

Konsep Dasar *Postmemory* Marianne Hirsch untuk Kajian Sastra

Joko Santoso

Universitas Sarjanawiyata Tamansiswa

1

ARTICLE INFO

Article history:

DOI:

[10.30595/pssh.v20i.1380](https://doi.org/10.30595/pssh.v20i.1380)

Submitted:

June 20, 2024

Accepted:

November 10, 2024

Published:

November 30, 2024

Keywords:

Postmemory; Marianne Hirsch;
Trauma; Karya Sastra

ABSTRACT

Tulisan ini berusaha menjelajahi, mengabstraksi, dan menyimpulkan konsep-konsep dasar *postmemory* Marianne Hirsch dan kemudian menawarkan sebagai kajian sastra. Konsep-konsep dasar itu didasarkan pada dua bukunya yaitu *Family Frames: Photography Narrative and Postmemory* (2012), dan *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (2012). Penjelajahan itu juga merupakan upaya memahami kerangka teori/paradigma *postmemory*. Dari upaya pengabstraksian dapat ditemukan beberapa hal penting: *postmemory* selalu adalah mengenai memori trauma, sehingga kajiannya juga mengenai trauma; memori traumatis dapat ditransmisikan; memori traumatis tidak hanya yang terjadi dalam lingkup keluarga tetapi juga afiliatif (di luar keluarga); karya sastra yang dapat dikaji adalah karya sastra yang ditulis oleh generasi kedua pewaris trauma; yang diperlukan dari generasi kedua tersebut adalah investasi imajinasinya atas trauma (bukan fakta sejarahnya).

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Corresponding Author:

Joko Santoso

Universitas Sarjanawiyata Tamansiswa

Jl. Batikan, UH-III Jl. Tuntungan No.1043, Tahunan, Kec. Umbulharjo, Kota Yogyakarta 55167, Indonesia

Email: jokosantoso@ustjogja.ac.id

1. PENDAHULUAN

Tulisan ini dilatarbelakangi oleh upaya untuk menggali paradigma teori *postmemory* untuk kajian sastra. Mengapa *postmemory* penting untuk kajian sastra? Alasan paling logis adalah kaitannya dengan ingatan (memori). Dalam karya seni atau sastra, salah satu sumber kreatif yang digunakan adalah ingatan baik yang berupa ingatan itu sendiri, cara mengingat, atau tujuan mengingat. Ingatan dalam *postmemory* adalah ingatan yang spesifik. Ingatan dalam *postmemory* sudah dibatasi sebagai ingatan yang traumatis. Artinya, ingatan selain itu, tidak menjadi bagian konsentrasi dari *postmemory*. Oleh karenanya, setelah pengantar ini ke bawah nantinya adalah upaya diskusi-diskusi paradigma *postmemory* yang diarahkan untuk menjadi cara pandang dan atau kajian. Tulisan ini membatasi diri sebagai semacam esai daripada penelitian terhadap objek tertentu.

Memori disebutkan Hirsch adalah hasil pembacaan dari pemikiran Freud (Hirsch, 2012b: 82). Pada bagian ini deskripsi latar belakang difokuskan pada seputar manusia dan konsep-konsep ideal, naluri, kematian, dan trauma. Memori yang traumatis adalah ingatan yang ditekankan oleh Hirsch dalam *postmemory*, atau dapat disebut juga sebagai *unhappy memories* (Frosh, 2019: 6). Padahal, sebagaimana diketahui, ingatan atau memori tidak hanya mengenai hal yang tidak disukai, atau kejadian luar biasa yang membuat seseorang kehilangan cinta, cita-cita, kemerdekaan, atau kebebasan. Ingatan-ingatan tentu berkaitan juga dengan hal-hal yang menyenangkan, cinta dan semangat. Namun, Hirsch memilih memori yang traumatis dengan berbagai pertimbangan.

Pandangan keluarga menjadi bagian penting berikutnya dalam konsep Hirsch dan juga dalam pembahasan tulisan ini. Dalam kasus komik *Maus I* dan *Maus II*, Hirsch melihat Art Spiegelman memiliki “ikatan” memori yang kuat dengan ayahnya. Memori itu mewujudkan dalam investasi imajinasi dan kreasi. Dalam komik itu,

Spiegelman melukiskan orang Yahudi adalah manusia berkepala tikus, sedangkan orang Jerman (Nazi) sebagai manusia berkepala kucing. “Investasi” tersebut tampak sentimental karena posisi Yahudi (keluarganya) (tikus) adalah di bawah kekuasaan “kucing” (Jerman). Disebabkan oleh dan melalui ingatan itu, Spiegelman menciptakan komik tersebut. Hal itu dapat dikatakan bahwa pandangan keluarga yang mendasari memori menjadi trauma, sekaligus menjadi investasi imajinasi dan kreasi untuk “meneruskan” pandangan tersebut.

Selanjutnya adalah *postmemory*. Hirsch membedakan *postmemory* dan memori dengan beberapa argumentasi. *Post* di sini oleh Hirsch tidak dipahami sebagai kritik atas konsep sebelumnya—bukan kritik atas memori sebagaimana digunakan dalam *post-structuralism*, *post-modernism*, *post-feminism*. Namun, Hirsch mengatakan bahwa *post* dimaknai sebagai kontinuitas memori, atau memori yang terhubung (Hirsch, 2012a: 22), (Ziino, 2010: 137-138). Apabila memori adalah masa lalu (*past*), maka *postmemory* adalah masa sekarang (*present*). Hal itu menandakan bahwa memori pada dasarnya dapat ditransfer atau ditransmisikan. Hirsch sendiri mengatakan bahwa ada dua cara transmisi memori yaitu melalui keluarga yang disebut transmisi familial, juga melalui simbol-simbol, bahasa, yang sifatnya lebih luas, atau bersifat sosial-kultural yang disebut afiliatif.

Beberapa hal itulah yang menjadi pembahasan secara berurutan dalam tulisan ini. Tulisan ini tidak hanya akan mengejawantahkan beberapa pokok pemikiran Hirsch tersebut, tetapi juga berupaya menyimpulkan konsep-konsep dasar *postmemory* di kesimpulan.

2. METODE PENELITIAN

Tulisan ini bukanlah artikel penelitian dengan objek penelitian tertentu, tetapi sebuah tulisan mengenai bagaimana sebuah teori digali paradigmanya dan kemudian dimunculkan potensi-potensi praktisnya untuk digunakan atau diaplikasikan khususnya dalam kajian sastra. Metode yang digunakan adalah pembacaan kritis, tidak sekadar hermenutis tetapi upaya membandingkan paradigma yang satu dengan yang lain dan koherensi antara kedua atau ketiganya. Langkah-langkah yang dilakukan; *pertama*, menggali paradigma *postmemory*. Langkah ini dilakukan untuk mengetahui dasar-dasar yang digunakan dalam *postmemory*. *Kedua*, membandingkan dan mengkoherensi. Langkah ini adalah upaya mendiskusikan variabel paradigma yang ada dan mengkoherensikan dalam konsep-konsep. Ketiga, konsep-konsep ini yang nantinya digunakan sebagai upaya aplikatif dalam memahami/mengkaji sastra.

3. HASIL DAN PEMBAHASAN

3.1. Freud: Manusia dan Memori

Sebagaimana disinggung Hirsch sendiri bahwa pembahasan mengenai trauma diambil (terinspirasi) dari konsep Freud *mourning* dan *melancholia*. Hal itu dapat dilihat pada kutipan berikut.

In the literature on trauma inspired by readings of Freud's work on mourning and melancholia, there is a familiar distinction between two modes of remembering (Hirsch, 2012b).

Dalam tulisannya “*Mourning and Melancholia*”, Freud menegaskan dua konsep tersebut sebagai hal yang berbeda. Freud mengatakan bahwa *mourning* adalah reaksi atas hilangnya orang yang dicintai, atau hilangnya beberapa abstraksi yang menggantikannya, seperti negara, kebebasan, dan cita-cita (Fiorini, Bokanowski, & Lewkowicz, 2007: 19). Adapun, beberapa sifat yang terdapat dalam *mourning*, terdapat juga dalam *melancholia*. Namun, *melancholia* memiliki ciri-ciri mental yang berbeda yaitu; penyimpangan yang sangat menyakitkan, tidak berminat dengan dunia luar, hilangnya kapasitas untuk mencintai, semua aktivitas terhambat, perasaan menurun, mementingkan diri sendiri, menyalahkan diri sendiri, mencaci diri sendiri, dan pada puncaknya adalah delusi (Fiorini et al., 2007: 20).

Dua pengertian tersebut menurut saya dapat disederhanakan dengan; 1) *mourning* terjadi karena subjek kehilangan objek pada tataran material, 2) *melancholia* terjadi pada tataran ideal (kesadaran). *Mourning* menunjukkan bahwa ketika objek tidak ada lagi (hilang), ia menuntut agar semua libido ditarik dari keterikatannya pada objek tersebut (Fiorini et al., 2007: 20). Dengan kata lain, *mourning* terjadi hanya pada objek itu, apabila objek hilang, libido (boleh) bebas.

Halnya berbeda dengan *melancholia*, pada tataran ideal, kehilangan objek itu disadari oleh subjek (tidak ada kehilangan yang tidak disadari) (Fiorini et al., 2007: 21). Oleh karena itu, ketika objek hilang, libido tidak serta merta ikut menghilang, tetapi menjadi memori/kenangan, terikat oleh kesadaran, dan bahkan merusak mental secara keseluruhan. Freud menggambarannya pada seorang pasien—bahwa di dalam *mourning*, dunia menjadi hampa dan malang, sedangkan dalam *melancholia*, ego muncul sebagai sesuatu yang tidak berguna, tercela secara moral, mencela dirinya sendiri, dan berharap diusir atau dihukum (Fiorini et al., 2007: 22).

Melancholia lebih kompleks daripada *mourning*. Jika *mourning* hanya terbatas pada “ada” dan “tidaknya” objek, *melancholia* sudah mentransfer keadaan yang sama kepada ego—egonya sendiri (Fiorini et al., 2007: 24). Pada *mourning*, libido diupayakan untuk bebas dan membuka peluang untuk objek lain, sedangkan pada *melancholia*, libido terikat pada ego. Oleh karena itu, *melancholia* juga dipahami sebagai *mourning* patologis (Fiorini et al., 2007: 26).

Pada kondisi tertentu, kondisi *melancholia* mendorong situasi sadisme yang membuat *melancholia* itu sendiri adalah kondisi yang berbahaya. Ego dalam *melancholia* menurut Freud dapat membunuh dirinya sendiri hanya karena kembalinya objek *cathexis* (konsentrasi atas objek yang hilang dalam kesadaran) (Fiorini et al., 2007: 28). Hal ini oleh Freud juga ditandai dengan perubahan untuk menjadi mania—suatu keadaan yang berlawanan dengan gejala-gejala (Fiorini et al., 2007: 29).

Secara keseluruhan, beberapa perbedaan antara *mourning* dan *melancholia* adalah; 1) *melancholia* lebih kompleks daripada *mourning*, 2) dalam *melancholia*, terdapat ambivalensi elemen relasi cinta dengan elemen pengalaman yang mengancam kehilangan sebuah objek, 3) *melancholia* memiliki jangkauan lebih luas daripada *mourning*, 4) dalam *melancholia*, perjuangan dilakukan atas objek, di mana kebencian dan cinta saling bersaing—yang satu berusaha untuk melepaskan libido dari objek, yang lain untuk mempertahankan posisi libido terhadap gangguan (Fiorini et al., 2007: 32). Freud menggambarkan kondisi *melancholia* dalam tiga hal: 1) kehilangan objek, 2) ambivalensi, 3) regresi (berbalik) dari libido ke ego (Fiorini et al., 2007: 34).

Dengan kata lain, memori yang paling kuat bagi manusia adalah memori yang traumatis. *Mourning* adalah kondisi kehilangan objek tetapi masih bisa direkonstruksi atau digantikan dengan objek lainnya. *Melancholia* juga kondisi kehilangan objek, tetapi tidak bisa direkonstruksi dan sulit digantikan. Sampai di sini dapat dilihat bahwa sebuah memori terjadi karena relasi subjek dan objek. Subjek membutuhkan objek sebagai sebuah keniscayaan. Subjek tergantung pada objek demi kelangsungan hidupnya. Pandangan Freud tersebut juga menandakan bahwa manusia membutuhkan manusia lain. Hal ini menjadi harus dan mutlak karena terbukti bahwa ketika manusia kehilangan seseorang yang dibutuhkan atau diinginkannya, ia dapat mengalami trauma. Kebutuhan manusia atas manusia lain, atau dorongan manusia untuk memiliki manusia lain, atau yang lebih luas adalah dorongan manusia memiliki kehidupan seperti manusia lain seperti kemerdekaan, kebebasan, dll. dalam terminologi Freud disebut dengan naluri (*instincts*).

3.2. Freud: Manusia dan Naluri

Dasar pengamatan menarik mengenai naluri dari Freud adalah argumentasi bahwa manusia pada dasarnya senantiasa memproduksi kenikmatan (*pleasure*) dan berusaha menghindari rasa sakit (*pain*) (Akhtar & O'Neil, 2011: 13). Kenikmatan digerakkan oleh naluri atau libido seksual. Naluri demikian dinamakan dengan *sexual instincts* (naluri seksual) atau juga *life instincts* (naluri untuk hidup).

Manusia dan sebagaimana berlaku pada binatang selalu berupaya memperbaiki kehidupan (keturunan atau habitat) untuk waktu yang lama (di masa depan). Kaitannya dengan naluri seksual, upaya tersebut terjadi dalam proses reproduksi. Adapun reproduksi yang dimaksud akan membuahkan inkarnasi (*incarnation*) dan kebaruan (*novelty*). Seperti dikatakan Freud sendiri bahwa "*novelty is always the necessary condition of enjoyment*" (Akhtar & O'Neil, 2011: 41). Reproduksi, penjelajahan ulang identitas dikatakan oleh Freud sebagai sumber dari dorongan mencari kenikmatan (Akhtar & O'Neil, 2011: 42).

Namun, selain kenikmatan, Freud mengamati juga gejala ketidaknikmatan (*unpleasure*) yang dialami manusia dalam proses mental. Ketidaknikmatan ini diakibatkan oleh pengalaman mengalami rasa sakit (*pain experience*). Pengalaman demikian ditandai dengan dua hal yaitu naluri yang tidak terpuaskan (*unsatisfied instincts*) pada manusia; dan pengaruh luar yang mungkin menyakitkan sehingga menjadi sebuah bahaya bagi dirinya (Akhtar & O'Neil, 2011: 17). Freud menggambarkan dua hal itu dalam dua pengamatan mental, yaitu pengamatan terhadap 'mimpi' (*dream*) yang dialami seseorang, dan pengamatan terhadap 'permainan anak' (*child-play*).

Freud mengamati bahwa seseorang yang mengalami trauma (misalnya trauma perang) di dunia nyata akan mengalami hal serupa di dalam mimpi (Akhtar & O'Neil, 2011). Ada pengulangan pengalaman traumatik yang kuat. Pengalaman traumatik terbukti pengaruhnya terhadap organisasi mental. Selain mimpi, Freud juga mengamati seorang anak yang merasa puas dengan permainannya sendiri. Anak secara naluri seharusnya mendapatkan kepuasan atas pengetahuan untuk menjadi remaja atau dewasa dari ibunya. Namun, karena ibunya tidak selalu hadir dan ayahnya absen karena perang, ia memuaskan keinginannya dengan cara sendiri.

Freud melihat permainan lempar-hilang (*fortsen*) yang dilakukan si anak. Anak tersebut melempar mainan ke bawah sampai menghilang di kolong meja atau kasur. Setelah itu, ia enggan mengambil. Permainan semacam itu, juga objek mainan yang "hilang" adalah bentuk ketidakpuasan mental yang ditunjukkan oleh anak tersebut terhadap objek kepuasannya (ibu). Kepuasan yang ia inginkan dari ibunya "hilang" begitu saja. Ia lemparkan dan membiarkannya hilang begitu saja (Akhtar & O'Neil, 2011: 20-21). Dua hasil pengamatan tersebut, baik mimpi atau permainan anak, membuktikan bahwa dalam upaya mencapai kenikmatan, manusia juga dibayangi dengan ketidaknikmatan. Oleh karena itu, dibalik kenikmatan terdapat pula ketidaknikmatan.

Selain naluri seksual, Freud juga mengatakan bahwa dorongan hidup manusia adalah juga naluri kematian (*death instincts*). Ia mengatakan bahwa semua yang hidup bertujuan untuk mati, atau tujuan dari hidup adalah kematian, kembali kepada bentuk anorganik. Kematian itu sudah ada sebelum kehidupan (Akhtar & O'Neil, 2011: 44). Dua hal ini, yaitu naluri seksual dan juga naluri kematian diakui Freud sendiri di bagian akhir tulisannya

sebagai sebuah antitesis. Yang satu mendorong pembaharuan (*renewal*) atas kehidupan, sedangkan yang lain membimbing kehidupan menuju kematian (Akhtar & O'Neil, 2011: 52).

Dari beberapa uraian penting di atas, dapat dikatakan bahwa berdasarkan pengamatan mendalam Freud, manusia hidup didorong oleh naluri (*instincts*). Naluri pertama adalah naluri seksual yang membimbing manusia pada kenikmatan—pada pembaharuan, reproduksi kehidupan. Namun, di balik kenikmatan terdapat pula ketidaknikmatan yang banyak berpengaruh pada kondisi mental seseorang khususnya terkait dengan ketidakpuasan dan juga pengaruh luar traumatis yang pernah dialami. Naluri kedua adalah kematian—yang membimbing manusia pada tujuan akhir kehidupan, menjadi anorganik. Yang menarik, di akhir babnya, Freud mengatakan bahwa prinsip-prinsip kenikmatan (*pleasure principle*) pada gilirannya tunduk pada naluri kematian (Akhtar & O'Neil, 2011: 69).

Naluri ini mendorong sebuah pandangan keluarga (*familial gaze*) di mana sebuah keluarga masing-masing merasa memiliki anggota keluarganya dan menjaga keutuhan keluarganya tersebut. Tidak seorang pun menginginkan anggota keluarganya meninggal. Apabila salah satu dari anggota keluarganya meninggal maka berpotensi menimbulkan trauma, atau memori yang menyakitkan. Dalam perang, seperti halnya terjadi dalam sejarah dunia, seluruh anggota keluarga berusaha melindungi anggota keluarganya dari kematian, dari kepunahan. Hal itu tidak hanya berlaku pada fisik, material, tetapi juga ide-ide, gagasan, dan pandangan keluarga itu. Meskipun, anggota keluarga tersebut sudah meninggal, anggota keluarga yang lain, yang memiliki naluri memiliki, berupaya menjaga dan menyimpan pandangan keluarganya.

Sampai di sini, Freud memberi pengantar pada pemahaman bagian selanjutnya yaitu memori keluarga atas peristiwa masa lalu (sejarah) yang tersimpan dalam foto keluarga (*Family Frame*). Marianne Hirsch meyakini bahwa foto keluarga memiliki kekuatan menyimpan pandangan keluarga dan juga memproyeksikan ulang pandangan serupa pada generasi selanjutnya.

3.3. Marianne Hirsch dan Pandangan Keluarga

Foto keluarga bagi Hirsch merupakan dokumen sejarah yang penting. Hirsch meyakini bahwa sebuah foto keluarga dapat menampilkan hubungan-hubungan yang kompleks mengenai subjek-objek, idealisasi dan realitas, sosial dan sejarah. Hirsch memulai dengan menggambarkan bagaimana Roland Barthes dalam bukunya *Camera Lucida* berusaha mengenali ibunya dalam sebuah foto *winter garden picture*. Bagi Hirsch, apa yang dilakukan Barthes adalah upaya mengenali diri sendiri (*self recognition*) karena keberadaan ibunya secara esensial dalam gambar itu dimungkinkan dari deskripsi dan narasi yang ia tuliskan sendiri atas reaksi terhadap gambar. Gambar dalam kasus tersebut ditransformasikan menjadi *imagetext* atau *prose picture* (Hirsch, 2012: 2-3).

Namun, deskripsi dan narasi itu juga menunjukkan bahwa sebuah gambar mengandung *punctum*—sebuah lubang kecil, atau hal yang tidak terlihat di balik gambar, khususnya dalam kasus Barthes berkaitan dengan cinta dan kehilangan, kehadiran dan ketidakhadiran, hidup dan mati. Barthes sendiri menyebut hal itu sebagai “*photographic referent*”, yang mana dalam sebuah gambar/foto sesuatu pernah hadir sebagai sekarang (*present*) dan sesuatu itu sudah tidak di sini sekarang (*abscent*).

Referen dalam hal ini adalah waktu. Dengan masa lalu yang terlihat dalam gambar pada saat sekarang (bahwa semua yang dalam gambar sudah tidak di sini sekarang), maka gambar juga menunjukkan kematian di masa yang akan datang pada subjek (bahwa subjek akan mengalami hal serupa di masa depan). Keluarga distrukturkan oleh hasrat (dorongan untuk hidup) dan kekecewaan (kenyataan akan mati) (Hirsch, 2012: 4-5).

Bagi Barthes, yang juga disepakati oleh Hirsch, referen bukan konten, tetapi kehadiran; bukan pada objeknya, tetapi pada waktunya. Keyakinan atas waktu adalah bahwa pada masa lalu mungkin masih bisa ditemukan kebenaran (*truth*) (Hirsch, 2012: 6). Keluarga dengan demikian dapat dilihat sebagai sebuah penentu kebenaran. Apa yang diperjuangkan keluarga di masa lalu mungkin dapat diteruskan oleh generasi selanjutnya. Artinya, keluarga juga merupakan sebuah tumpuan-tumpuan, pandangan-pandangan, atau ideologi-ideologi. Dalam bingkai foto keluarga terdapat pula bingkai ideologi. Foto membingkai ideologi atau pandangan (bingkai pemikiran-pemikiran). Seniman, penulis (seperti juga Barthes) adalah instrumen ideologi—kamera, album, pandangan familial menjadi sebuah mode pertanyaan, perlawanan, dan kontestasi (Hirsch, 2012: 7).

Idealisasi demikian juga dapat dikatakan sebagai sebuah mitos. Hal itu menimbulkan kontradiksi bahwa mitos mengenai keluarga yang ideal berbenturan dengan kenyataan kehidupan keluarga. Pada bagian ini, dapat dikatakan bahwa ada hasrat dari idealisasi itu yang ingin dipenuhi, tetapi pada kenyataannya bisa jadi tidak terjadi demikian. Gambar atau foto sangat mungkin adalah representasi dari bagaimana sebuah keluarga seharusnya (ideal), tetapi kenyataannya sering tidak terjadi seperti itu (realitas) (Hirsch, 2012: 8).

Hirsch mengatakan bahwa pandangan keluarga juga sebagai pandangan yang relasional. Hirsch mencontohkan pada kasus Barthes bahwa ketika mengenali ibunya, Barthes tidak hanya berhasrat mengenali ibunya tetapi dirinya sendiri. Hal itu menandakan bahwa subjek melihat secara mutual sebuah objek yang merupakan subjek yang melihat (kembali) pada suatu objek. Objek gambar/foto dipahami sebagai sebuah idealisasi pandangan keluarga, yang dalam pengertian di atas dapat menempati posisi sebagai subjek. Individu

disubjektifikasi dan diobjektifikasi (Hirsch, 2012: 9). Individu melihat gambar/foto sebagai subjek, sedangkan individu yang ingin memenuhi hasrat pandangan/idealisisasi itu menjadi objek atas gambar/foto yang ia lihat.

Pada gambaran di atas, pandangan keluarga oleh karenanya bersifat relasional. Oleh karena relasional itu, keluarga juga tidak dapat dilepaskan dari konteks afiliasi yang luas dan bervariasi terkait dengan pengaruh kultural atau institusional (Hirsch, 2012: 10). Relasi yang beragam itu dimediasi oleh pandangan keluarga (pada masa lalu). Hirsch menekankan bahwa ketika kita melihat orang lain dalam pandangan keluarga, maka kita adalah sebuah objek dari pandangan eksternal apakah sosiologis, psikologis, historis, nostalgia ataupun mitos.

Hirsch dalam hal ini menunjukkan bahwa sebuah foto bisa memiliki arti sangat kompleks ketika dikaitkan dengan pandangan keluarga. Hal ini disebabkan bahwa dalam pandangan keluarga dilekatkan idealisasi-idealisisasi atas keluarga itu sendiri. Selain itu, naluri untuk mempertahankan idealisasi-idealisisasi itu menjadi tanggung jawab setiap anggota keluarga.

3.4. Memori dan *Postmemory*

Idealisasi-idealisisasi dalam pandangan keluarga muncul sebagai wujud dari kepemilikan memori. Seorang korban perang, saksi, atau *survivor* adalah pemilik memori langsung, dan sebagai bagian dari keluarga, ia juga bertanggung jawab mentransfer pengalamannya kepada generasi selanjutnya (misalnya anak). Hirsch menggambarkan bagaimana memori ditransmisikan dalam kasus komik *Maus* karya Art Spiegelman. Hirsch mengatakan ketertarikannya terhadap karya-karya generasi kedua (seperti Art Spiegelman) dalam kutipan berikut.

"Postmemory" is the term I came to on the basis of my own "autobiographical readings" of works by second-generation writers and visual artists (Hirsch, 2012b: 4).

Hirsch ingin menggambarkan posisi *memory* dengan *postmemory*. Kasus yang digunakannya adalah foto *survivor* Holocaust dengan komik *Maus* karya Art Spiegelman. Foto *survivor* Holocaust bagi Hirsch adalah emanasi dari referen (Hirsch, 2012: 19). Ada sesuatu di balik (*beyond*) foto tersebut. Sesuatu itu adalah peristiwa yang sudah tidak ada, baik kematian dan kehidupan, hasrat dan keinginan, kesulitan dan ketidakmungkinan dari *mourning* (luka) (Hirsch, 2012: 20).

Foto dianggap juga sebagai sebuah dokumen. Dokumen yang berkaitan dengan *survivor* adalah *memory*, sedangkan dokumen yang berkaitan dengan anak-anak dari *survivor* (beda generasi) adalah *postmemory* (Hirsch, 2012: 21-22), (Baron, 2010: 8). Jika dicermati, relasi *memory* dan *postmemory* adalah waktu (masa lalu dan sekarang). Dengan kata lain, *postmemory* terikat oleh waktu. Hirsch memilih terminologi "*postmemory*", bukan "*absent memory*", atau "*hole memory*" karena menurutnya *postmemory* lebih menunjukkan sebuah obsesi dan tanpa henti (*relentless*) (Hirsch, 2012: 22). Hirsch mengatakan:

I propose the term "postmemory" with some hesitation, conscious that the prefix "post" could imply that we are beyond memory and therefore perhaps, as Nora fears, purely in history. In my reading, postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is powerfull and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past. (Hirsch, 2012a: 22).

Dalam kutipan di atas, Hirsch khawatir bahwa makna *post* mengindikasikan keterpisahan hubungan dengan memori (trauma), dan seolah layaknya sejarah murni. Memori itu justru terhubung. Sementara itu, makna *postmemory* dipahami sebagai hubungan antargenerasi. Ada generasi yang terpisah dari generasi yang mengalami trauma dengan generasi setelahnya.

Dalam pemahaman saya, terdapat beberapa karakter *postmemory* yaitu 1) terdapat jarak/waktu/generasi, sejarah yang terkoneksi secara personal dan mendalam, 2) dimediasi bukan dari ingatan (*recollection*), tetapi melalui investasi imajinasi dan kreasi (Ziino, 2010: 132-133), (Levinson, 2015: 590), (Hayek, 2011: 188), atau disebut juga ekspresi estetis (Tournay-theodotou, 2014: 172), 3) terhubung dengan masa lalu, 4) pengalaman-pengalaman yang didominasi oleh narasi-narasi yang mendahului kelahiran—pengalaman traumatis dari peristiwa traumatis, pengalaman traumatis keluarga sangat dominan (Delisle, 2013: 380-381), (Tsai, 2014: 60), 5), ketidaklangsungan dan sifat fragmentaris dari generasi kedua, 6) merupakan mediasi atau hubungan generasi pertama (*memory*) dengan generasi kedua (*postmemory*) (Hirsch, 2012: 22-23), (Levey, 2014: 8).

Hirsch mengatakan bahwa foto dalam karya *Maus* oleh Spiegelman adalah upaya provokatif Spiegelman sendiri untuk merepresentasikan bagaimana ayahnya (keluarganya) bertahan hidup sebagai *survivor* dan kehidupannya sendiri sebagai anak dari seorang *survivor* (Hirsch, 2012: 23), (Kuttenberg, 2011: 176), (Mihăilescu, 2013: 123). Representasi dari ayahnya adalah representasi dari *memory*, sedangkan representasi

kehidupannya sebagai anak seorang *survivor* adalah *postmemory*. Provokasi Spiegelman dalam *Maus* adalah apa yang disebut Hirsch dalam karakter *postmemory* sebagai obsesi.

Dalam obsesinya itu, Spiegelman mengonstruksi identitas-identitas sesuai kreasinya. Misalnya, ia menggunakan kata *Maus* yang terdengar seperti *mouse* dalam bahasa Inggris yang berarti tikus. Tetapi, kata itu sebenarnya semacam kiasan yang ditirukan dari seruan Pemerintahan Nazi yaitu “*Juden raus*”, “*Jews out*” (pergilah Yahudi) (Hirsch, 2012: 25). Meskipun dengan kiasan, Spiegelman terlihat ingin mengulang peristiwa yang menyebabkan luka (*mourning*) dalam sejarah keluarganya (sejarah Jerman) dengan kreasi *postmemory*-nya. Selain itu, Spiegelman juga mengkreasi identitas dalam konstruksi hewan misalnya, Yahudi adalah tikus, Polandia adalah babi, Jerman adalah kucing, Perancis adalah katak, Amerika adalah anjing (Hirsch, 2012: 26). Kreasi ini dapat dikatakan sebagai upaya radikal untuk mengubah memori (Bayer, 2010: 117).

Spiegelman dengan demikian mengasumsikan identitas masing-masing dan menegaskan identitas yang sudah melekat sebelumnya. Artinya, identitas dalam *postmemory* adalah asumsi-asumsi (tentu asumsi yang obsesif), bukan identitas yang terberikan (“turun dari langit”). Obsesi Spiegelman tersebut juga dapat dikatakan sebagai upaya rekonstruksi atas warisan yang sudah dirusak, atau perspektif yang hilang dalam kisah keluarga *survivor*—keluarganya sendiri (Hirsch, 2012: 34).

3.5. *Postmemory* Familial

Marianne Hirsch juga menyoroti bagaimana memori keluarga bekerja, problematikanya, dan batas-batasnya. Terkait dengan bagaimana memori ditransmisikan, Hirsch mendasari pada tiga pertanyaan penting seputar: mengapa memori, mengapa keluarga, mengapa fotografi (juga novel). Tiga pertanyaan itu juga merupakan tiga hal mendasar yang melandasi *postmemory*.

Pertama, pengalaman di masa lalu yang traumatis menjadi alasan mendasar mengapa memori harus ditransfer dari pemilik trauma/orang yang mengalami trauma (ayah) kepada anaknya—orang yang tidak mengalami langsung trauma yang dimaksud. Trauma itu dapat berupa dongeng, mimpi (mimpi buruk), dan mitos-mitos (Hirsch, 2012: 31).

Terdapat beberapa alasan mengapa trauma tersebut didongengkan, muncul dalam mimpi buruk, dan menjadi mitos-mitos yaitu kebutuhan/tanggung jawab dan hasrat untuk menceritakan kembali; sering munculnya fantasi-fantasi dan ketakutan-ketakutan; dan kesaksian atas peristiwa yang dialami di masa lalu (Hirsch, 2012: 22). Hal tersebut dapat diartikan bahwa pemilik memori traumatis (ayah) merasa bahwa peristiwa yang dialaminya harus diketahui oleh generasi sesudahnya (anak) karena ia adalah saksi (juga korban ‘*survivor*’). Selain itu, ada indikasi bahwa memori serupa tidak terulang di generasi sesudahnya.

Hirsch membagi memori dalam dua bagian yaitu 1) memori komunikatif (*communicative memory*), 2) memori politis atau memori kultural (*political memory/cultural memory*). Memori komunikatif dipahami sebagai memori biografis dan faktual yang mana memori itu dialami sendiri oleh korban atau saksi dalam satu generasi. Memori politis atau kultural adalah memori yang transgenerasional, yang dimediasi tidak lagi dengan praktik-praktik personal, tetapi melalui sistematisasi simbol (Hirsch, 2012: 32-33). Dua jenis memori tersebut dapat dilihat dibedakan dari bagaimana posisi memori itu sendiri dengan pemilik memorinya. Yang pertama dimiliki oleh pemilik langsung (saksi, korban, generasi masa lalu, ayah [orang tua]), sedangkan yang kedua tidak dimiliki langsung (bukan pemilik langsung: anak, atau generasi setelah generasi sebelumnya), melainkan melalui simbol (foto, lukisan, sastra, dll.).

Kedua, keluarga dapat mengaktifkan ulang (*reactivate*) dan mewujudkan kembali (*re-embodiment*) memori kepada generasi sesudahnya. Misalnya, dalam buku Hirsch disebutkan bahwa komikus Art Spiegelman memunculkan tokoh “Poppa” yang mendongengkan pengalaman hidupnya (pengalaman traumatis) kepada anaknya sesaat sebelum tidur. Melalui “Poppa”, Art Spiegelman sedang membangun pandangan keluarga (*familial gaze*) yang sifatnya subjektif (Hirsch, 2012: 35).

Art Spiegelman dalam buku Hirsch yang lain yaitu *Family Frames* dijelaskan sebagai anak dari korban, saksi, ‘*survivor*’ peristiwa Holocaust yang dialami oleh ayahnya. Tokoh “Poppa” dalam komiknya merupakan bentuk dari warisan trauma, rasa keingintahuan, urgensi, dan keputusan atas masa lalu (yang menimpa ayah dan keluarganya) (Hirsch, 2012: 35). Namun, mengutip Eva Hoffman, transmisi familial demikian bukanlah satu-satunya cara mentransfer trauma. Hirsch membedakan dua cara yaitu intergenerational dan intragenerational. Yang pertama dilakukan secara vertikal yaitu ayah kepada anak, sedangkan yang kedua dilakukan secara horizontal yang diartikan sebagai pengaruh-pengaruh lain (yang lebih luas) secara kolektif terkait dengan persekusi dan trauma perang (Hirsch, 2012: 36).

Ketiga, Hirsch memilih fotografi dengan landasan semiotika bahwa foto adalah tanda (*sign*) (Hirsch, 2012: 37). Prinsip tanda ini memungkinkan bahwa foto adalah objek referensial. Foto dianggap tidak hanya sebagai sebuah media informasi atau konfirmasi tetapi sebuah hubungan wujud dan afeksi atas masa lalu. Foto adalah sebuah “prasasti” dan proyeksi masa lalu, atau ruang yang memberikan peluang generasi setelahnya menemukan bentuk-bentuk trauma masa lalu (Hirsch, 2012: 39). Foto adalah “kendaraan” untuk menyebarkan mitos-mitos keluarga (Gjellstad, 2010: 450). Sebagaimana disebutkan di atas, foto juga merupakan cara terbaik transmisi atau

transfer trauma baik secara vertikal-familial, maupun horizontal-afiliatif. Secara afiliatif, Komik *Maus* sendiri dalam pandangan sosial dapat juga dikatakan sebagai penyebaran trauma sosial secara keseluruhan kepada masyarakat dunia, atau korban yang termarginalisasi. Afiliasi demikian dapat mendorong empati sosial dan solidaritas sosial (Craps & Rothberg, 2011: 518).

Selain foto, Hirsch juga menganggap bahwa novel dapat mentransmisikan trauma masa lalu. Percakapan dalam karakter tokoh memungkinkan transmisi trauma itu terjadi. Dalam novel, trauma itu dapat dilekatkan pada hal-hal seperti benda-benda, gambar-gambar, dokumen-dokumen, fragmen dan jejak di stasiun kereta, jalan-jalan, kantor, dan bangunan-bangunan pribadi seperti yang Hirsch temukan dalam novel *Austerlitz* (2001) karya W.G. Sebald (Hirsch, 2012: 40-41).

Dari penjelasan di atas, *postmemory* dapat dipahami sebagai ketidaklangsungan memori itu sendiri. Memori dimiliki langsung oleh korban, saksi, 'survivor', sedangkan *postmemory* adalah warisan memori baik secara familial maupun afiliatif (kolektif). Memori yang diwariskan, ditransfer, ditransmisikan dari suatu generasi ke generasi selanjutnya (dari ayah ke anak: *postgeneration*) adalah *postmemory* (Erl, 2011: 313). Objek trauma atau memori menurut Hirsch dapat melekat pada foto keluarga karena dalam foto itu terdapat tanda yang referennya adalah masa lalu yang menyakitkan. Selain itu, novel (karya sastra) juga dapat menjadi objek karena terdapat percakapan-percakapan antara narator dan protagonis yang menunjukkan transmisi trauma atau memori.

4. SIMPULAN

Dari pembahasan beberapa hal yang menjadi pemikiran utama Marianne Hirsch di atas, dalam bagian ini saya akan berusaha mengabstraksi konsep-konsep dasar *postmemory*. *Pertama*, manusia membentuk memori dan berpotensi mengalami trauma. Idealisasi-idealisasi atau pandangan-pandangan manusia ini membentuk memori. Namun, naluri untuk mencapai yang ideal itu tidak selalu terwujud bahkan bisa gagal. Manusia juga menyadari tidak akan selalu hidup. Dengan kata lain, manusia juga sepenuhnya memahami akan mengalami kematian. Idealisasi dalam perjalanannya dapat terhalang dan gagal, atau juga dapat dirampas kekuatan yang lain. Kegagalan, kehilangan, atas objek atau idealisasi seperti misalnya kemerdekaan, kebebasan, dan lain-lain dapat menimbulkan trauma.

Kedua, memori terikat dalam pandangan keluarga (familial). Sebuah keluarga membentuk kesamaan idealisasi-idealisasi atau pandangan-pandangan yang kuat. Kehilangan anggota keluarga berarti kehilangan salah satu komponen ideal. Setiap anggota keluarga merasa perlu bertanggung jawab menjaga, melestarikan, dan meneruskan idealisasi atau pandangan keluarga tersebut ke generasi selanjutnya.

Ketiga, memori terikat dalam ingatan kolektif (afiliatif). Selain keluarga, idealisasi juga terbentuk secara sosial. Melalui tanda atau bahasa, memori dapat dimiliki juga oleh orang lain di luar keluarga. Memori ini dapat dikatakan lebih terbuka dibandingkan dengan memori dalam pandangan keluarga. Cakupan ingatan kolektif atau memori kolektif ini dapat berupa hubungan kesukuan, gender, kebangsaan, dan lain-lain.

Keempat, memori dapat ditransmisikan. Kepemilikan memori baik familial atau afiliatif dapat diasumsikan juga sebagai cara memori tersebut ditransmisikan. Familial artinya transmisi memori dalam pandangan keluarga, atau melalui keluarga. Sementara itu, afiliatif adalah transmisi memori melalui keterkaitan hubungan kesukuan, gender, kebangsaan, dan lain-lain. Transmisi memori dari generasi saksi, korban, atau pemilik memori langsung ke generasi berikutnya (*postgeneration*) yaitu anak korban, saksi, *survivor*, yang tidak mengalami langsung adalah *postmemory*.

Kelima, *postmemory* mewujud dalam investasi imajinasi dan kreasi, bukan fakta sejarah. *Postgeneration* yang tidak mengalami langsung memori atau trauma merasa bertanggung jawab untuk menceritakan ulang pengalaman trauma yang dialami generasi sebelumnya. Wujud dari penceritaan ulang tersebut adalah berupa investasi imajinasi dan kreasi. Hal itu dapat dilihat dalam karya komik, karya sastra, dan lain-lain.

DAFTAR PUSTAKA

- Akhtar, S., & O'Neil, M. K. (Eds.). (2011). *On Freud's: "Beyond The Pleasure Principle."* London: Karnac Books & The International Psychoanalytical Association.
- Baron, L. (2010). Holocaust and Genocide Cinema: Crossing Disciplinary, Genre, and Geographical Borders: Editor's Introduction. *Shofar*, 28(4), 1–9. <https://doi.org/10.1353/sho.2010.0029>
- Bayer, G. (2010). After Postmemory: Holocaust Cinema and the Third Generation. *Shofar*, 28(4), 116–132. <https://doi.org/10.1353/sho.2010.0053>
- Craps, S., & Rothberg, M. (2011). Introduction: Transcultural Negotiations of Holocaust Memory. *Criticism: Transcultural Negotiations of Holocaust Memory*, 53(4), 517–521.
- Delisle, J. B. (2013). "Iraq in My Bones": Second-Generation Memory in The Age of Global Media. *Biography - An Interdisciplinary Quarterly*, 36(2), 376–391. <https://doi.org/10.1353/bio.2013.0018>

- Erl, A. (2011). Locating Family in Cultural Memory Studies. *Journal of Comparative Family Studies*, 42(3), 303–318.
- Fiorini, L. G., Bokanowski, T., & Lewkowicz, S. (Eds.). (2007). *On Freud's "Mourning and Melancholia."* London: Karnac Books & The International Psychoanalytical Association.
- Frosh, S. (2019). *Those Who Come After Postmemory: Acknowledgement and Forgiveness*. London: Palgrave Macmillan.
- Gjellstad, M. (2010). Picturing Family Histories: Torill Kove and Lene Ask. *Scandinavian Studies*, 82(4), 439–464.
- Hayek, G. (2011). Rabī Jābir's Bayrūt Trilogy: Recovering an Obscured Urban History. *Journal of Arabic Literature*, 42(2–3), 183–204. <https://doi.org/10.1163/157006411X596140>
- Hirsch, M. (2012a). *Family Frames: Photography Narrative and Postmemory*. London: Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2012b). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after The Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Kuttenberg, E. (2011). Melitta Breznik's Narration of Trauma, Absence, and Loss in Das Umstellformat and Nordlicht. *Austrian Studies*, 19, 173–186.
- Levey, C. (2014). Of HIJOS and Niños: Revisiting postmemory in post-dictatorship Uruguay. *History and Memory*, 26(2), 5–39. <https://doi.org/10.1353/ham.2014.0010>
- Levinson, H. (2015). Thinking Postmemory through Translation in Roberto Brodsky's "Bosque Quemado." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 39(3), 589–611. <https://doi.org/10.18192/rceh.v39i3.1627>
- Mihăilescu, D. (2013). Being Without Pleasurable Memories: On the Predicament of the Shoah's Child Survivors in Norman Manea's "Proust's Tea" and Kindred Narratives. *American Imago*, 70(1), 107–124. <https://doi.org/10.1353/aim.2013.0003>
- Tournay-theodotou, P. (2014). "Love Letter to My Ancestors: 'Representing Traumatic Memory in Jackie Kay'" s"." *Atlantis*, 36(2), 161–182.
- Tsai, M.-Y. (2014). A Poetics of Testimony and Trauma Healing in Anne Michaels's Fugitive Pieces. *Shofar*, 32(3), 50–71. <https://doi.org/10.4324/9781315853178>
- Ziino, B. (2010). "A Lasting Gift to His Descendants": Family Memory and the Great War in Australia. *History and Memory*, 22(2), 125–146.