

Bersenandung di Tengah Badai: Musik dalam Dinamika Kekerasan Antikomunis

Kelana Wisnu S. Nugraha¹

Program Studi Sastra Indonesia
Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Padjadajaran
Kelana15001@unpad.ac.id

Abstract

This article examines the dynamics of anti-communist violence in Indonesia through music as a source of historical writing. By relying on written records of music during times of violence, such as music scores, memoirs, and reconstructed songs, this article attempts to build and reinterpret the internal responses of survivors during the period of violence. In four sections, this article expounds on these responses. Within each, this article constantly features songs and musical activities: first by discussing the survivors' responses within a regional context; after which categorizing the function of songs sung or written in prison for the survivors' community; and examining how the mental state of the survivors is internalized in the tunes of the songs; finally, this article also discusses the effect of temporal and geographical changes on the musical function and production of these songs.

Keywords: music, songs, anti-communist violence

¹ Saya mengucapkan terima kasih kepada Dr. Boatamo Mosupyoe yang telah memberikan kesempatan kepada saya untuk mempresentasikan draf awal artikel ini dalam 5th Conference on Genocide di Sacramento, California pada 1-3 November 2018 dan kepada Gregorius Adventiano P. Gratia yang telah membantu saya merekonstruksi salah satu lagu yang dibahas dalam artikel ini.

Abstrak

Artikel ini bertujuan menjadikan musik sebagai sumber penulisan sejarah untuk melihat dinamika kekerasan antikomunis di Indonesia. Dengan mengandalkan sumber-sumber musik tertulis pada masa kekerasan, seperti partitur lagu, memoar, termasuk lagu yang telah direkonstruksi, artikel ini mencoba membangun serta menginterpretasikan kembali tanggapan internal para penyintas pada periode kekerasan. Dalam rangka menguraikan tanggapan tersebut, artikel ini terbagi dalam empat bagian. Keempat bagian yang selalu menyajikan lagu-lagu beserta kegiatan musik ini pertama-tama berfokus pada respons penyintas dalam konteks regional; kemudian mengkategorikan fungsi lagu yang dinyanyikan atau ditulis di penjara bagi komunitas penyintas; dan bagaimana keadaan mental penyintas terinternalisasi dalam nada-nada dalam lagu-lagu itu; Keempat, artikel ini juga meninjau pengaruh perubahan temporal serta geografis terhadap fungsi bermusik serta produksi lagu-lagu tersebut.

Kata kunci: musik, lagu, kekerasan antikomunis

Pendahuluan

Ketika melodi yang ditulis lebih dari setengah abad yang lalu berbunyi kembali, gambaran mengenai suatu peristiwa barangkali akan menjadi sama sekali berbeda. Kesan itulah yang saya rasakan ketika memainkan kembali partitur lagu dari puisi Sudisman yang ditulis dari dalam penjara. Partitur ini menambah deretan panjang jejak lagu-lagu yang ditulis oleh para penyintas pada masa kekerasan antikomunis. Namun seiring berjalannya waktu, jika tidak ada upaya pendokumentasian, agaknya akan cukup banyak lagu-lagu yang dikarang oleh para penyintas yang hilang. Untung saja, beberapa upaya penyelamatan tersebut telah dilakukan oleh beberapa kelompok, semisal, kelompok paduan suara Dialita atau Taman '65 di Bali. Karena tidak bisa dimungkiri bahwa lagu-lagu yang ditulis dari periode tersebut merupakan sumber sejarah yang penting karena menghimpun berbagai respons para penyintas terhadap kekerasan.

Musik menjadi bagian integral dari kehidupan para korban pada periode kekerasan antikomunis, yakni pada masa pembunuhan massal 1965-1966 sampai usainya masa pemenjaraan massal pada akhir 1970-an. Para penyintas berusaha untuk mengungkapkan perasaan yang mereka alami atau menyalurkan keadaan waktu itu dengan musik. Dalam memoar yang ditulis oleh para penyintas, tidak jarang narasi mengenai hasrat untuk sintas berkaitan dengan lagu-lagu yang mereka ingat. Selain dari memoar, sebagian besar lagu-lagu tersebut bersirkulasi sebagai ingatan, dan hanya sebagian kecil saja yang tertulis dalam bentuk partitur. Umumnya, catatan mengenai nyanyian-nyanyian tersebut bersanding dengan cerita tentang penangkapan, penahanan, pemindahan tahanan politik (tapol), penyiksaan, atau dalam momen-momen yang begitu personal. Meskipun terbatas, lagu-lagu yang selamat ini dapat memberikan pemahaman yang lebih dalam mengenai keadaan waktu itu yang diartikulasikan lewat melodi maupun lirik.

Seperti cerita oral yang bersirkulasi dalam tahanan, dengan cara yang sama, musik membantu para individu untuk terhubung kembali dengan kehidupan mereka pada masa sebelum kekerasan. Dengan kata lain, musik merupakan pintu keluar bagi para penyintas untuk bertemu dengan dunia di luar tahanan secara imajinatif (Gilbert, 2005a: 215). Sebagai fragmen gagasan serta interpretasi kolektif, yang sebagian besar disampaikan secara lisan, musik juga

merupakan warisan yang unik. Oleh karena itu, dalam penulisan sejarah, musik merupakan sumber yang kaya—mengingat bahwa melodi merupakan perangkat mnemonik bagi para penyintas untuk merekam secara mendetail mengenai apa yang mereka rasakan. Berdasarkan hal ini, musik berguna bagi sejarawan hari ini untuk menemukan kembali tanggapan internal para korban terhadap kekerasan tersebut (Gilbert, 2005b: 124-126).

Beberapa sarjana telah memakai musik sebagai sumber primer untuk memahami kembali sejarah genosida.² Dengan menganalisis musik yang ditulis pada masa Holocaust, Shirli Gilbert (2004, 2005a, 2005b) memperluas pengetahuan mengenai keberagaman kegiatan bermusik serta latar belakang sosio-kultural dalam kamp konsentrasi Yahudi. Selain itu, musik juga dapat diterapkan dalam kerangka kajian memori dan keadilan transisional seperti yang telah dilakukan oleh Badema Pitic (2017, 2021) dalam melihat Bosnia pasca-Genosida. Lagu-lagu yang ditulis pada masa pascakonflik, sampai batas tertentu, juga dapat digunakan untuk meninjau peran musik dalam menantang narasi resmi tentang genosida, seperti studi kasus yang ditulis oleh David Mwambari (2020) mengenai salah satu lagu Kizito Mihigo dalam konteks Genosida Rwanda. Namun sejauh ini, sepanjang penelusuran saya, belum ada penelitian serupa yang berangkat dari sumber lagu-lagu yang ditulis oleh para penyintas pembunuhan massal atau kekerasan antikomunis di Indonesia.

Atas dasar-dasar itulah, artikel ini bertujuan menggunakan musik sebagai sumber sejarah untuk melihat respons internal para penyintas dalam dinamika kekerasan antikomunis di Indonesia. Untuk menguraikan persoalan tersebut, artikel ini terbagi ke dalam empat bagian. Bagian pertama artikel ini berfokus pada tanggapan awal penyintas mengenai kekerasan di tingkat daerah melalui lagu “Mbok Irat”, yang ditulis oleh Endro Wilis, seniman Banyuwangi. Bagian kedua, membahas fungsi dan tujuan lagu atau nyanyian yang ditulis dan dinyanyikan di penjara bagi komunitas penyintas. Bagian ketiga, menunjukkan keterkaitan nada serta mentalitas penyintas dengan menampilkan transkripsi lagu yang ditulis oleh Sudisman dan Zubaedah Nungtjik A.R. dalam kerangka komparatif. Pada bagian terakhir, artikel ini juga menunjukkan perkembangan fungsi musik bagi para penyintas dengan menyajikan uraian tentang kegiatan bermusik di Pulau Buru. Dengan mengandalkan memoar dan arsip Angkatan Darat mengenai kekerasan antikomunis sebagai ko-teks (sumber pendamping) lagu-lagu tertulis yang dibahas, artikel ini berusaha membangun kembali fragmen mengenai kegiatan musikal pada periode tersebut dalam lingkup yang terbatas.

“Mbok Irat” dan Kekerasan Antikomunis di Banyuwangi

Saat kekerasan antikomunis meletus di Banyuwangi, Endro Wilis, seorang perwira Angkatan Darat, tengah bertugas dalam Operasi Dwikora di Sanggau, Kalimantan Barat. Jauh dari kampung halamannya di Banyuwangi, dia merasa cemas setelah mendengar kabar mengenai Gerakan 30 September (G30S) 1965 beserta serangkaian kekerasan yang mengikutinya. Endro merasa khawatir bahwa eskalasi kekerasan tersebut mungkin saja menasar keluarga atau teman-teman dekatnya. Emosi yang tengah dirasakannya tersebut dapat dilihat dari lagu

² Beberapa sarjana menyebut bahwa kekerasan antikomunis di Indonesia yang melingkupi pemerajaraan dan pembunuhan massal, pengasingan serta diskriminasi sebagai sebuah genosida, mengacu pada motif politik di baliknya (Melvin, 2018; Melvin & Pohlman, 2018; Robinson, 2018).

berjudul “Mbok Irat”, yang ditulis olehnya saat tengah bertugas. Dalam catatan partitur lagu yang dia tulis ulang kemudian hari, Endro membubuhkan titimangsa 3 Oktober 1965 sebagai tanda pembuatan lagu tersebut. Dengan demikian, lagu berbahasa Osing ini adalah salah satu “rekaman” aktual mengenai kekerasan antikomunis yang ditulis dari luar penjara.

“Mbok Irat” mengartikulasikan kecemasan Endro, yang bernama asli Boestari Elman, akan kepergian seseorang yang tidak ada kabarnya. ‘Aku’ lirik dalam lagu tersebut beserta “orang-orang rumah [yang] cemas setiap saat” khawatir dengan aksi pembakaran yang terjadi di pusat kota, fase awal yang menandai kekerasan antikomunis di Banyuwangi. Gambaran mengenai “orang-orang mati terbakar bergelimpangan di jalan-jalan” dilagukan oleh Endro dengan nada pentatonis Jawa dalam tempo yang mendayu. Dengan memakai alusi tokoh bernama Mbok Irat, tanggapan emosional Endro Wilis terhadap kekerasan di Banyuwangi tergambar dalam lagu berbirama $\frac{3}{4}$ ini (lihat transkripsi I):

Transkripsi I

MBok Irat

Endro Wilis

Andante

Intro

10

17

25

33

41

Mbok I rat ri ka nong-ku tha - a pu wa sing mu lih - mu lih?
Wong u mah di na né - i ki - ge mi gil pa dha ke - wa tir!
Wis su wé ra na ka - bar é E maq Ba paq ya ra an tén - an té nan!
Mu la né gan cang mu - li ha, mu ga - mu ga a ja ka tut - a ra tan!
Duh, Em boq, ri ka ka ri té ga ning gal u mah se mé né la wa sé!
Ring ku tha ja ré ge ni nga muk, wong ma ti ko bong saq da lan da lan
I sun sing bi - sa tu ru, - ka ton - ka to nen nyang ru pa e ri ka!!
I sun mbe re - bes mi li, - ka bar i ku ngi ris - ngi - ris a ti!!!

Mbok Irat engkau di kota
Mengapa tak kunjung pulang?
T'lah lama tak ada kabar, Ibu Bapa menantimu
Duh, Mbok, mengapa kau tega pergi begitu lama!
Aku tak bisa tidur, terbayang-bayang wajahmu!!

Orang-orang rumah cemas setiap saat!

Cepat pulanglah, semoga tidak terseret malapetaka
 Katanya, api mengamuk di kota,
 Orang-orang mati terbakar bergelimpangan di jalan-jalan
 Aku menangis, kabar itu mengiris-iris hati!!³

Setidaknya, terdapat dua faktor kuat yang menjadi prakondisi kekerasan antikomunis di Banyuwangi. Pertama, ketegangan sosial yang telah terjadi sebelum G30S, seperti konflik dalam Aksi Sepihak sejak disahkannya Undang-Undang Pokok Agraria (UUPA). Kedua, konflik elite politik Banyuwangi, yang menjelang 1965 memunculkan wakil PKI, Suwarno Kanapi sebagai bupati (Luthfi, 2018; Mustafa, 2015). Kedua hal ini menjadi pemicu utama bentrokan pada pertengahan Oktober 1965. Bermula dari provokasi antikomunis di pusat kota Banyuwangi, yang menolak calon terpilih dari PKI menduduki kursi kepala daerah, bentrokan tersebut menegang. Seperti yang digambarkan lagu “Mbok Irat”, dinamika politik di Banyuwangi menjadi pemantik kekerasan, yang ditandai dengan serangkaian pembakaran.

Berselang seminggu setelah harian *Angkatan Bersenjata* mengumumkan tuduhan bahwa PKI berada di balik G30S, pada 15 Oktober 1965, aksi massa bergerak di pusat kota Banyuwangi. Toko DUA yang terletak di pusat kota menjadi sasaran pembakaran massa karena pemiliknya dituduh mendukung G30S; begitu juga dengan rumah Muhdar, salah seorang pemimpin PKI Banyuwangi. Massa merusak toko tersebut, mengeluarkan semua barang dagangan ke jalan, kemudian membakarnya. Rumah Muhdar pun dirusak, mobil dan isi perabotan rumah diangkut keluar kemudian dibakar (Centre for Village Studies, 1991: 154). Sementara dari arsip Angkatan Darat, Ahmad Nashih Luthfi (2018: 69) mencatat bahwa sehari setelah aksi di pusat kota tersebut, hanya dalam rentang waktu tiga hari saja telah "terjadi perusakan 113 rumah serta pembakaran 222 rumah beratap genteng dan walit."

Pembunuhan massal di Banyuwangi dimulai pada 20 November, berjarak satu bulan dengan kedatangan Resimen Para Komando Angkatan Darat (RPKAD) di Banyuwangi (Luthfi, 2018: 63), dan berlanjut sampai 25 Desember 1965. Gelombang kedua pembunuhan massal terjadi pada awal Oktober 1966 (Anonymous, 1991: 174). Salah satu sumber awanama menyebutkan bahwa mayat orang-orang yang dieksekusi ditempatkan dalam posisi terduduk di bawah pohon sepanjang jalan-jalan, dan terdapat pula beberapa tubuh tanpa kepala yang diletakkan begitu saja untuk menebar teror. Dalam sebagian besar kasus, orang-orang yang dibunuh mengalami proses penahanan terlebih dahulu. Pola pembunuhan massal yang serupa dengan pembunuhan massal lain ini, seperti di Aceh dan Malang (Leksana, 2021; Melvin, 2018), menunjukkan rantai komando Angkatan Darat serta kerja sama antara militer dan kelompok sipil. Pembunuhan massal yang terjadi di Banyuwangi, pada paruh kedua bulan Oktober, juga menjelaskan

³ “Mbok Irat rika nong kutha apuwa sing mulih-mulih? / Wis suwé rana kabar é Emaq Bapaq yara antèn-antènan! / Dhuh, Emboq, rika kari téga ninggal umah seméné lawasé! / Isun sing bisa turu, katon-katonen nyang rupae rika!! // Wong umah dinané iki gemigil padha kewatir! / Mulané gancang muliha, muga-muga aja katut aratan! / Ring kutha jaré geni ngamuk, wong mati kobong saq dalan-dalan! Isun mberebes mili, kabar iku ngiris-ngiris ati!!” Terjemahan lagu ini bertujuan untuk memberikan arti lagu ini secara harfiah, bukan bermaksud untuk menerjemahkan lagu itu dalam kaidah yang seharusnya ke dalam bahasa Indonesia. Partitur dan informasi mengenai Boestari Elman saya dapat dari Dwi Pranoto dalam wawancara daring pada 18 Agustus 2018.

pengaruh politik regional dalam menjelaskan variasi waktu pembunuhan massal (Robinson, 2018).

Namun jika mengacu pada tanggal kejadian kekerasan di atas, partitur yang ditulis tangan oleh Endro Wilis menjadi janggal. Keterangan waktu kejadian di lapangan tersebut bertentangan dengan titimangsa pembuatan lagu "Mbok Irat". Keselipan ini terjadi karena Endro Wilis menulis ulang kembali notasi angka lagu Mbok Irat pada 25 Maret 1996, sehingga wajar saja jika ingatannya kabur akan ketepatan waktu kejadian. Perlu dicatat bahwa dalam versi partitur baru tersebut Endro menulis catatan kaki, "Syair aslinya sudah dihancurkan oleh kawan yang tidak bisa menghargai hak pribadi orang lain."⁴ Dengan memakai birama yang berbeda dengan versi yang diubah oleh kawannya, Endro menyatakan bahwa versi selain yang ditulisnya itu "adalah pelanggaran!!" Terlepas dari versi baru partitur ini, "Mbok Irat" tetap menjadi lagu yang merekam secara aktual tanggapan penyintas pada periode kekerasan antikomunis di Banyuwangi.

Keberjarakan dengan kota yang ditampilkan dalam "Mbok Irat", mengandaikan bahwa rumah 'aku' lirik bertempat di desa. Pada kenyataannya, rumah Endro terletak di Kecamatan Banyuwangi dekat pusat kota. Dengan demikian, lagu ini mencoba menunjukkan gambaran umum kekerasan yang terjadi di Banyuwangi dari sudut pandang orang-orang desa. Selain berprofesi sebagai anggota Angkatan Darat, Endro juga beririsan dengan kelompok-kelompok kebudayaan yang bernaung di bawah Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra) Banyuwangi. Di Kelembon, Endro mendirikan kelompok musik bernama Agung Wilis.

Pemilihan nama kelompok keseniannya menandakan bahwa Endro tertarik pada sejarah. Dia memilih nama seorang pangeran Blambangan yang melawan perebutan kekuasaan di pesisir timur Jawa dalam perang puputan (Margana, 2012). Perjuangan antikolonial rakyat Banyuwangi melawan Persatuan Perusahaan Hindia Timur (VOC) juga menjadi inspirasi salah satu karyanya yang berjudul "Podho Ngingang".⁵ Dalam lagu yang menarasikan kembali perjuangan antikolonial itu, pada bait terakhir, Endro menekankan bahwa para "buruh tani" harus bersatu untuk "memerahkan" Banyuwangi. Selain menjelaskan preferensi politik Endro yang dikenal Sukarnois, "Podho Ngingang" juga menunjukkan tentang keadaan sosio-geografis masyarakat Banyuwangi yang menjadi inspirasi penciptaan lagu tersebut.

Latar belakang profesi masyarakat Banyuwangi yang umumnya adalah buruh tani memungkinkan PKI menjadi begitu populer. Agenda dari organisasi massa yang berafiliasi dengan partai seperti Barisan Tani Indonesia, Pemuda Rakyat dan Lekra berandil besar dalam menarik massa. Banyak pemuda, yang mayoritas bertani, tergabung dalam organisasi seni angklung modern Seniman Rakyat Indonesia Pemuda (Sri Muda). Sri Muda adalah organisasi angklung modern yang didirikan di Kecamatan Temenggungan oleh Muhammad Arief, pencipta lagu "Genjer-Genjer". Kelompok ini merupakan peleburan dari organisasi angklung caruk yang

⁴ Versi rekaman lagu yang diubah ini diunggah di Youtube, dinyanyikan oleh Nurcahyani dan diiringi oleh Kendang Kempul Modern Sri Tanjung Anang Adon. Titimangsa yang tertulis dalam unggahan ini tahun 1988. <https://www.youtube.com/watch?v=zgQotTkuseQ>

⁵ Saya bersama tim Smasa Choir, Blitar, pernah membawakan versi asli lagu ini, yang diaransemen oleh Yanu Kristiono, di 7th Grand Prix Pattaya, Thailand pada 23-27 Juli 2014. Lagu ini juga diubah, versi asli liriknya dapat dilihat dalam rekaman Smasa Choir saat membawakan lagu ini di Busan Choral Festival & Competition, Korea Selatan pada 20 Oktober 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=4fmdW4gP4Vs>

dibentuk pada 1954. Sri Muda tercatat memiliki 34 cabang di seluruh Kabupaten Banyuwangi setelah sepuluh tahun berdiri (Bambang Sw, 1964 : 2). Meskipun memiliki kelompok kesenian sendiri, Endro juga berhubungan dekat dengan Sri Muda, mengingat kedekatan basis lokasi kedua kelompok tersebut. Latar belakang sosial inilah yang kemudian mempengaruhi skala nada pentatonis dalam lagu “Mbok Irat”, karena alat musik angklung, yang populer waktu itu di Banyuwangi, memakai tangga nada tersebut.

Seiring dengan seruan “pembersihan” antikomunis yang dikomandoi oleh Jenderal Soeharto, para anggota Sri Muda dan seniman Banyuwangi yang terafiliasi dengan organisasi kebudayaan massa Kiri banyak yang ditahan serta diharuskan untuk wajib lapor ke kantor desa setempat. Beberapa kawan Endro ditahan di Kamp Kalibaru, dan digolongkan sebagai tapol kategori “B”, yang berarti golongan yang tidak terlibat secara langsung dalam G30S.⁶ Anggota Sri Muda yang ditahan rata-rata berumur 20-an tahun. Jika merujuk pada Mbok Irat yang merupakan tokoh fiktional, dengan demikian, lagu tersebut dapat ditafsirkan pula sebagai kecemasan Endro Wilis terhadap nasib kawan-kawannya.

Penahanan terhadap pegiat kesenian daerah menunjukkan ketakutan Angkatan Darat akan pengaruh kegiatan kebudayaan dan kesenian di tingkat regional yang dapat memberikan pengaruh secara langsung kepada rakyat (Larasati, 2013). Instruksi yang diberikan oleh Komando Operasi Pemulihan Keamanan dan Ketertiban (Kopkamtib), menurut Douglas Kammen dan Faiza Zakaria (2012: 445), menunjukkan bahwa kekerasan terhadap orang-orang Kiri bukanlah sebuah konflik horizontal melainkan dampak dari perhitungan strategis yang dibuat oleh Soeharto bersama petinggi Angkatan Darat. Komando terpusat tersebut kemudian dilaksanakan serta diimplementasikan sampai ke tingkat daerah. Sistem kategorisasi terhadap para seniman dari desa mencerminkan motif politik serta kepentingan Angkatan Darat untuk tetap melakukan pengawasan terhadap orang-orang Kiri. Pengawasan inilah yang kemudian mengubah lanskap musik “rakyat” di Banyuwangi pasca-1965 (Nugraha, 2018; Arps 2009).

Seperti yang juga terjadi di daerah lain, semisal di Yogyakarta (Bustam, 2008: 148), Angkatan Darat beserta milisinya menjarah alat-alat musik kelompok kebudayaan Kiri. Namun penting untuk dicatat, bahwa nyaris mustahil untuk melacak pelaku perampasan dan status kepemilikan properti tersebut karena Angkatan Darat dengan sengaja mengaburkan arsip-arsipnya (Luthfi, 2019; Klinken, 2017). Dalam catatan dokumen Perwira Urusan Teritorial dan Perlawanan Rakyat (Puterpra) mengenai daftar barang milik orang-orang yang dituduh tersangkut G30S, terdapat informasi mengenai alat-alat musik yang dirampas, yaitu seperangkat gamelan, 36 buah alat drum band, dan dua buah sangkakala.⁷ Angkatan Darat juga mengakuisisi kelompok kebudayaan Kiri, lalu memanfaatkannya untuk menyebarkan propaganda militer.

Program tersebut dirancang oleh salah satu unit pelaksana Ajudan Jenderal Daerah Militer (ADJDAM) Angkatan Darat, yakni Urusan Moril (URRIL), yang salah satu tugasnya ialah “melaksanakan program-program dan rencana hiburan yang bersifat pertunjukan-pertunjukan kesenian.” (Sekretariat Umum Staf Angkatan Darat, 1959: 619) Sebelum 1965, URRIL bertugas merekrut pelaku kesenian untuk memainkan pertunjukan di markas-markas tentara atas nama

⁶ Daftar Adanya Tahanan G30S yang ada di Kamp Kalibaru. Pelaksana Pupepelrada 083/0825.

⁷ “Daftar adanya Barang2 Milik Orang2 Jang Tersangkut G30S” Surat Urusan Territorial & Perlawanan Rakjat 0825/IX Surat Urusan Territorial & Perlawanan Rakjat 0825/IX kepada Dan Dim 0825/Coordinator I Banyuwangi. 21 Maret 1966. Arsip Ethnohistori; Puterpra kini berubah menjadi Komando Rayon Militer (Koramil).

URRIL. Para seniman yang direkrut harus menjalani "indoktrinasi" yang diberikan oleh para perwira tentara dengan tujuan untuk menekankan nilai-nilai perlawanan terhadap imperialisme dan kolonialisme serta pelaksanaan Revolusi Sukarno, seperti yang dialami kelompok ludruk Tresno Enggal dari Surabaya (Peacock, 2005: 40). Selain mengadakan kegiatan hiburan-hiburan tetap, unit ini juga melakukan pemeliharaan mental personil melalui "indoktrinasi kejiwaan" dan mengadakan kuliah serta ceramah agama.⁸ Bersamaan dengan tahun transisi permulaan Orde Baru, visi URRIL mengenai antiimperialisme itu berubah, dan tentu saja, berbalik menjadi antikomunis.

Kelompok-kelompok kesenian yang telah diakuisisi oleh Angkatan Darat kemudian dimanfaatkan untuk menyebarkan propaganda Orde Baru di daerah yang dicap sebagai basis komunis. Para anggota yang direkrut ke dalam grup sandiwara yang dimiliterisasi Brimob Yon 412 Malang, misalnya, diberi senjata api, seragam serta pangkat. Pelawak Toto Muradi, yang lebih akrab dikenal Tarzan, menyatakan bahwa kelompok binaan Angkatan Darat tersebut bertugas untuk menyebarkan propaganda Orde Baru di basis-basis komunis, terutama di Blitar Selatan yang menjadi basis pelarian orang-orang Kiri untuk membangun basis organisasi bawah tanah (Hearman, 2018). Agar pesan-pesan titipan Angkatan Darat tersampaikan, mereka harus mengikuti pendidikan atau indoktrinasi selama seminggu untuk mendalami materi (Triyono, 2017). Para anggota Angkatan Darat yang sebelumnya berafiliasi dengan kelompok budaya sayap Kiri pun ditahan, termasuk Endro Wilis yang mendekam di penjara Lowokwaru, Malang.⁹

Berdasarkan fakta mengenai keganjilan titimangsa dalam partitur "Mbok Irat", maka kemungkinan besar lagu itu ditulis pada minggu kedua Oktober 1965 atau setelahnya. Kenyataan ini menyisakan sedikit peluang untuk meragukan tempat pembuatan lagu tersebut karena pasukan Angkatan Darat masih belum ditarik sepenuhnya dari Operasi Dwikora. Dapat disimpulkan bahwa "Mbok Irat" merupakan tanggapan internal penyintas 1965 terhadap kekerasan antikomunis lewat lagu yang ditulis dari luar penjara. Dengan demikian, wujud emosi tersebut tergambar dalam kekhawatiran terhadap orang-orang terdekat penulis lagu. Inilah yang menjadi perbedaan mencolok dengan lagu-lagu yang ditulis oleh para penyintas dari dalam penjara.

Lagu Sebagai Pintu Keluar Imajinatif

Dengan menelusuri jejak ingatan mengenai lagu-lagu dalam memoar para penyintas, bagian ini mengklasifikasikan repertoar dan konteks lagu-lagu yang ditulis dari dalam penjara beserta menguraikan sekilas liriknya. Klasifikasi ini diambil dari beberapa lagu serta keterangan mengenai latar tempat pembuatan lagu. Maka uraian ini akan bergerak dari penjara ke penjara, dengan memberikan penjelasan mengenai lagu beserta fungsinya bagi komunitas penyintas. Dalam rangka menghindari perampasan, sebagian besar lagu yang ditulis dari dalam penjara

⁸ Catatan ini didapat dari "Laporan Tahunan Lengkap Kodam-i/Kohaanda Atjceh Tahun 1965" hlm. 26

⁹ Angkatan Darat juga mendata para tapol yang memiliki hubungan keluarga dengan Angkatan Bersenjata Republik Indonesia (ABRI). Salah satu kawan Endro Wilis yang bergiat di Lekra masuk dalam daftar ini. "Daftar Orang2 Tahanan "G30S" Jang Ada Hubunganja Fimili [sic!] Dari ABRI" Pelaksana Pupepelrada 083/0825. 10 Oktober 1966. Arsip Ethnohistori.

tidak didokumentasikan secara tertulis. Maka, untuk merekonstruksi beberapa lagu dari penjara, yang tercatat oleh memoar para penyintas, memerlukan penelusuran lebih lanjut—sebuah upaya yang tidak dilakukan terhadap lagu-lagu yang disebut dalam bagian ini. Di sisi lain, lagu-lagu yang bersirkulasi di dalam penjara, yang dikisahkan oleh para penyintas di dalam memoarnya, terkadang tidak memiliki keterangan penulis lagu atau liriknya tidak ditampilkan secara lengkap. Oleh karena itu, bagian ini mencoba menjelaskan bagaimana fungsi lagu-lagu tersebut bagi para penyintas dalam menghadapi masa kekerasan.

Minimnya pencatatan mengenai lagu yang dibuat dan dinyanyikan oleh para penyintas menjelaskan mengenai sirkulasi informasi yang sangat terbatas di dalam penjara. Pembatasan komunikasi serta informasi tersebut membuat catatan yang ditulis dan disimpan para tapol berisiko besar, sekalipun sobekan kertas koran. Salah satu kejadian yang menggambarkan risiko tersebut adalah kunjungan inspeksi mendadak RPKAD ke penjara Wirogunan, Yogyakarta. Waktu itu, salah satu pasukan Angkatan Darat menemukan secarik kertas bertuliskan lagu “Tembok Besar” karangan Gesang Martohartono dan Sundari Soekotjo dalam tas milik Heryani Busono Wiwoho, anggota Himpunan Sarjana Indonesia (HSI). Heryani dalam memoarnya mengisahkan, salah satu pasukan RPKAD kemudian menamparnya berkali-kali karena menilai catatan itu sebagai wujud kekaguman terhadap Tiongkok (Wiwoho, 2012: 115-116). Oleh karena itu, ingatan menjadi medium paling aman untuk “merekam” lagu yang ditulis di dalam penjara.

Keterbatasan di dalam penjara tersebut kemudian membuat para penyintas menyalahi pencatatan lagu. Di penjara perempuan Bukit Duri, Siti Jus Djubariah menulis lagu berjudul “Ujian”, dan mengajarkan lagu itu secara bait per bait kepada kawan-kawannya. Meski tidak dicatat, lagu ini kemudian berhasil direkonstruksi dengan mengandalkan nada yang diingat oleh para penyintas sebagai acuan. Keberhasilan upaya rekonstruksi lagu ini, seperti pencapaian kelompok paduan suara Dialita (Di Atas Lima Puluh Tahun) hari ini, merupakan bukti bahwa lagu adalah perangkat mnemonik yang kuat. Usaha untuk merekonstruksi lagu ini membutuhkan waktu yang tidak pendek. Utati Koesalah menerangkan bahwa upaya itu dilakukan selama dua tahun. Dalam rentang waktu itu, Utati dan Mudjiati berusaha mengkonfirmasi lirik yang berhasil dibangun kembali dari ingatan para penyintas.¹⁰ Dengan demikian, lagu merupakan sesuatu yang agak musykil dimusnahkan, karena mustahil pula merampas pikiran atau ingatan para penyintas.

Dengan tujuan memperluas sirkulasi ingatan, para tahanan juga saling bertukar lagu-lagu yang dibuat di dalam penjara. Dokter Sumiyarsi Siwirini, yang ditangkap karena menjadi bagian HSI dan dituduh sebagai dokter Lubang Buaya, dalam memoarnya menulis bahwa beberapa tahanan yang berada di Bukit Duri sering kali mendapatkan kiriman selundupan selebaran atau tulisan yang berisi lagu, puisi ataupun pantun dari Rumah Tahanan Khusus (RTC) Salemba. Karya-karya ini ditulis oleh tahanan yang dulunya berprofesi sebagai guru, seniman, wartawan, serta dari latar belakang profesi lainnya (Siwirini, 2010: 75). Proses transfer ingatan lewat pengajaran serta pendistribusian karya melalui penyelundupan yang dilakukan para tapol ini merupakan cara alternatif untuk mengabadikan lagu. Utati juga mengingat, bahwa selama di

¹⁰ Keterangan ini disampaikan oleh Utati Koesalah dalam acara Seri Warisan Ingatan” #7 “Membuka Mata Rantai Ingatan 65”, 31 Oktober 2021.

Bukit Duri, beberapa lagu ditulis menggunakan pensil, yang secara kebetulan dapat mereka temukan di penjara. Akan tetapi di sisi lain, Heryani (Wiwoho 2011: 151) menerangkan bahwa tidak jarang pula karya-karya yang bersifat politis langsung dimusnahkan agar tidak dijadikan dalih bagi Angkatan Darat untuk melakukan penyiksaan

Sebagai medium komunikasi, musik memang memiliki keterbatasan ruang bercerita. Dalam hal ini karena musik tidak dapat mengakomodasi kompleksitas struktur perasaan seperti medium seni lainnya, seperti prosa atau lukisan (Gilbert, 2005a). Namun di balik kekurangan ini, musik dapat menangkap intisari atau suatu fragmen emosi tertentu. Di luar hal tersebut, dalam menanggapi suatu rangsangan emosi berupa ancaman, para penyintas juga menggunakan musik untuk mengganti kode-kode yang lazim dipakai di penjara, seperti gestur maupun ucapan. Sebagai contoh, para tahanan di Bukit Duri memakai lagu “Teluk Bayur” sebagai kode kedatangan Corps Polisi Militer (Sulami, 1999: 75).

Mengingat sifat musik sebagai sarana komunikasi, penting untuk dicatat, bahwa meskipun tidak dapat mengkomunikasikan secara utuh apa yang dirasakan dan bahkan memiliki keterbatasan menyampaikan sesuatu kepada diri sendiri, musik dapat membantu pendengar untuk mencapai tanggapan emosional yang tinggi terhadap suatu peristiwa (Fast & Pegley, 2012: 20). Emosi itu dapat dirasakan dalam lirik lagu "Ujian", yang menghubungkan kehidupan penulis lirik, yakni Zubaedah Nungtjik A.R., sebelum ditahan serta keyakinannya akan masa depan:

Dari balik jeruji besi hatiku diuji
 Apa aku emas sejati atau imitasi
 Tiap kita menempa diri jadi kader teladan
 Yang tahan angin tahan hujan
 Tahan musim dan badai

Meskipun kini hujan deras menimpa bumi
 Penuh derita topan badai memecah ombak
 Gugur patria tembok tinggi memisah kita
 Namun yakin dan pasti,
 masa depan kan datang
 Kita pasti kembali

Para tahanan perempuan di penjara Bukit Duri juga memakai musik sebagai alat untuk mempererat hubungan perkawanan di antara komunitas penyintas. Alih-alih menyanyikan lagu ulang tahun pada umumnya, Zubaedah juga menulis lagu berjudul "Salam Harapan", yang lebih sesuai dengan keadaan di dalam penjara.¹¹ Dengan membawa bunga yang dipetik dari halaman penjara, lagu ini dibawakan pada pagi hari di depan sel tapol yang tengah berulang tahun: “Bersama terbitnya matahari pagi / Mekar merah, mekarlah melati / Salam harapan / Padamu kawan / Semoga kau tetap sehat sentosa.” Lagu ini dibawakan beriringan dengan “Tetap Senyum Menjelang Fajar”, yang ditulis lebih awal. Lirik lagu tersebut juga ditulis oleh Zubaedah dan dikomposisi oleh Masyie Siwi:

¹¹ Lihat booklet album Dialita, “Dunia Milik Kita” 2015.

Bukan bunga indah mewangi
 atau dupa harum setinggi
 tetapi salam penuh kasih
 kuhantarkan padamu kini

Harapanku padamu teman
 semoga kau tetap tegar
 tertimpa sinar maupun hujan
 tetap senyum menjelang fajar

Kedua lagu ulang tahun ini memakai majas atau frasa yang serupa untuk menyampaikan harapan. Penyisipan majas yang berkaitan dengan alam menjadi ciri khas lirik yang ditulis oleh Zubaedah. “Salam Harapan” menempatkan personifikasi “gunung karang” yang “*tetap tegar* didera gelombang” sebagai harapan untuk kawan-kawannya.¹² Begitu pula “Tetap Senyum Menjelang Fajar” yang lebih lugas menyampaikan, “semoga kau *tetap tegar* / tertimpa sinar maupun hujan.” Metafora alam untuk menggambarkan keadaan emosi menjadi ciri lagu yang ditulis oleh para tapol wanita di Bukit Duri, contohnya lagu “Ujian” yang disebut di muka: “Meskipun kini hujan deras menimpa bumi / Penuh derita topan badai memecah ombak.” Walaupun makna lirik kedua lagu ini begitu terang, ciri khas pemakaian majas alam ini menjadi kunci untuk memahami lagu yang ditulis oleh Zubaedah kemudian. Maka, ketiga lagu tersebut menunjukkan bahwa musik adalah jalan pintas bagi para penyintas untuk terhubung dengan dunia luar, atau lebih tepatnya untuk menanggulangi rasa cemas akan masa depan. Sirkulasi dari ketiga lagu tersebut juga menjelaskan tentang proses pencerapan musik menjadi ingatan kolektif.

Bagi para penyintas, lagu yang dinyanyikan secara komunal di dalam penjara juga menjadi medium untuk memahami dan menanggapi peristiwa yang tengah terjadi. Suatu komunitas penyintas, dalam konteks yang khusus, menginterpretasikan kejadian yang mereka alami dalam cakrawala harapan yang mereka bangun. Salah satu contohnya adalah yel-yel yang menunjukkan bahwa, pada awal 1966, semangat para tapol RTC Salemba masih tinggi. Daya hidup itu dapat dilihat dari nyanyian yang mengiringi kegiatan lari-lari di tempat sebelum senam pagi dimulai. Pada kesempatan itu, sambil melakukan pemanasan para tapol melantangkan: “Lari-lari setiap pagi / agar kuat urat kaki / di Salemba kita digembleng / agar membaja semangat banteng.” (Saroso, 2002: 61) Yel-yel yang dinyanyikan secara komunal ini mendorong solidaritas serta mengangkat moral para tahanan. Namun seiring pengawasan dan peraturan di RTC Salemba yang semakin ketat, dua baris akhir yel-yel ini tidak dinyanyikan lagi. Dengan tujuan dan dari tempat yang sama, penerjemah dan sastrawan Koesalah Soebagyo Toer menulis lagu “Kupandang Langit”: “Biarpun badan lagi terkungkung, tetaplah engkau bertarung.” Baik yel-yel maupun lagu Koesalah, sampai batas tertentu, menunjukkan sikap politik para tapol waktu itu terhadap penahanan yang mereka alami.

Berdasarkan uraian sebelumnya, lagu-lagu yang diciptakan dan dinyanyikan secara sukarela bertujuan untuk saling menguatkan dan memberi dukungan moral. Oleh karena itu, kegiatan

¹² Cetak miring oleh penulis.

bermusik di penjara dapat dilihat pula sebagai cara para penyintas menyalakan keadaan mental. Keadaan para tahanan politik, terutama para tapol wanita yang masih muda, mengalami gejala depresi berat seperti yang digambarkan oleh Sulami (1999: 93), wakil ketua II DPP Gerwani, yang terkadang melihat wajah mereka “kosong, bengong, dan menderita”. Keadaan tersebut juga dipengaruhi oleh dampak psikologis kekerasan seksual berulang atau kejahatan berbasis gender yang menimpa para korban perempuan, yang terjadi di rumah korban, dalam ruang publik, di penjara, barak polisi atau tentara, dan di banyak tempat yang digunakan untuk menahan korban secara ilegal (Pohlman, 2019: 97). Dengan demikian, sebagai pintu keluar imajinatif untuk melepaskan diri dari beban mental dari dalam penjara, musik menjadi penting. Sebab para komunitas tapol bukanlah entitas yang homogen, melainkan berasal dari latar belakang yang beragam dan rentangan umur yang cukup senjang, sehingga musik merupakan medium universal untuk menjembatani masalah ini. Seperti yang dicatat oleh dokter Sumiyarsi (Siwirini: 2010: 84), pada masa awal penahanan, suara-suara yang diciptakan di penjara berguna untuk memberi sinyal “tetap adanya optimisme di antara para tapol yang telah menghuni penjara sampai 5 tahun tanpa kepastian.”

Dalam merenungi nasibnya yang takpasti, Tan Swie Ling yang ditangkap pada akhir 1966 juga menulis lagu berjudul “Sendiri” di Rumah Tahanan Militer (RTM). Lagu ini adalah wujud dari kekecewaannya yang ditangkap karena informasi dari salah satu petinggi PKI. Dalam lagu itu Tan berusaha menjangkarkan atau meromantisasi kenangan perjuangan PKI, yang pada akhirnya kandas akibat G30S. Dalam memoarnya, Tan (Ling, 2010 : 314) menulis bahwa lagu itu merupakan penggambaran kondisi mentalnya pada masa awal penahan "di lembah deritanya neraka penjara penumpasan kekuatan politik kiri di negeri ini." Dia menerangkan bahwa ada tiga lagu karyanya yang “mengawali dan mengakhiri” periode sebagai tahanan politik. Lagu berjudul “Ruang Perampas Bebas” menandai bahwa kondisi mentalnya mulai membaik setelah sempat terpuruk karena merasa dikhianati. Tan juga merekam kerja paksa di penjara pemuda Tangerang lewat lagu. Mengenai lagu ini dia menulis,

Sedangkan kondisi mentalku di ujung perjalanan kengerakaanku, barangkali tergambar pada senandungku yang lain, berjudul “Gembala Domba”, yang kubuat ketika kondisi rezim pelaksana Perang Dingin di negeri ini ulahnya sudah terkekang oleh pengaruh dikibarkannya panji demokrasi dan penegakan HAM di negeri sang komandan Perang Dingin, seiring terpilihnya Jimmy Carter sebagai Presiden AS. (Ling, 2010: 314)

Sebagai perangkat mnemonik, lagu juga merekam fase kekerasan di dalam penjara. Keadaan makanan yang buruk serta penyiksaan merupakan faset yang menjadi inspirasi penulisan lagu berjudul “Ompreng Berdarah”. Lagu ini menceritakan keadaan tapol yang tidak diberi jatah makanan setelah mengalami serangkaian penyiksaan (Sukanta, 2011: 91). Leo Mulyono, yang dulunya adalah seorang pelajar di Akademisi Seni Rupa Indonesia, menyebut lagu "Ompreng Berdarah" itu dalam memoarnya. Dia juga mencatat lirik lagu lain yang mengingatkannya akan solidaritas antara tapol dan tahanan militer (tamil) di kamp Ambarawa, Semarang: “Ambarawa, sebagai kota kenangan menjadi saksi duka derita yang kualami, takkan terlupakan silirnya angin di malam hari menyejuk meresap jiwa.” (Sukanta, 2011: 94)

Di kamp Ambarawa, para tapol ditahan bersama ratusan personel Angkatan Darat yang pro terhadap gerakan yang dipimpin oleh Kolonel Untung. Mereka ini adalah para perwira yang mengambil alih markas Kodam Diponegoro, Semarang pada 1 Oktober dan menahan Pangdam Surjosumpeno; juga para tentara dari Surakarta dan Salatiga yang mendukung G30S (Roosa, 2020: 128; Wiwoho, 2012: 139; Jenkins & Kammen, 2012: 84; Anderson & McVey, 1971: 89-101). Di antara tahanan dan tapol terdapat hubungan kekerabatan penyintas, semisal, kepedulian tahanan terhadap para tapol dari Nusakambangan yang keadaannya mengenaskan (Wiwoho, 2012: 144). Solidaritas seperti inilah yang mengingatkan Leo terhadap penggalan lirik yang disebut di atas. Hubungan kekerabatan penyintas ini kemudian melahirkan sebuah lagu yang liriknya ditulis oleh Heryani Busono Wiwoho dan nadanya disusun oleh Mayor Juwito, seorang petugas sipir penjara. Saat menyerahkan notasi tersebut kepada Heryani, Juwito mengatakan, “Ini lagu untuk anak-anak kita, anak-anak yang terpaksa harus ikut menanggung penderitaan akibat tragedi politik bangsanya, anak-anak yang berhak tumbuh dengan cita-cita dan harapan akan masa depan yang cerah.”¹³ Seperti lagu lain yang ditulis di penjara yang ditujukan untuk dunia luar, “Lagu untuk Anakku” adalah suatu sarana yang menghubungkan emosi tahanan dengan dunia luar, keluarga, serta masa depan yang tidak pasti.

Mengingat keterbatasan alat musik di dalam penjara, dalam sebagian besar kasus, nada-nada yang dilantunkan selalu diciptakan dengan suara vokal atau menyulap benda-benda seadanya. Seperti yang dilakukan para dalang, sinden, pemain ketoprak yang membuat hiburan dengan bernyanyi, menabuh gamelan, atau mendeklamasikan dialog dari sebuah lakon setiap malam Minggu di penjara Wirogunan. Suara gamelan itu hanyalah tiruan yang dibuat dari tempat makan berbahan besi serta suara vokal (Bustam, 2008: 147). Siasat serupa juga dilakukan di RTC Salemba, para tahanan menciptakan bebunyian dengan “ember plastik berbagai ukuran, sendok, dan piring dari berbagai bahan, potongan kayu, sisir, sapu, dan kaleng.” (Setiawan, 2006: 89) Dengan mempertimbangkan siasat ini, musik dapat dilihat sebagai bagian integral dari pembentukan sebuah “orkestrasi” yang dipentaskan oleh para penyintas di dalam penjara.

Di penjara Wirogunan, para tapol juga berinisiatif membuat kegiatan belajar bahasa asing. Bahasa yang diajarkan, antara lain, Rusia, Inggris, Belanda, dan Prancis. Mia Bustam mengajarkan bahasa Prancis memakai metode belajar dengan menyanyi. Dia meminta kepada Busono Wiwoho, suami Heryani, untuk mengirim lirik lagu kebangsaan Prancis “*La Marseillaise*” (Bustam, 2008: 137). Bagi Mia, pengajaran bahasa dengan lagu bertujuan untuk mengasah kemampuan kognitif agar tidak tumpul. Di sisi lain, pembelajaran dengan nada memang mudah diingat. Mia Bustam bahkan masih mengingat nada sebuah lagu bernada pentatonis Jawa berjudul “Malam Sunyi” yang diajarkan oleh Suster Fransiska, dan mencatat notasi angka lagu tersebut dalam memoarnya (Bustam, 2008: 121).

Episode musikal juga dialami para penyintas saat ditangkap atau ketika menjalani proses awal penahanan. Lagu yang mereka ingat saat menghadapi momen-momen tersebut memberikan distraksi temporal untuk menenangkan pikiran. Semisal, pada 22 Juni 1966 dini hari, dengan tubuh gemetar, seniman Lekra Surabaya, Gregorius Soeharsojo (2017: 3) menggumamkan baris awal lagu “Internationale” untuk meredakan ketakutannya saat dijemput pasukan tentara bersenjata lengkap. Begitu pula dokter Sumiyarsi, yang ditangkap di tempat persembunyiannya

¹³ Lihat booklet album Dialita.

di Sukabumi pada 2 Mei 1967. Saat ditempatkan di ruang tahanan sementara setelah menjalani pemeriksaan, Sumiyarsi mengalihkan pikirannya dengan menyanyikan lagu “Halo-Halo Bandung”, “Sapu Tangan”, “Home Sweet Home”, “Good Bye My Darling”, “Vaya Con Dios” agar lekas terlelap (Siwirini, 2010: 45).

Uraian di atas menunjukkan bagaimana kekerasan antikomunis terinternalisasi secara tidak langsung dalam lagu-lagu yang ditulis di penjara. Jika dibaca melalui lagu-lagu yang dinyanyikan atau ditulis di penjara, respons internal para penyintas terhadap kekerasan memiliki gradasi yang dinamis. Ekspresi itu tidak seragam, baik secara lirik maupun nada; serta memiliki suasana atau emosi yang berbeda, tidak semuanya sentimental dan tidak semuanya pula optimis. Akan tetapi, hampir semua lagu itu memiliki tujuan serupa, seperti yang telah disebut-sebut sebelumnya, yakni dalam rangka membangun hubungan dengan masa lalu, kini, dan masa depan—suatu masa yang ditakutkan mungkin tidak akan dilihat lagi. Dengan demikian, lagu yang dinyanyikan dan ditulis dari dalam penjara dapat melampaui narasi dikotomis mengenai masa kekerasan, menuju pemahaman multidimensi dan lebih kompleks mengenai kehidupan penyintas pada periode tersebut. Atas dasar inilah, lagu-lagu itu dapat dipertimbangkan sebagai kerangka dasar untuk merekonstruksi kembali gambaran mengenai mentalitas penyintas dari dalam penjara.

Sebagai medium untuk merekam keadaan emosional penyintas selama di dalam penjara, lagu merupakan sarana yang unik karena beberapa hal: lagu tidak seperti catatan yang rentan dirampas lalu hilang, tetapi suatu rekaman yang mudah disembunyikan; Kedua, ingatan merupakan sarana utama penyimpan rekaman tersebut; Ketiga, lagu dengan mudah menjadi ingatan kolektif karena sifatnya yang komunal, yakni boleh dinyanyikan siapa saja. Terakhir, semua orang, sampai batas tertentu, bisa menyanyi; dan menyanyi tidak membutuhkan alat musik apa pun. Dari lagu-lagu pula, penilaian terhadap mentalitas penyintas dapat dilihat dari pemilihan nada atau suasana. Argumen inilah yang kemudian menjadi kerangka pembahasan selanjutnya, mengenai keterkaitan keadaan mentalitas penyintas dan pemilihan nada.

Nada-Nada Dari dalam Penjara

Berlawanan dengan uraian sebelumnya, bagian ini berfokus pada nada-nada yang ditulis di dalam penjara. Oleh sebab itu, beberapa transkripsi notasi yang ditulis di dalam penjara ditunjukkan pada bagian ini dengan asumsi bahwa nada-nada dalam sumber tertulis tersebut lebih akurat daripada ingatan. Di sisi lain, bagian ini juga memaparkan tentang perbedaan ekspresi tapol dalam merespons peristiwa dengan lagu, dalam hal ini pemindahan dari penjara ke penjara. Untuk menjelaskan hal tersebut, bagian ini menguraikan lagu dari secarik catatan tertanda Sudisman, dan dua lagu yang ditulis oleh Zubaedah Nungtjik A.R. di Kamp Plantungan, ditambah singkapan mengenai perbedaan lagu-lagu yang mengiringi pemindahan para tapol.

Ketika satu per satu ketua dan wakil ketua Komite Central PKI dieksekusi mati tanpa melalui proses pengadilan, salah satu Dewan Harian Pengurus PKI yang sintas, Sudisman, kemudian menggantikan posisi D.N. Aidit sebagai ketua. Setelah sempat mengorganisir PKI dari bawah tanah pasca-G30S, dia ditangkap pada 6 Desember 1966 berkat informasi dari tim verifikasi CC-PKI, Sujono Pradigdo, yang membocorkan tempat persembunyiannya, di rumah Tan Swie Ling. Setelah menghadapi persidangan Mahmilub berseri, Sudisman mendapatkan vonis hukuman mati. Tan yang ditahan dalam satu sel bersama Sudisman di RTM menceritakan

bahwa menjelang eksekusi kawannya itu, dia menghentikan para tentara yang akan membawa Sudisman untuk dipindahkan dari RTM ke penjara Nirbaya (Ling, 2010: 275-277). Dia bermaksud meminta izin untuk memberikan penghormatan terakhir kepada Sudisman, kemudian Tan menyanyikan lagu “Pujaan Partai” sebagai berikut:

kau cabut segala dariku
 cemar dan noda gelap dan gelita
 kau beri segala padaku
 kasih dan cinta bintang dan surya
 partaiku partaiku
 segenap hatiku bagimu
 partaiku partaiku
 kuwarisi api juangmu
 PKI PKI segenap hatiku bagimu
 PKI PKI kuteruskan jejak juangmu

Lagu yang dibuat oleh Sw. Kuntjahjo dan Slamet tersebut merupakan hymne PKI, yang dilarang oleh otoritas militer saat itu. Namun menurut kesaksian Tan (Ling, 2010: 278) dalam memoarnya, para tentara tidak melarangnya. Malahan mereka seolah "terpaku pada bumi yang dipijaknya," tulisnya. Lagu ini juga hadir dalam persidangan Sudisman di hadapan Mahmilub, bersama beberapa puisi yang dia tulis di dalam penjara—meski versi lirik yang dibawakan Sudisman sedikit berbeda. Beriringan dengan pembacaan pleidoi, Sudisman menyelipkan puisi-puisinya tersebut, yang menampilkan kesan akan mentalitas seorang ketua terakhir PKI ini. Sebagian puisi yang ditulis dari penjara tersebut memang tidak dibacakan, tetapi beredar di kalangan terbatas. Salah satu dari puisi itu berjudul “Janjiku”. Dalam koleksi dokumen dari penjara milik Siswoyo, salah satu anggota CC-PKI, terdapat partitur angka nada puisi ini.

Salinan puisi “Janjiku” ditulis menggunakan pensil di atas secarik kertas, anotasi dalam dokumen tersebut menerangkan bahwa notasi ini merupakan versi yang "setelah mengalami pengendapan, perenungan, dan perubahan sedjak 12 Februari 1968," tertanda Sudisman. Keterangan ini mengindikasikan bahwa komposisi "Janjiku" ditulis setelah titimangsa tersebut. Tidak ada catatan lain yang menjelaskan tanggal akhir pembuatan. Namun, jika mengingat mengenai penyelundupan dokumen—bahkan dari penjara Nirbaya lebih memungkinkan untuk menyelundupkan surat, mengingat penjara ini tempat para elite ditahan, seperti para mantan menteri Sukarno—tidak menutup kemungkinan bahwa komposisi ini dibuat di tempat lain, dan diaransemen oleh tapol lainnya. Risiko dokumen yang diberi tanda nama seperti yang telah disebutkan sebelumnya, menjelaskan sifat komposer yang awanama.

Seperti sumber-sumber lain yang dipakai untuk penulisan sejarah, musik tertulis pun memiliki beberapa masalah. Dalam kasus "Janjiku", misalnya, titimangsa pembuatan komposisi dan komposernya tidak disebut. Meski demikian, catatan lagu ini tetap memberikan pemahaman retrospektif mengenai tanggapan tentang keadaan waktu itu yang serba tidak pasti dan telah bergeser. Lagu “Janjiku” merupakan pandangan Sudisman terhadap pendiriannya pada PKI yang dipersonifikasikan sebagai kekasih. Awalnya, Sudisman dikenal tidak mau kooperatif. Dia dengan tegas menolak pengadilan jika penguasa militer tidak memberi tahu nasib para

tokoh petinggi partai lainnya. Namun kemudian, menurut Tan (Ling, 2010: 281), Sudisman berpikir ulang bahwa Mahmilub bisa menjadi “panggung” yang efisien untuk menyiarkan beberapa intisari dari Kritik Oto-Kritik haluan PKI. Dengan demikian, dia tahu bahwa Mahmilub merupakan panggung sandiwara. Lagu “Janjiku” kemudian dapat dilihat sebagai ketetapan hati Sudisman tersebut (Lihat Transkripsi 2):

Transkripsi 2

Janjiku

Sudisman

Do = G

jan ji ku te tap se tia pa da mu ka sih di te ngah pun cak nye ri ter sik sa ki
 9 ni ku u la ngi jan ji se tia ku pa da mu un tuk mu ku re la kan ji wa dan ra ga
 17 ku ma sa da mai mu ku tu rut me nge nyam di ka la di tim pa ben ca na ki ni de
 26 ngan ju ang te tap kau kan ku be la tes le leh da rah di tu buh ku i ni sua tu tan da
 35 ke me nang an pen di ri an de ngan ba - ja ha ti se pu han da rah se
 42 bu lat te kad ku hi dup da lam ju - ang ju ang da lam hi dup

Janjiku tetap setia padamu kasih
 di tengah puncak nyeri tersiksa kini
 kuulangi janji setia padamu
 untukmu ‘ku relakan jiwa dan ragaku

masa damaimu kuturut mengenyam
 di kala ditimpa bencana kini
 dengan juang tetap kau ‘kan kubela

tetes leleh darah di tubuhku ini

suatu tanda kemenangan pendirian
 dengan baja hati sepuhan darah
 sebulat tekadku hidup dalam juang
 juang dalam hidup

Walaupun informasi di balik komposisi ini terbatas, kemungkinan besar lagu ini dibuat di dalam penjara. Klaim ini diperkuat dengan menilai pemakaian ejaan lama dalam partitur tersebut, yang menunjukkan lagu ini dibuat sebelum ejaan baru diberlakukan pada 1972. Beberapa kejanggalan seperti salah satu interval antarnada yang cukup ekstrem serta jarak istirahat per larik yang terlalu panjang juga menandakan bahwa komposisi ini tidak sempat diperbaiki atau, setidaknya, ditulis ulang dengan semestinya (lih. lampiran). Notasi yang ditulis dengan pensil di atas secarik kertas juga menjadi kunci bahwa lagu ini dibuat dalam keadaan yang serba terbatas. Dengan tujuan melakukan pendokumentasian, maka lagu ini perlu direkonstruksi agar tidak janggal saat dinyanyikan. Transkripsi versi rekonstruksi yang ditampilkan pada bagian ini tidak mengubah lagu tersebut secara signifikan sama sekali. Rekonstruksi ini dilakukan dengan interpretasi ulang dari teks tertulis yang terselamatkan.

Lagu "Janjiku" yang memakai birama yang lazim dipakai dalam lagu-lagu mars, yakni 2/4, mengesankan bahwa komposer lagu ini bermaksud menghadirkan nuansa yang gegap gempita. Dengan ketukan sedemikian rupa, ditambah dengan lirik lagu dan nada yang menyerupai gubahan lagu-lagu Subronto K. Atmodjo pada tahun '60-an, lagu ini menghadirkan nuansa "heroisme" yang dibuat dengan sengaja dan sadar. Memang, hampir mustahil untuk mencari tahu mengenai sirkulasi lagu ini di penjara, tetapi setidaknya lagu ini menjadi bukti bahwa komposernya berusaha untuk menghadirkan kesan tersebut. Pemilihan nada serta birama dalam lagu "Janjiku" berusaha merepresentasikan sikap serta mentalitas Sudisman sebagai pemimpin partai terakhir. Jikalau memang bukan Sudisman yang menulis notasi lagu ini, "Janjiku" tetap dapat dilihat sebagai suatu representasi Sudisman bagi orang lain yang mencoba menerjemahkan puisinya menjadi melodi.

Momen penghormatan terakhir, sebagai tanda perpisahan, yang dilakukan oleh Tan Swie Ling kepada Sudisman mungkin merupakan salah satu tindakan yang terdengar dramatis. Namun, para tapol memang lazim memakai lagu sebagai tanda perpisahan, yang dalam kebanyakan kasus mengiringi pemindahan tapol ke penjara lainnya. Pada 18 Juli 1970, lagu-lagu perjuangan, seperti "Halo-Halo Bandung" dan "Maju Tak Gentar", bergema dalam mobil yang memindahkan para tapol golongan B yang ditahan di penjara Kebon Waru, Bandung ke Pulau Buru. Kedua lagu itu dinyanyikan sebagai wujud keharuan para tapol atas kedatangan keluarga atau kerabat yang memberikan dukungan moril di depan penjara Kebon Waru, kenang Suparman (2006: 100). Sementara Heryani (Wiwoho, 2012: 134-135) menulis bahwa lagu "Maju Tak Gentar" bergema dari sel tahanan politik laki-laki di Wirogunan, yang bertujuan memberikan semangat bagi tahanan wanita yang dipindahkan ke penjara Ambarawa, Semarang pada 27 April 1966.

Meskipun berbeda tempat, "Maju Tak Gentar" seolah menjadi ingatan kolektif bagi para tapol waktu itu, yang sebagian terlibat dalam perjuangan bersenjata dalam Revolusi (1945—1949). Tentu saja, lagu ini juga menjadi sikap politik para tapol untuk "Maju tak gentar / membela yang benar." Agak berbeda dengan suara para tapol laki-laki, lagu yang mengiringi

perpisahan di penjara perempuan cenderung melankolis. Dalam beberapa kasus, para tapol perempuan menyanyikan “Sayonara, sayonara sampai berjumpa lagi.” Bahkan para tapol wanita melihat perpisahan itu sebagai sebuah “komedi”. Ketika dokter Sumiyarsi yang mendengar kabar bahwa dirinya bersama tapol lainnya akan dipindahkan ke Kamp Plantungan, Kendal, Jawa Tengah, dia dan tapol lainnya melantunkan “*Que Sera-Sera*” dan tertawa seolah baru saja mereka menerima kabar baik (Siwirini, 2010: 80). Namun, tidak semua tahanan perempuan tahu bahwa mereka dipindahkan ke Rumah Sakit Lepra yang terletak di bawah kaki Gunung Prau tersebut. Dari penjara Bukit Duri, Sudiami Kancil dan Zubaedah menulis lagu berjudul “Relakan” yang mengisahkan tentang ketidakpastian itu: “Sekian lama kita bersama / suka duka kita alami / Kini selamat tinggal kawan / entah kemana daku pergi, ke mana / relakan, relakan.” Lagu inilah yang mengiringi mereka ke Plantungan.

Perbedaan lagu perpisahan dan pemilihan nada terhadap komposisi lagu di antara tapol laki-laki dan perempuan menggambarkan soal pengaruh latar belakang sosial serta politik. Jika lagu “Janjiku” dianggap dikomposisi oleh seorang laki-laki, maka ia merupakan representasi untuk mengesankan Sudisman sebagai pimpinan tertinggi PKI waktu itu. Posisi yang mencolok ini, besar atau kecil, berpengaruh dalam pemilihan nada lagu yang bersemangat tersebut. Meski tujuannya senada, yakni berusaha membawakan optimisme yang sentimental, terdapat beberapa perbedaan yang tebal antara lagu-lagu yang ditulis di penjara. Pertama, lirik yang ditulis laki-laki soal penderitaan cenderung frontal; sementara perempuan, dalam beberapa kasus, lebih mengandalkan majas. Kedua, nada yang dipilih pun dipengaruhi oleh latar belakang sosial penulis lagu, dengan mempertimbangkan bahwa nada-nada tersebut merupakan manifestasi sikap dan mentalitas penulisnya.

Faktor tersebutlah yang mempengaruhi perbedaan ekspresi nada-nada lagu tersebut. Nada yang ditulis oleh perempuan cenderung lebih lembut dalam menyampaikan emosi. Oleh karena itu pula, para perempuan lebih peka dalam menanggapi perpisahan. Selain pemilihan nada, sifat dan lirik lagu perempuan lebih sentimental. Perempuan cenderung memilih memakai perumpamaan untuk menjangkarkan pengalaman mereka. Dalam hal ini, lagu “Kabut Putih” yang ditulis Zubaedah di Plantungan pada 1971, merupakan contoh yang tepat menggambarkan perbedaan tersebut (lihat transkripsi 3).

Transkripsi 3

Kabut Putih

Lagu & Lirik: Zubaedah Nungtik AR.

Kau ka but te bal nan pu tih di tam bah su nyi da tang men ce kam Kau ka
 6 but pu tih dan di ngin pa gi 'ni su ram. Hu jan rin tik me nam bah se
 11 pi ha ti nan mu ram di ngin me ra na Ka but ki ni ki an me ni pis ha rap ca ha ya
 17 — Be ta pa tia da pe dih be ta pa tia da du ka Ta pi li hat lah li hat s'ma
 23 kin te rang cu a ca Meng hi lang lah ka but pu tih hu jan ge ri mis pun le nyap seg
 28 'ra Lem bah su nyi mu lai lah ri a 'Kan ce rah pas ti

“Kabut Putih” yang secara literal menggambarkan keadaan cuaca di Plantungan, yang sering berkabut karena terletak di bawah kaki gunung, merupakan perumpamaan mengenai ketidakpastian nasib yang dihadapi oleh para tahanan perempuan dari seluruh penjara di Jawa. Nada yang dipilih dalam lagu ini berbeda dengan lagu-lagu yang dibuat oleh Zubaedah di Bukit Duri. Lirik yang ditulis oleh Zubaedah pun tidak begitu eksplisit seperti sebelumnya. Perubahan ini turut dipengaruhi oleh perubahan temporal dan geografis. Seiring berpindahnya para tahanan politik dari berbagai penjara dengan pengkategorian keterlibatan dalam G30S, kegiatan menyanyi di penjara sebelumnya yang bersifat voluntaris dan bertujuan untuk meningkatkan moral para tahanan lainnya kini berubah menjadi partisipatif.

Bersamaan dengan meredanya penyiksaan fisik—kekerasan tidak lantas berhenti begitu saja, dan masih tetap terjadi, yang kerap dilakukan saat proses interogasi—bermusik dan kegiatan kesenian lainnya menjadi hiburan dalam komunitas penyintas dalam pengasingan, termasuk warga serta aparat yang bertugas. Dokter Sumiyarsi, yang kemudian “bertugas” di Klinik Plantungan mengisahkan, bahwa untuk menyambut HUT RI pada 1973 diadakan lomba menyanyikan lagu-lagu Sunda, seriosa, dan pop. Kegiatan bernyanyi di Kamp Plantungan juga

menjadi pengiring kegiatan sehari-hari para tapol, yang seringkali juga mengiringi pekerjaan dapur (Siwirini, 2010: 145). Motif penciptaan lagu kini juga berlandaskan alasan pribadi, yakni diniatkan sebagai sebuah karya seni. Proses pencatatan lagu tidak lagi mengandalkan ingatan, tapi ditulis dengan sangat baik di atas kertas.

Selain perubahan motif personal, tujuan pembuatan lagu juga berkembang. Zubaedah pun kini juga menjadikan lagu sebagai cinderamata tanda perkawanan di Kamp. Dia menulis “Taman Bunga Plantungan” sebagai tanda persahabatan.¹⁴ Lagu itu menggambarkan tentang taman bunga yang dibangun oleh para tapol wanita secara gotong royong di dalam kompleks kamp. Desain taman ini dikerjakan oleh Mia Bustam atas restu komandan kamp. Pemilihan nada dalam lagu “Taman Bunga Plantungan” menggambarkan taman itu lebih dari sekadar indah, tetapi begitu megah.

Transkripsi 4

Taman Bunga Plantungan

Lirik & Lagu: Zubaidah Nungtik AR.

Ta man Bu nga Pe lan tu ngan nan per mai se dap di pan dang ma ta
 a ne ka war na se mer bak me wa ngi bu nga bu nga nya
 me lam bai pe nah i ra ma di ti up a ngin ber gerak ge mu
 lai di hi a si ba tu gunung ter se bar tam bah a syik me man dang nya
 Di a tur ra pi o leh ta ngan nan ah li dan se la lu di be lai
 Ta man Bu nga Pe lan tu ngan je li ta
 mem buat ha ti ter pe so na

¹⁴ Lihat anotasi partitur asli dalam Bustam (2008: 255).

Dinamika perubahan nada dalam lagu keroncong “Taman Bunga Plantungan” mengisyaratkan bahwa lagu ini juga dipengaruhi oleh pola lagu-lagu serius.¹⁵ Dua bar ganjil di tengah lagu yang mengisyaratkan perubahan birama, menandakan dinamika tempo atau ketukan.¹⁶ Sejak dipindahkan ke kamp Plantungan, para tapol perempuan lainnya sering mendengar Zubaedah menyanyikan lagu-lagu seriosa menjelang malam hari. Pada mulanya, beberapa tapol tidak mengetahui latar belakang Zubaedah. Sebelum ditahan, dia adalah seorang guru¹⁷ dan istri dari Nungtjik A.R., anggota DPR-Gotong Royong fraksi PKI. Latar belakang sosial ini juga turut mempengaruhi pemilihan nada tersebut.

Dari lagu-lagu yang diuraikan di atas, tampak bahwa mentalitas para tapol berpengaruh pada pemilihan nada. Perubahan keadaan mental tersebut, tentu saja, dipengaruhi oleh waktu serta perubahan model penahanan. Penting untuk diketahui, bahwa pengkategorian ini hanyalah untuk mencatat pengaruh mentalitas serta faktor yang melatarbelakanginya terhadap nada-nada yang ditulis atau dinyanyikan di penjara lewat beberapa kasus. Mengingat bahwa kondisi di setiap kamp penjara begitu beragam, maka simpulan berikut tidak mungkin menggambarkan keadaan mental para penyintas secara umum lewat lagu-lagu tersebut. Dengan demikian, uraian ini, yang berfokus pada penjara-penjara di Jawa, hanyalah fragmen kecil pembacaan tentang respons internal para penyintas. Namun, perkembangan motif serta tujuan bermusik di Kamp Plantungan dapat menjadi pembanding mengenai kegiatan bermusik di Pulau Buru.

Bermusik di Pulau Buru

Perbedaan geografis Pulau Buru dibandingkan dengan penjara-penjara di Pulau Jawa, tentu saja, berpengaruh besar terhadap pola produksi serta distribusi musik. Seperti yang terjadi di Plantungan, motif kegiatan bermusik dan penciptaan lagu di Pulau Buru juga berkembang. Kegiatan hiburan ini juga tidak saja ditujukan kepada para tapol, tetapi juga kepada para tentara. Latar geografis inilah yang kemudian kegiatan bermusik sebelumnya yang sifatnya sukarela menjadi atas komando Angkatan Darat. Oleh sebab itu, musik yang dimainkan di Pulau Buru terikat serangkaian peraturan dan sensor. Motif penciptaan lagu pun bahkan berkembang menjadi atas komisioner tertentu. Beberapa lagu yang ditulis dari Pulau Buru juga menjangkarkan narasinya pada tempat tersebut, seperti “Kabut Putih” yang ditulis Zubaedah di Plantungan. Dengan demikian, episode kegiatan bermusik di Pulau Buru menjadi bagian penting dalam jalinan dinamika musik dalam fase kekerasan antikomunis.

Dalam pengasingan, para tapol di Pulau Buru dikerahkan untuk kerja paksa, demi memenuhi tuntutan akan sumber daya kebutuhan pokok. Tahun-tahun awal di Pulau Buru merupakan episode paling keras karena pada periode tersebut para tapol harus membuka lahan dan mengalami serangkaian kekerasan. Dengan perangkat serta infrastruktur yang terbatas, para tapol dipaksa mengatasi sendiri kebutuhan hidup mereka. Tujuan dari kegiatan menyanyi atau

¹⁵ Dalam partitur asli milik Mia Bustam yang disimpan oleh Sri Nasti Rukmawati, pada judul lagu "Taman Bunga Plantungan" terdapat akronim Kr. yang berarti keroncong.

¹⁶ Seriosa, yang berasal dari kata 'serious' merupakan istilah yang dicetuskan oleh Amir Pasaribu untuk menandai teknik menyanyi lagu-lagu klasik. Lihat, Lana Lana (2012: 47)

¹⁷ "Political Prisoners in Indonesia: Teachers and Students" ASA 21/09/77. Arsip Amnesty International.

hiburan yang dilakukan oleh para tapol, menurut Djoko Sri Moeljono (2017: 173), diadakan untuk “mengurangi beban pikiran agar tidak gila.”

Dalam keadaan serba terbatas tersebut, untuk mendapatkan sumber bebunyian selain dari suara vokal, para tapol membuat alat musik sendiri. Biola, gitar, cello, drum, dan sebagainya dibuat dengan bahan seadanya (Hersri & Foulcher, 1995: 10; Toer, 1997: 237). Gitar pertama yang dibuat di Pulau Buru oleh seorang pemuda Tionghoa bernama Komar, dengan bantuan perhitungan matematis oleh Kamal Udin, seorang mantan dosen Institut Teknologi Bandung. Dengan menggunakan pohon kayu *laban* sebagai bahan baku utama untuk leher gitar, serta dawai dari bahan seadanya, gitar buatan tangan itu menjadi percontohan bagi para tapol. Kemudian, Djoko Sri (Moeljono 2017: 170–171) mencatat, lahirlah gitar-gitar buatan tangan lainnya di beberapa barak.

Gamelan pertama yang ditabuh di Buru pun merupakan kreasi tangan para tapol. Bahan baku untuk membuat gamelan, menurut memoar Mars Noersmono (2017: 149–150), didapatkan dari “besi rongsokan atau bangkai peralatan Perang Dunia II, rangka pesawat terbang, kendaraan truk, atau penangkas [*sic!*] serangan udara, dan bom-bom yang tidak sempat meledak.” Bahan tersebut diolah bengkel besi yang berada di Unit Bantalreja. Laras gamelan ini juga disetem Kamal Udin (Moeljono, 2017: 175). Ketika pertama ditabuh, Mars Noersmono (2017: 151) mengingat, bunyi gamelan itu membuat para tapol “terhenyak hatinya, terdiam dengan denyut nadi yang berdebar. Suasana kekerasan pun hampir terlupakan.” Namun tidak semua alat musik dibuat sendiri. Beberapa alat dibawa tapol dari luar, semisal biola yang dibawa oleh Zulfikar Zulus atau Harmonika yang dibawa oleh Djoko Sri Moeljono.

Atas instruksi Dan Unit XVI Soemarsono, dibangunlah Aula Kesenian Savana Jaya di Pulau Baru. Tempat ini kemudian menjadi pusat berkumpulnya para tapol dengan warga serta tentara setiap gelaran kesenian. Di ruang inilah, kenang Djoko (Moeljono, 2017: 173), para tapol dapat duduk dan tertawa bersama tentara. Dalam menyiasati kebutuhan hiburan para personil tentara dan tapol di wilayah yang begitu luas itu, maka Mako membuat band Komando (Band-Ko). Kegiatan bermusik menjadi meriah karena di antara para tapol yang berada di Pulau Buru merupakan seniman-seniman Kiri, baik yang berasal dari Lekra maupun organisasi lainnya. Kelonggaran mengenai kegiatan kesenian yang diberikan militer merupakan salah satu hal—untuk tidak mengatakan satu-satunya—yang meninggalkan kesan positif bagi para tapol (Goenito, 2017: 53; Suparman, 2006: 131).

Akan tetapi, konsentrasi para tapol yang memiliki keahlian seni di atas panggung tidak merata dalam setiap unit. Personil yang direkrut dalam Band-Ko awalnya berasal dari Unit XIV Bantalreja, yang mayoritas berasal dari Jakarta. Keadaan inilah yang membuat kegiatan bermusik di Pulau Buru begitu beragam. Hersri Setiawan mencatat, kelompok musik dalam unit Bantalreja, antara lain “orkes Melayu” bernama Sinar Bantala, kelompok keroncong yang dipimpin oleh Go Giok Liong bernama “Irama Bantala”. Ada pula band yang dipimpin oleh David Martin Lampanguli dan Basoeki Effendi sebelum direkrut ke dalam Band-Ko, yang kemudian diteruskan oleh Samsu Bachri (Setiawan & Foulcher, 1995: 18) Sementara di Unit IV Savanajaya terdapat Orkes Savanajaya, Irama Savana yang memainkan orkes keroncong,

Dendang Savana yang memainkan musik dangdut,¹⁸ dan Krida Savana yang memainkan karawitan Jawa serta pedalangan (Setiawan, 2006: 90). Di Unit II terdapat kelompok *genjring* yang dipimpin oleh Sochib yang berasal dari Cirebon. Penyair Amarzan Ismail Hamid bersama Aldoko Sotrisno, dan Djoko Sri Moeljono membuat trio yang sering membawakan lagu-lagu nasional maupun Barat (Moeljono, 2017: 170–172).

Berbeda dengan keadaan di tahanan, para tapol dapat menyalurkan pengetahuan bermusik di Pulau Buru. Seperti yang diceritakan oleh sastrawan Pramoedya Ananta Toer (1997: 238), salah seorang kawannya belajar bermain biola di sana. Djoko Sri Moeljono juga mengajari beberapa kawannya belajar bermain gitar. Materi yang diajarkan tanpa buku pegangan tersebut dicatat di atas kertas dengan pensil (Moeljono, 2017: 171). Tedjabayu Sudjojono juga menyimpan catatan-catatan pelajaran musik yang didapat dari Subronto K. Atmodjo. Di sela-sela kesempatan menyanyi lagu-lagu keroncong, beberapa tapol seperti Minong Harno dan Haryono menyempatkan untuk selalu belajar lagu keroncong (Goenito, 2017: 180).

Akan tetapi, setiap kegiatan bermusik pun, baik latihan maupun pentas kecil lainnya, harus mendapat izin dari komandan kamp. Lakon pentas dan lagu-lagu yang akan dibawakan di panggung harus lolos sensor terlebih dahulu. Komandan Markas juga menetapkan sensor politik tidak tertulis di Buru. Pada suatu kesempatan ketika Orkes Keroncong Tiga Burung diundang komandan Unit III ke vilanya, para tapol membawakan lagu berjudul "Aryanti" dengan irama bolero, yang identik dengan irama Amerika Latin. Mendengar lagu tersebut dinyanyikan, komandan kamp seketika melepaskan tembakan ke arah langit. Kejadian ini membuat Soeharsojo (Goenito, 2017: 100) menyimpulkan bahwa komandan kamp "tidak senang dengan lagu-lagu pop-rock," sekalipun lagu Barat boleh dibawakan jika memakai irama keroncong. Sensor inilah yang menunjukkan sikap ambivalensi Orde Baru terhadap lagu-lagu Barat. Jika sebelum 1965, lagu-lagu Barat khususnya lagu populer Amerika dan Inggris dilarang dengan alasan nasionalisme serta mendukung retorika antimperialisme Sukarno pada Perang Dingin untuk memperkuat kepribadian nasional (Yuliantri, 2012), pada masa Orde Baru retorika itu masih dipertahankan dengan tujuan yang berbeda. Lagu-lagu Barat tidak serta merta ditolak, tetapi dianggap tidak sesuai dengan mentalitas agenda pembangunan. Para tapol juga memiliki kesepakatan tidak tertulis untuk tidak membawakan lagu-lagu yang pada masa pemerintahan Sukarno dicap sebagai musik dekaden. Menurut Djoko (Moeljono, 2017: 171), rambu-rambu ini dijaga bersama agar "niat hiburan jadi masalah yang membuat runyam."

Dokumen-dokumen para tapol yang disita menjelang kepulangan, membuat lagu-lagu dari Pulau Buru tidak dapat terselamatkan semuanya. M. Karatem terpaksa melupakan catatan sepuluh lagunya di Pulau Buru (Gaol, 2016). Salah satu yang selamat adalah "Kantata Natal" karangan Subronto K. Atmodjo lantaran lagu tersebut sempat dikirim ke Jawa. Subronto juga pernah mengomposisi puisi yang ditulis oleh Amarzan Ismail Hamid berjudul "Star of Bethlehem". Meski tidak semua seniman musik Kiri ditahan Pulau Buru, pengasingan beberapa komposer atau pegiat musik ke Buru menunjukkan bahwa Orde Baru berusaha membungkam karir kesenian dan lagu-lagu yang sebelumnya berasosiasi dengan mereka.

¹⁸ Berdasarkan penelusuran Andrew N. Weintraub (2012: 128), istilah Dangdut baru muncul pada 1972. Saya menduga bahwa istilah ini kemudian dilekatkan oleh Hersri terhadap orkes Melayu yang dominan dengan bunyi gendang.

Episode musikal para penyintas di Pulau Buru ini menunjukkan pergeseran fungsi musik seiring dengan meredanya kekerasan di dalam kamp pengasingan—meskipun masih terjadi. Perkembangan motif dan perubahan tujuan bermusik juga terjadi di Pulau Buru, dalam hal ini secara pola produksi seni. Perkembangan itu nyaris serupa dengan Kamp Plantungan, hanya saja para tapol di Pulau Buru membuat sebagian besar alat musiknya sendiri. Para tapol pun kemudian juga mulai mendapat komisioner atas kerja kesenian yang mereka lakukan.

Periode pengasingan adalah usaha Orde Baru untuk memisahkan para tapol dari komunitasnya. Orde Baru menyangkal bahwa Pulau Buru merupakan kamp konsentrasi dengan menggunakan istilah Tefaaf (Tempat Pemanfaatan) atau Inrehab (Instalasi Rehabilitasi). Pulau ini, bagi Soeharto, merupakan tempat untuk orang-orang yang kalah perang. Dengan demikian, penahanan massal setelah satu Oktober benar-benar dimotivasi oleh alasan politik, bukan yudisial (Robinson, 2018: 229). Di tengah usaha para tapol beradaptasi dalam keadaan yang memaksa mereka menjadi kelompok yang berburu dan meramu, kegiatan bermusik tetap dilakukan. Evolusi komunitas penyintas di Pulau Buru yang diperkirakan mencapai sepuluh ribu orang ini, digambarkan oleh Mars Noersmono sebagai perkembangan kelompok sosial yang terikat dengan hukum barter hingga hukum pasar. Dalam suratnya dari pulau pengasingan ini pula, Pramoedya Ananta Toer menyarankan anaknya agar mendengarkan musik-musik yang bagus, bukan musik-musik yang menghamba pada pasar yang populer pada masa awal Orde Baru.

Penutup

Selain dapat membantu para penyintas untuk merekonstruksi kembali lirik-lirik yang terlupakan, melodi juga berguna untuk melihat emosi yang coba diartikulasikan pada masa lalu. Dengan merekonstruksi kembali jejak-jejak yang terbatas mengenai lagu yang ditulis di penjara, emosi yang menyelimuti narasi kekerasan dapat muncul ke permukaan. Lagu-lagu yang ditulis pada periode kekerasan oleh para penyintas pun dapat menjadi acuan untuk melihat dinamika kekerasan antikomunis, untuk memahami timbal balik antara respons para penyintas dengan keadaan yang terus bergeser dan berubah. Lagu-lagu yang disebut sebelumnya, juga menjelaskan perbedaan tajam antara ekspresi nada-nada dari dalam penjara dan di luar penjara. Seperti yang kita tahu, ekspresi musik pada permulaan rezim Orde Baru begitu berbeda dengan masa pemerintahan Sukarno. Dengan demikian, lagu-lagu yang ditulis oleh para penyintas pada periode kekerasan tersebut masih membuka peluang yang lebar dan meninggalkan banyak pertanyaan.

Seperti yang telah kita lihat, keadaan mental serta emosional para korban kekerasan antikomunis Indonesia berubah seiring berjalannya waktu. Dalam lagu-lagu yang ditulis oleh para penyintas pada masa kekerasan, mereka tidak sekadar bergumul dengan keadaan waktu itu atau meluapkan perasaan akan ketidakpastian nasib, tetapi juga menjadikan lagu sebagai transmisi ingatan. Setiap momen yang diiringi atau direkam lewat lagu menjadi penanda bahwa musik berfungsi sebagai sarana pengikat kekerabatan para penyintas pada masa penuh derita serta meningkatkan rasa kepercayaan diri dan harapan. Kedalaman emosional para penyintas dapat dirasakan dari pemilihan nada maupun lirik yang ditulis. Di satu sisi, sebagai sumber sejarah, musik dapat memperdalam pemahaman kita mengenai emosi para penyintas yang terinternalisasi dalam lagu-lagu tersebut. Sedangkan di sisi lain, lagu-lagu tersebut juga dapat

menunjukkan faset sejarah kekerasan antikomunis yang tidak dapat diungkapkan dengan cerita lisan maupun tulisan. Sebagai sumber utama untuk melihat dinamika kekerasan antikomunis, musik tidak hanya memberikan pandangan mengenai sudut pandang penyintas secara individu. Secara tidak langsung, musik juga membuka kemungkinan terhadap tanggapan dari kelompok yang lebih luas. Dari jejak yang terbatas ini, interpretasi yang adil mengenai fungsi lagu serta bermusik bagi komunitas penyintas dapat dibangun kembali. Oleh sebab itu, pendokumentasian, interpretasi, serta penyebaran lagu-lagu yang dibuat oleh para penyintas dapat berkontribusi banyak pada sejarah serta ilmu pengetahuan (Pilzer, 2015: 482). Meskipun hanya sebuah fragmen kecil, artikel ini berusaha untuk berkontribusi pada wilayah tersebut.

Di samping memanfaatkan sumber yang masih jarang digunakan untuk meninjau kekerasan antikomunis di Indonesia, artikel ini berusaha menekankan pentingnya ingatan tentang lagu-lagu tersebut bagi komunitas penyintas. Tanggapan Endro Wilis yang menuliskan ulang partitur “Mbok Irat” ataupun upaya penggalian ingatan terhadap lagu-lagu yang ditulis atau dinyanyikan di dalam penjara Orde Baru oleh Kelompok Paduan Suara Dialita menunjukkan signifikansi lagu dalam rangka merawat ingatan. Artikel yang berusaha memberi sumbangsih terhadap upaya pendokumentasian lagu-lagu yang ditulis pada masa kekerasan antikomunis ini, hanya menampilkan sebagian kecil dari sekian banyak lagu yang ditulis oleh para penyintas. Dengan kata lain, ini merupakan upaya awal untuk meletakkan warisan tersebut dalam historiografi 1965 dan menambah upaya penggunaan sumber alternatif untuk melihat dinamika kekerasan yang dihadapi oleh para korban.

Dalam penulisan sejarah kekerasan, musik dapat diandalkan untuk melihat transisi keadaan sosial-politik. Margaret Kartomi (2010) memperagakan ini dalam studinya mengenai musik Aceh, yang menyinggung soal sensor kolonial terhadap lagu-lagu Aceh yang serupa dengan sensor Orde Baru. Dalam konteks peristiwa sejarah yang lebih luas, musik yang ditulis oleh orang-orang Kiri pada masa Revolusi sampai 1965 yang bersirkulasi dalam budaya cetak, misalnya, dapat dimanfaatkan untuk melihat imajinasi mengenai negara-bangsa serta pertukaran, interaksi, dan mobilisasi kebudayaan di baliknya. Persoalan yang masih belum ditelusuri lebih lanjut dalam artikel ini ialah alasan di balik penyisipan lagu dalam memoar para penyintas, dalam hal ini tinjauan pada tataran naratologi dan memori. Kedua, bagaimana Orde Baru menghilangkan warisan lagu-lagu yang ditulis oleh orang-orang Kiri, dan bagaimana transisi kekerasan 1965 berdampak pada perubahan pola produksi dan distribusi musik secara umum di Indonesia.

Daftar Pustaka

Arsip

- Sekretariat Umum Staf Angkatan Darat. *Himpunan Surat2 Peraturan Kasad*. 1959. Arsip Dinas Sejarah AD.
- Laporan Tahunan Lengkap Kodam-i/Kohaanda Atjeh Tahun 1965. Koleksi Digital Perpustakaan Universitas Leiden, Belanda.
- Daftar Adanya Tahanan G30S yang ada di Kamp Kalibaru. Pelaksana Pupepelrada 083/0825
- Daftar Orang2 Tahanan “G30S” Jang Ada Hubunganja Fimili [sic!] Dari ABRI” Pelaksana Pupilrada 083/0825. 10 Oktober 1966. Arsip Etnohistori, Yogyakarta
- Daftar adanya Barang2 Miliki Orang2 Jang Tersangkut G30S” Surat Urusan Territorial & Perlawanan Rakjat 0825/IX Surat Urusan Territorial & Perlawanan Rakjat 0825/IX kepada Dan Dim 0825/Coordinator I Banyuwangi. Arsip Etnohistori.
- Daftar Adanya Tahanan G30S yang ada di Kamp Kalibaru. Pelaksana Pupepelrada 083/0825
- Notasi lagu "Janjiku" Sudisman Koleksi Siswoyo.
- Notasi lagu “Mbok Irat” karya Endro Wilis/Boestari Elman koleksi Dwi Pranoto.
- “Political Prisoners in Indonesia: Teachers and Students” ASA 21/09/77. Arsip Amnesty International.

Buku, Jurnal, dan Artikel

- Anderson, Benedict & Ruth McVey (1971.) *A Preliminary Analysis of the October 1, 1965 “Coup” in Indonesia*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Anonymous (1991). “Additional data on Counter-Revolutionary Cruelty in Indonesia, especially in East Java dalam R. B. Cribb (Ed.), *The Indonesian killings of 1965-1966: Studies from Java and Bali*. Centre of Southeast Asian Studies, Monash University.
- Arps, Bernard (2009). “Osing Kids and the Banners of Blambangan: Ethnolinguistic Identity and the Regional Past as Ambient Themes in an East Javanese Town” dalam *Wacana*, Vol.11 (N0.1), hlm. 1–38.
- Bambang Sw. (1964, Agustus). "Angklung Banyuwangi" dalam *Harian Rakjat*, hlm. 2.
- Bustam, Mia (2008). *Dari kamp ke kamp: Cerita Seorang Perempuan*. VHR Book dan Institut Studi Arus Informasi.
- Centre for Village Studies. (1991). “Rural violence in Klaten and Banyuwangi” dalam Robert B. Cribb (Ed.), *The Indonesian killings of 1965-1966: Studies from Java and Bali*. Centre of Southeast Asian Studies, Monash University.
- Fast, Susan, & Pegley, Kip (2012). *Music, Politics, and Violence*. Wesleyan University Press.
- Gaol, Martahan L. (2016). “Michiel Karatem, Tapol Tragedi 1965 Pencipta Lagu PKJ” <https://www.satuharapan.com/read-detail/read/michiel-karatem-tapol-tragedi-1965-pencipta-lagu-pkj>
- Gilbert, Shirli. (2004). “Songs Confront the Past: Music in KZ Sachsenhausen, 1936–1945” dalam *Contemporary European History*, 13(3), hlm. 281–304.
- _____. (2005a). *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*. Oxford University Press.
- _____. (2005b). “Music as Historical Source: Social History and Musical Texts / Glazba kao povijesni izvor: socijalna povijest i glazbeni tekstovi” dalam *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 36 (1), hlm. 117–134.

- Goenito, Gregorius S. (2017). *Tiada Jalan Bertabur Bunga: Memoar Pulau Buru dalam Sketsa*. Yogyakarta: INSISTPress.
- Hearman, Vannessa. (2018). *Unmarked graves: Death and Survival in the Anti-communist Violence in East Java, Indonesia*. NUS Press.
- Jenkins, David & Douglas Kammen (2012). "The Army Para-commando Regiment and the Reign of Terror in Central Java and Bali dalam Douglas Kammen & Katharine McGregor (ed.) *The Contours of Mass Violence in Indonesia 1965—1968*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Kammen, Douglas, & Zakaria, Faizah (2012). "Detention in Mass Violence: Policy and Practice in Indonesia 1965" dalam *Critical Asian Studies*, 44(3), hlm. 441–466.
- Kartomi, Margaret. (2010). "Toward a Methodology of War and Peace Studies in Ethnomusicology: The Case of Aceh, 1976—2009" dalam *Ethnomusicology*, 54(3), hlm. 452-483.
- Klinken, Helene van (ed.) (2016). *Final Report of the International People's Tribunal on Crimes against Humanity in Indonesia 1965* (bilingual). Amsterdam dan Bandung: IPT 65 Foundation dan Ultimus.
- Larasati, Rachmi Diyah. (2013). *The Dance That Makes You Vanish: Cultural Reconstruction in Post-Genocide Indonesia*. University of Minnesota Press.
- Lana, Lana (2012). "Allegro di Krontjong": Life and Works of Amir Pasaribu. Tesis. Wesleyan University.
- Leksana, Grace. (2021). "Collaboration in Mass Violence: The Case of the Indonesian Anti-Leftist Mass Killings in 1965–66 in East Java" dalam *Journal of Genocide Research*, 23(1), hlm. 58–80.
- Ling, Tan Swie. (2010). *G30S 1965, Perang Dingin, & Kehancuran Nasionalisme: Pemikiran Cina Jelata Korban Orba*. Depok: Komunitas Bambu.
- Luthfi, Ahmad N. (2018). "Kekerasan Kemanusiaan dan Perampasan Tanah Pasca- 1965 di Banyuwangi, Jawa Timur" dalam *Archipel. Études interdisciplinaires sur le monde insulindien*, 95, hlm. 53–86.
- Margana, Sri (2012). *Ujung Timur Jawa, 1763-1913: Perebutan Hegemoni Blambangan*. Yogyakarta: Pustaka Ifada.
- Melvin, Jess (2018). *The Army and the Indonesian Genocide: Mechanics of Mass Murder*. Routledge.
- Melvin, Jess dan Annie Pohlman. (2018). "A Case for Genocide: Indonesia, 1965-1966" dalam McGregor, Katherine, Jess Melvin, dan Annie Pohlman (Ed.), *The Indonesian Genocide of 1965: Causes, Dynamics, and Legacies*. Palgrave Macmillan.
- Moeljono, Djoko S. (2017). *Pembuangan Pulau Buru: Dari Barter ke Hukum Pasar*. Bandung: Ultimus.
- Mustafa, Hanif R. (2015). *Konflik Elit dan Kekerasan Arus Bawah: Pergolakan Politik 1965 di Banyuwangi*. Universitas Gadjah Mada.
- Mwambari, David. (2020). Music and the politics of the past: Kizito Mihigo and music in the commemoration of the genocide against the Tutsi in Rwanda. *Memory Studies*, 13(6), hlm. 1321–1336.
- Noersmono, Mars. (2017). *Bertahan hidup di Pulau Buru*. Bandung: Ultimus.
- Nugraha, Kelana Wisnu S. (2018) "Silence Speaks When Words Can't: The 1965—1966 Mass Killings in Banyuwangi through Endro Wilis's Song" dipresentasikan dalam 5th Conference on Genocide: Forms of Genocide Across the Globe di Sacramento State University, California, 1-3 November 2018.
- Peacock, James L. (2005). *Ritus Modernisasi: Aspek Sosial & Simbolik Teater Rakyat Indonesia*. Depok: Desantara.
- Pilzer, Joshua D. (2015). "The Study of Survivors' Music" dalam *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* ed. Svanibor Pettan dan Jeff Todd Titon .
- Pitic, Badema. (2017). *The Sound of Genocide: Music, Memory, and Commemoration in Postwar Bosnia*. Disertasi University of California, Los Angeles.

- _____. (2021). "Musical commemorations and grand narratives: The case of the oratorio "Srebrenički Inferno" in post-genocide Bosnia" dalam *Memory Studies*, 14(2), hlm. 466–482.
- Pohlman, Annie. (2019). "Sexual slavery, enforced prostitution, and forced marriage as crimes against humanity during the Indonesian killings of 1965-66" dalam Saskia E. Wieringa, Jess Melvin, dan Annie Pohlman (Ed.), *The International People's Tribunal for 1965 and the Indonesian Genocide*. Routledge.
- Robinson, Geoffrey. (2018). *The Killing Season: A History of the Indonesian Massacres, 1965-1966*. Princeton University Press
- Roosa, John. (2020) *Buried Histories: The Anticomunist Massacres of 1965-1966 in Indonesia*. University of Wisconsin Press.
- Saroso, Kresno. (2002). *Dari salemba ke Pulau Buru: Memoar Seorang Tapol Orde baru*. Jakarta Timur: Institut Studi Arus Informasi.
- Setiawan, Hersri dan Foulcher, Keith. (1995). "Art and Entertainment in the New Order's Jails" dalam *Indonesia*, 59, 1–20.
- Setiawan, Hersri (2006). *Diburu di Pulau Buru*. Yogyakarta: Galang Press.
- Siwirini, Sumiyarsi. (2010). *Plantungan: Pembuangan Tapol Perempuan*. Pusat Sejarah dan Etika Politik (Pusdep), Universitas Sanata Dharma.
- Sukanta, Putu Oka (ed.) (2011). *Memecah Pembisuan: Tutaran Penyintas Tragedi '65-'66*. LKK.
- Sulami. (1999). *Perempuan, Kebenaran, dan Penjara: Kisah Nyata Wanita Dipenjara 20 tahun, Karena Tuduhan Makar dan Subversi*. Cipta lestari.
- Suparman, H. (2006). *Sebuah Catatan Tragedi 1965 dari Pulau Buru Sampai ke Mekah*. Bandung: Nuansa.
- Toer, Pramoedya A. (1997). *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu II*. Lentera.
- Triyono, H. (2017, June 30). "Tarzan Srimulat, Timor-Timur dan Perjamuan Terakhir Soeharto" <https://beritagar.id/artikel/figur/tarzan-srimulat-timor-timur-dan-perjamuan-terakhir-soeharto>
- Weintraub, Andrew N. (2012). *Dangdut: Musik, Identitas, dan Budaya Indonesia*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia.
- Wiwoho, Heryani B. (2012). *Mengembara dalam Prahara: Dari Wirogunan sampai Plantungan*. Pustaka Binatama.
- Yuliantri, Rhoma D. (2012). "LEKRA and Ensembles: Tracing the Indonesian Musical Stage." dalam Jenifer Lindsay & Maya H.T. Liem ed. *Heirs to World Culture: Being Indonesian, 1950-1965* hlm. 421-452). Brill.

