas posisi Asrul Sani dalam menyikapi perdebatan soal perbandingan Angkatan ‘33 dan Angkatan ‘45.

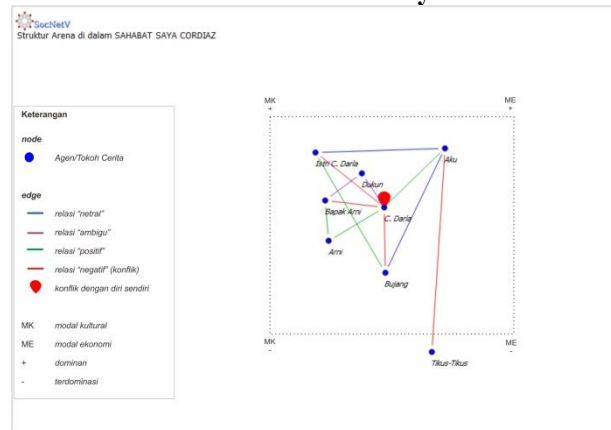
Ambiguitas posisi Asrul Sani juga dapat dipahami sebagai upaya untuk menunjukkan

dirinya yang otonom, yang memiliki kebebasan untuk berpendapat atas nama diri sendiri tanpa terikat oleh batasan klasifikasi kelompok maupun Angkatan. Asrul Sani tampak menarik jarak dari “kemutlakan” klasifikasi, sebab kemutlakan hanya akan mematikan proses, menutup kemungkinan-kemungkinan lain, dan tidak menghendaki pembaharuan. Kemutlakan tersebut bertentangan dengan doksa “kebaruan” dan “kebebasan” yang dianut Gelanggang. Dengan cara demikian, pernyataan-pernyataan Asrul Sani yang subjektif itu secara paradoks seolah menunjukkan posisinya yang objektif: tidak memihak sekaligus tidak menyangkal adanya Angkatan ’45 setelah Angkatan ’33.

3.3 Posisi Narator di dalam Cerpen *Sahabat Saya Cordiaz*

Cerpen *Sahabat Saya Cordiaz* menceritakan persahabatan si “saya” (narator) dengan seorang pemuda yang mula-mula memperkenalkan diri sebagai C. Darla. Keduanya tinggal di rumah sewa yang sama, beda kamar saja. Si “saya” tertarik dengan kepandaian bercerita C. Darla tentang apa saja. Makin hari, persahabatan keduanya makin rekat. C. Darla pun makin sering bercerita kepada si “saya”, mulai dari asal-usulnya yang berdarah Spanyol hingga cerita percintaannya yang penuh lika-liku. Pernah C. Darla pulang dan membawa gelang perak bertuliskan “Cordiaz Darla” sehingga si “saya” langsung menduga bahwa huruf “C” di depan nama Darla ternyata singkatan dari “Cordiaz”. Suatu kali C. Darla pergi dari indekos dengan meninggalkan sepucuk surat buat si “aku” yang berisi alasan kepergiannya, yaitu sudah tidak tahan tinggal di sana karena rumah itu terlalu ribut. Beberapa lama setelah kepergian itu, si “aku” mendengar kabar bahwa C. Darla sudah kawin dengan janda beranak lima, lalu si “aku” mengunjungi rumah keluarga baru C. Darla itu. Di sana istri C. Darla memperlihatkan surat kawin yang memuat nama Chaidir Darla, bukan Cordiaz Darla.

Gambar 2
Struktur Arena “Sahabat Saya Cordiaz”



Arena di dalam cerpen *Sahabat Saya Cordiaz* dapat dikategorikan sebagai bagian dari arena produksi kultural. Perjuangan C. Darla di dalam cerpen itu merupakan upaya-upaya untuk memperoleh pengakuan sebagai “orang Spanyol” atau “orang Manila”. Perjuangan C. Darla hanya didukung oleh modal kultural yang pas-pasan, sebagaimana dapat dilihat dari tiga nukilan berikut.

.... Bahasa Indonesianya langgam-langgam Singapura bercampur bahasa Inggris sedikit-sedikit (Sani, 1993, hlm. 113).

.... Ia menceritakan bahwa ia mempunyai darah Spanyol, tetapi ia telah lama tinggal di Indonesia. Sebelum ia datang kemari, ia berdiam di Singapura. Kedatangannya ke Jakarta membawa kisah sedih Sesudah menceritakan itu ia mengetik ucapan-ucapan pernyataan cinta dalam bahasa Inggris yang tanggung balik, lalu ditinggalkannya di kamar saya (Sani, 1993, hlm. 114).

Modal utama C. Darla ialah kepiawaian bercerita. Ia mampu meyakinkan si “saya” bahwa dirinya berdarah Spanyol, meskipun tidak ada sedikit pun bahasa atau logat Spanyol terdengar dari caranya bercerita. Demikian juga untuk diakui sebagai orang berdarah Manila, C. Darla tidak cukup punya modal kultural. Ia tidak berbahasa Filipina, sedangkan bahasa Inggrisnya pun masih belepotan.

Secara modal ekonomi, C. Darla juga sedang-sedang saja. Ia tidak dapat disebut miskin, tidak dapat juga disebut kaya.

.... Tetapi rupanya pekerjaannya sangat banyak sehingga setiap sore ia meminjam mesin ketik, lalu mengetik terus menerus

Lalu ia hendak membelikan saya pita mesin tulis yang berwarna merah hitam (Sani, 1993, hlm. 114).

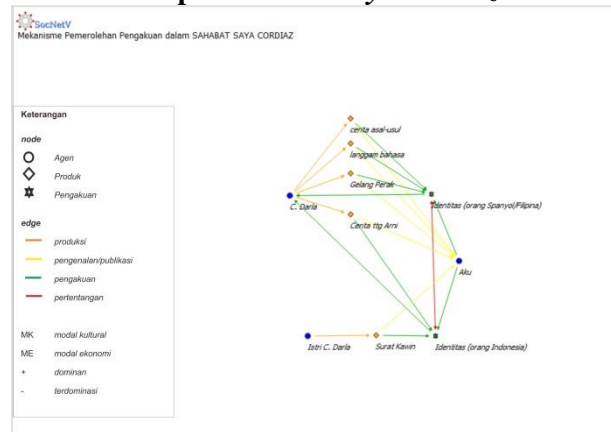
.... Orang Indonesia belum banyak lagi yang menjadi orang Spanyol. Sebab itu saya kirimkan 50 rupiah dan saya tulis pada surat pengantarnya, “Untuk ongkos menjadi orang Spanyol!” Surat ini tidak berbalas. Menurut kira-kira saya sudah berhasil kehendaknya. (Sani, 1993, hlm. 116).

Modal kultural dan modal ekonomi C. Darla yang pas-pasan membuatnya berada di posisi tengah-tengah struktur arena. Berdasarkan tingkat modal kulturalnya, posisi C. Darla berada di bawah posisi istrinya. Istri C. Darla yang janda dan sudah memiliki tujuh anak itu menunjukkan pengalamannya yang lebih banyak dibanding pengalaman C. Darla dalam urusan percintaan dan rumah tangga. Selain itu, si istri yang memegang surat kawin juga punya legitimasi untuk menilai bahwa C. Darla bukan orang Spanyol maupun Filipina. Posisi dominan si istri dapat ditilik dari kutipan berikut.

.... Perempuan ini peramah betul dan ia lebih berpengalaman dari Darla, sehingga tak dibiarkannya Darla banyak cakap. Ia memperlihatkan surat kawin mereka kepada saya. Saya baca di sana nama: Chaidir Darla, jadi huruf C itu tidak berarti Cordiaz. Namanya memang Chaidir, karena istrinya memanggil “dir, dir!” Jadi ia bukan orang Spanyol atau orang Pilipina (Sani, 1993, hlm. 116).

Di balik relasi posisi-posisi para tokoh cerita yang membentuk struktur arena dalam cerpen *Sahabat Saya Cordiaz*, kemudian ditemukan adanya suatu mekanisme pemerolehan pengakuan yang homolog dengan mekanisme “publikasi” dan “legitimasi” di dalam perkumpulan Gelanggang. Mekanisme pemerolehan pengakuan di dalam cerpen *Sahabat Saya Cordiaz* divisualisasikan dengan Gambar 3.

Gambar 3
Mekanisme Pemerolehan Pengakuan dalam
Cerpen *Sahabat Saya Cordiaz*



C. Darla memproduksi barang-barang simbolis berupa cerita, langgam bahasa, dan gelang perak bertuliskan “Cordiaz Darla”. Kemudian ia memublikasikannya dengan harapan agar orang-orang mengenalinya, lalu percaya, lalu mengakuinya sebagai orang Spanyol atau Manila.

Di dalam cerpen tersebut, kepercayaan merupakan basis bagi pengakuan. Satu-satunya orang yang awalnya percaya C. Darla sebagai orang Spanyol ialah si “saya”. Namun, setelah istri C. Darla menunjukkan surat kawinnya, kepercayaan si “saya” pun segera berpindah ke surat kawin itu. Sebagai produk/barang simbolis, selembur surat kawin itu memiliki nilai simbolis yang lebih tinggi daripada jumlah nilai simbolis dari keempat produk ciptaan C. Darla. Surat kawin itu telah dipercaya sebagai produk yang sah dan hegemonik sehingga tidak memungkinkan si “saya” untuk mempertanyakannya. Si “saya” menerima begitu saja bahwa nama Chaidir yang tertera pada surat kawin itu pasti “milik orang Indonesia”, bukan “milik orang keturunan Spanyol atau Manila”.

Mekanisme pemerolehan pengakuan C. Darla di dalam cerpen *Sahabat Saya Cordiaz* ini homolog dengan mekanisme pemerolehan pengakuan agen-agen di dalam perkumpulan Gelanggang. Di dalam perkumpulan Gelanggang, mekanisme tersebut diawali dari produksi (karya sastra, lukisan, kritik, dsb.) yang dianggap sesuai dengan visi dan tujuan Gelanggang, kemudian produk-produk simbolis itu dipublikasikan secara berkala

(terutama di *Gema Suasana* dan “Gelanggang” *Siasat*). Publikasi pada awalnya berfungsi memperkenalkan produk-produk simbolis kepada “publik spesifik” atau konsumen potensial. Pada tahapan selanjutnya, ketika nama-nama pengarang Gelanggang telah sering dimunculkan di dalam *Gema Suasana* dan *Siasat*, publikasi tidak lagi sekadar berfungsi “memperkenalkan”, tetapi lebih sebagai poros pertukaran pengakuan. Pertukaran pengakuan di dalam perkumpulan Gelanggang dilakukan melalui peran proses seleksi dan pemuatan karya, ulasan-ulasan, kritik, tinjauan buku, *profiling*, perdebatan, hingga pertentangan-pertentangan yang melibatkan agen-agen Gelanggang maupun agen-agen di luar Gelanggang. Terakhir, publikasi *Surat Kepercayaan Gelanggang* diharapkan mampu menjadi penanda “sah” identitas generasi Gelanggang yang berhomolog dengan surat kawin C. Darla. Mekanisme tersebut ditempuh para seniman Gelanggang untuk memperoleh pengakuan sebagai “generasi baru” atau “angkatan baru” yang berbeda dengan generasi “Pujangga Baru”.

Ditemukan juga adanya homologi antara selera estetis si “saya” di dalam cerpen *Sahabat Saya Cordiaz* dengan selera estetis Asrul Sani sebagai salah satu pendiri Gelanggang. Selera si “saya” dapat ditelusuri melalui koleksi buku bacaannya dan penilaiannya terhadap buku bacaan C. Darla.

.... Kalau kegembiraan mereka sudah naik marak, maka dimakannya buku-buku saya. Sehingga tak mengherankan, jika saya pagi-pagi hari menemui de Maupassant tak berkepala atau Dos Passos tak berpunggung (Sani, 1993, hlm. 113).

.... Waktu ia menyusun buku-bukunya, diberikannya buku “Atlantic Charter” kepada saya. Saya makin kagum. Tetapi kemudian hari dikatakannya, bahwa buku roman yang bagus-bagusnya, ialah buku “Elang Mas” karya Yusuf Sou’yb. Segera hilang kagum saya. Sungguhpun demikian kami tetap bersahabat (Sani, 1993, hlm. 113).

Buku karya Guy de Maupassant dan John Dos Passos merupakan koleksi si “saya”, sedangkan buku *Elang Mas* karya Yusuf Sou’yb merupakan roman favorit C. Darla.

Buku-buku tersebut dapat menunjukkan perbedaan selera estetis yang jelas antara si “saya” dengan C. Darla. Di satu sisi, ada si “saya” dengan selera bacaan “tinggi”, yang direpresentasikan oleh buku karya sastrawan ternama—Guy de Maupassant dikenal sebagai pionir fiksi modern dunia (Kvas & Petrovic, 2020), sedangkan John Dos Passos pada tahun 1938 disebut Sartre sebagai “*the greatest writer of our time*” (Dow, 1996). Jika dilihat dari konsep sub-arena skala terbatas Bourdieu, konsumen utama karya sastra “serius” ini ialah sesama pengarang dan intelektual yang cenderung dominan secara modal kultural. Di sisi lain, ada C. Darla dengan selera bacaan “rendah”, yang direpresentasikan oleh buku “pop” (cerita detektif) karya Yusuf Sou’yb—penulis asal Sumatra Barat. Jika dilihat dari konsep sub-arena skala besar Bourdieu, konsumen utama karya populer ialah massa yang cenderung rendah modal kultural maupun modal ekonominya.

Perbedaan selera estetis tersebut juga menunjukkan perbedaan kelas sosial di antara si “saya” dengan C. Darla. Si “saya” dengan latar belakang sosial sebagai pembaca “spesifik” dengan modal kultural dan ekonomi relatif berkecukupan dapat digolongkan sebagai bagian dari kelas-menengah-atas, sedangkan C. Darla sebagai pembaca “massal” dengan modal kultural dan modal ekonomi relatif rendah dapat digolongkan sebagai bagian dari kelas-menengah-bawah.

Bacaan-bacaan si “saya” menunjukkan minatnya pada bentuk-bentuk sastra modern dunia, terutama yang diwakili oleh cerita-cerita realis dan eksplorasi teknik *stream of consciousness*—sebagaimana yang dapat ditemukan dalam karya-karya de Maupassant dan Dos Passos. Model fiksi modern semacam itulah yang juga ditulis oleh para pengarang Gelanggang, khususnya Asrul Sani, termasuk cerpen “Sahabat Saya Cordiaz” itu sendiri.

Penyebutan buku-buku karangan pengarang dunia di dalam “Sahabat Saya Cordiaz” juga homolog dengan pembukaan *Surat Kepercayaan Gelanggang* yang disusun oleh Asrul Sani dkk., “Kami adalah ahli waris yang sah dari kebudayaan dunia dan kebudayaan ini kami teruskan dengan tjara kami sendiri”

(Gelanggalang, 2000, hlm. 182). Asrul Sani dkk. menyejajarkan diri mereka dengan para pengarang/seniman (modern-Barat) dari berbagai belahan dunia. Mereka hendak membebaskan diri dari (kekakuan) budaya “lama”, kemudian meneruskan kebudayaan dunia dengan cara mereka sendiri, sebagaimana cara si “saya” mendukung C. Darla untuk menjadi orang Spanyol, atau Manila, atau Jerman, atau Amerika.

Si “saya” mengirimkan uang untuk ongkos C. Darla menjadi orang Spanyol. Akan tetapi, pemberian uang kepada C. Darla terkesan ambigu. Di satu sisi, pemberian uang dapat berarti dukungan. Di sisi lain, pemberian itu dapat berarti sindiran. Posisi narator yang ambigu tersebut selaras dengan posisi Asrul Sani yang menarik jarak dari kemutlakan.

4. Simpulan

Berdasarkan hasil dan pembahasan, disimpulkan bahwa di balik ambiguitas posisi Gelanggalang ditemukan adanya persamaan doksa (kebaruan, kebebasan, dan ketulusan) yang dianut Gelanggalang dan Pujangga Baru, di balik ambiguitas posisi Asrul Sani ditemukan relasi multi-peran dan penarikan jarak terhadap kemutlakan yang selaras dengan doksa Gelanggalang, dan ambiguitas posisi narator “Sahabat Saya Cordiaz” berhomolog dengan ambiguitas posisi Gelanggalang dan posisi Asrul Sani. Keselarsan antara Gelanggalang, Asrul Sani, dan cerpen *Sahabat Saya Cordiaz* menunjukkan bahwa struktur objekif (Gelanggalang) memiliki hubungan saling pengaruh dengan struktur subjektif pengarang (Asrul Sani) yang termanifestasikan melalui karya sastra (“Sahabat Saya Cordiaz”).

Daftar Pustaka

- Anwar, R. (2000). Angkatan 45 buat Martabat Kemanusiaan. In E. U. Kratz (Ed.), *Sumber Terpilih: Sejarah Sastra Indonesia Abad XX* (hlm. 131--134). Jakarta: KPG (Kepustakaan Populer Gramedia)
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Mass: Harvard University Press

- (1990). *In Other Words: Essays towards Reflexive Sociology*. California: Stanford University Press
- (1996). *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford University Press
- (2010). *Arena Produksi Kultural: Sebuah Kajian Sosiologi Budaya*. Yogyakarta: Kreasi Wacana
- Darwis, T. (2013). Mencari Teater Modern Indonesia Versi Asrul Sani: Penelusuran Pascakolonial. *Jurnal Seni & Budaya Pangung*, 23(2), 136--152
- Dow, W. (1996). John Dos Passos, Blaise Cendrars, and the “Other” Modernism. *Twentieth Century Literature*, 42(3), 396. Diperoleh dari <https://doi.org/10.2307/441770>
- Gelanggalang. (2000). Surat Kepertajaan “Gelanggalang Seniman Merdeka” Indonesia. In E. U. Kratz (Ed.), *Sumber Terpilih: Sejarah Sastra Indonesia Abad XX* (hlm. 182--183). KPG (Kepustakaan Populer Gramedia)
- Heinschke, M. (1996). Between Gelanggalang and Lekra: Pramoedya’s Developing Literary Concepts. *Indonesia*, 61(61), 145--169. Diperoleh dari <https://doi.org/10.2307/3351367>
- Jassin, H. B. (1962). *Kesusasteraan Indonesia Modern dalam Kritik dan Esei*. Jakarta: Gunung Agung
- (1984). *Surat-Surat 1943-1983*. Jakarta: Gramedia
- (1991). *Kesusasteraan Indonesia di Masa Jepang*. Jakarta: Balai Pustaka
- (1993). *Gema Tanah Air: Prosa dan Puisi 2*. Jakarta: Balai Pustaka
- (2000). Angkatan 45. In E. U. Kratz (Ed.), *Sumber Terpilih: Sejarah Sastra Indonesia Abad XX* (hlm. 230--255). Jakarta: KPG (Kepustakaan Populer Gramedia)
- Jogaswara. (2000). Angkatan ’45 Sudah Mampus. In E. U. Kratz (Ed.), *Sumber Terpilih: Sejarah Sastra Indonesia Abad XX* (hlm. 166). KPG (Kepustakaan Populer Gramedia)
- Kratz, E. U. (Ed.). (2000). *Sumber Terpilih: Sejarah Sastra Indonesia Abad XX*.

- Jakarta: KPG (Kepustakaan Populer Gramedia)
- Kunang-Kunang. (1949, April). Chairil Anwar. *Kunang-Kunang*, 121
- Kvas, K., & Petrovic, N. (2020). *The Boundaries of Realism in World Literature*. Diperoleh dari <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=2295199>
- Nasution, I., & Anwar, C. (1948). Dasar dan Tujuan Perk. “Gelanggang.” *Siasat*, hlm. 6
- Rosidi, A. (2013). *Ikhtisar Sejarah Sastra Indonesia*. Bandung: Pustaka Jaya
- Rosidi, A., dkk. (Ed.). (1997). *Asrul Sani 70 Tahun: Penghargaan dan Penghormatan*. Jakarta: Pustaka Jaya
- Sani, A. (1993). Sahabat Saya Cordiaz. In H. B. Jassin (Ed.), *Gema Tanah Air: Prosa dan Puisi 2* (10th ed., hlm. 113–117). Balai Pustaka
- (2000). Fragmen Keadaan III. In E. U. Kratz (Ed.), *Sumber Terpilih: Sejarah Sastra Indonesia Abad XX* (hlm. 210--215). Jakarta: KPG (Kepustakaan Populer Gramedia)
- Sastrowardojo, S. (1980). *Sosok Pribadi dalam Sajak*. Pustaka Jaya.
- Teeuw, A. (1967). *Modern Indonesian Literature*. Springer Netherlands. Diperoleh dari <https://doi.org/10.1007/978-94-015-0768-4>
- Toer, P. A. (2003). *Realisme Sosialis dan Sastra Indonesia*. Lentera Dipantara