CONSTRUCT

second anniversary issue

12

CONSTRUCT

Issue 12
Second Anniversary

12



Poems and prose are written by Future Collective

Writers
- Bayu Galang
- Cassius Song
- Paskadiksi
- Poetra Slamet
- Seorang Kalajengking

Contributors
- Sunda Syarifa
- Soda Api
- Ani

Designer
- Jalang Mode

We publish strictly digitally every two months. Access all our past and current issues at theconstructdocuments.blogspot.com and contact us at construct.docs@gmail.com

Designed in Singapore + Jakarta
All images are properly credited to their respective owners, we do not claim any form of ownership.

Masthead photo:
Tsar Nichola II with his four daughters aboard the Imperial yacht Polar Star — Public Domain

CONSTRUCT 2017
The views expressed in CONSTRUCT are shared by the publication as a whole.
Our publication is best viewed full-screen.

table of contents

Fixed

EDITOR'S NOTE

1

Content

SCRIBBLES #2: CONFRONTING THE FAMILY

3

TRADISI SAMPLING DAN HANTU MASA LALU

13

LESSONS ON WOMANHOOD

17

1-4

21

SIRENE SUNYI SENJAKALA BERHALA

29

RUMAH SERANG

29

ANTIPOESIA: BENTUK PUITIK PASCA KEMUNDURAN GARDA-DEPAN DI AMERIKA LATIN

53

IT'S BEEN TWO YEARS since we started this. And in those two years, we have not yet come to witness the inevitable destruction of everything that we were against. It's not enough. For a brief period of time, it seems as though we have finally arrived at a certain point, but in reality, we keep running out of space. We wander together, we fight each other, we predict a riot and do not condemn it, we share a meal, a bed, we fall in and out of love, but we have not yet come to a fiery conclusion. And we know that is not acceptable.

Where are we going? That is the big question. And to be perfectly honest, it hardly matters to us now.

We are fully aware of this strange war we've entered, and that this war requires the production of worlds and languages, the opening of places, the building of homes, in the midst of disaster. It's a perpetual eviction. Everything which today constitutes an acceptable landscape for us is the result of bloody violence and conflicts of rare brutality. And in many cases, those people in high places—they want us to forget. Really, really, want us to forget. Forget that the city has devoured the countryside, that the factory has devoured the city AND the countryside, and that institutionalized ignorance—tentacled, deafening and without repose—has devoured everything. This observation, of course, doesn't imply regret or the feeling of defeat. This observation implies: *seize everything*.

That includes fiction. *Mundus est fabula*, meaning, the world is fiction. Fiction is a serious thing. We need fiction to believe in the reality we are living in. We believe that our present war is about giving this deserted fiction a new kind of content. And in giving this new content, just like in the art of war, it is sometimes better to produce places and friendships than weapons and/or shields. Whoever found their place, occupies. Whoever goes into exile, exiles. Fiction is the stranger who stays and takes with him the barricade. Fiction is the stranger who leaves and takes with him the inhabitable city.

But how about our reality? Our loss is not any less real than our victory. Over the course of our lives, AND our history, we have suffered too many losses, and witnessed far too many disappearances of everything we love.

editor's note

It is the fathers who were the first to disappear. They went to work; to the farm, to the street, to the factory, to the office. Then the mothers, doing the same things the fathers did. And each time, we realize that it wasn't really a father or a mother who disappeared—it was a symbolic order, a world. The world of the fathers vanished first, then that of the mother. And this loss was so incalculable, and the mourning so total that no one can agree to go through it.

And it isn't just masculine exploitation that's involved here; it's something located at the intersection between patriarchy and capitalism, in an economic domain. Because the economy is ruled by the law of desires—and everything that is an object of desire, even if it's a subject—is included.

For all we care, Engels could say all he liked about the family, that within the family the woman is the proletariat and the man is the bourgeois, since the man is publicly recognized, and the woman is exploited. But his comparison hits the wall of the fact that in society the bourgeoisie gives *no pleasure* whatsoever to the proletariat, and love or desire only play minor roles in their relations. Even today, the family and familialism continue doing marvelously well, and end up invariably reconstituted as false alternatives in capitalist relations.

It is clear to us then, that they do not want us to take other forms of relations besides that of the desire for the couple or family. What they really want from us is this desire for a neo-matriarchy which would automatically take over a dead patriarchy. And we believe that there is no revolt more absolute than the one that denies this benevolent domination, this warm power, this motherly embrace.

So, in order for us to go on, we have to ask ourselves again tirelessly, of what we are, how we got here, who our brothers and sisters are, and who exactly our enemies are. All these questions, to us, are no longer a mere pastime for intellectuals on an introspection trip, but an immediate necessity.


Papa
Mama

SCRIBBLES #2:
CONFRONTING THE FAMILY

To plant a flag
To name a mountain
To name a child with a number
To give a woman your name

—Arto Lindsay, "Titled"

1
The Family Is a Logo

There is perhaps one thing more detestable than a typical reckless driver in this city's rush hour traffic: the "happy family" rear window sticker. If you have never seen one, you have probably never left your house because these stickers are everywhere. Mom, Dad, First Child, Second Child, Baby, Cat. Those with an ambition to present themselves as more than just another generic middle class family even add each member's nickname. A white apple or a sign of allegiance to a particular religion or community is no longer prestigious.

The family is today's trendiest brand, made visible by the logo of the happy family.

2
Affection and Exclusivity

A child is a gift from God, or so the saying goes. Having one is a blessing. Having three is a blessing multiplied by three. In a culture where brags often masquerade as humble gratitude, blessings of all kinds need to be announced. Yet this public display of familial intimacy ironically amplifies its exclusivity. *This is my family. My family is special. These are our names. Know us. Remember us. But you cannot be a part of us.* Where does the eagerness to unveil our families for the world to see come from? Do society's high expectations of this perceived sacred institution oppress us so effectively that we try to convince ourselves we are perfectly happy with the family we "have"?

3
Related to an Image

If we were to play along with the idea that a family is something that one is able to *have* in the same manner that one has a smartphone or a comb—in other words, something to own—then the family is no longer seen as a group of living, breathing human beings. The family becomes a thing. At best, it turns into a product to be advertised; at worst, it becomes another image to be desired yet impossible to truly obtain. Nowhere is this oddly inverted metamorphosis more visible than on social media. There is at least one parent who just cannot seem to stop sharing photos of his or her precious child. Some even go as far as to set up an account on behalf of the poor, oblivious infant who most likely does not even know her or his own name yet. "Show, don't tell," used to carry some weight. Now, it is eerily the only fitting slogan for our sleepless society.

4
Roles and Ownership

The family, at least as far as this society is concerned, has a large impact on the status and identity of both men and women. A man is not a man until he has a wife and preferably several miniature versions of himself. A woman is not a woman until she is able to bear miniature versions of her husband. Resistance is slow and suppressed. Even the strong-willed can crumble under pressure. The logo is under the spotlight once again. Uncontested. Celebrated. The father takes pleasure and pride in his role as the main breadwinner. The mother accepts that her husband and children are her only sources of pride. The children are possessions. We cannot escape the distorted image of the family that continues to appear among countless images of children in various stages of growth. It is owned but it is elsewhere, like a memory that can never be retrieved.

5
A Tragic Cycle

Unconditional love, one of the central components of the myth of the family, is crucial because the concept is alluring. It suggests that one is able to get away with anything while still being accepted, protected and loved by a group of people. It also implies that one is entitled to loyalty without making even the tiniest contribution to the group as a whole. Sentimentality and selfishness are a crude yet highly productive couple. The two end up producing much more than they have to, and we find most of that excess in the modern workplace. Employers exploit the family narrative by borrowing the values and roles of the family in order to control their employees without looking like they do, in fact, exert all the power. Employees are made to believe that they are truly at home, at work. Going on office trips, being on a first-name basis with superiors, engaging in silly office chat groups are strategies to make the workplace feel less like one. The fact that one is a mere foot soldier magically disappears. Such is the tragic nature of the urban workplace. The ultimate tragedy occurs, however, when the employees get home and re-enact their family experience at work. The family lives on.

6
What Is Wrong with the Right and Left

But why does it live on? In The *Anti-social Family*, Michèle Barrett and Mary McIntosh write: "We live in a society where the 'average family' is continually evoked. We are continually addressed as belonging to it, by the left and the labour movement as much as from any other source." Their criticism is specifically aimed at men, who have been more dominant across the political spectrum. The male pride that stems from being responsible for (and therefore in charge of) the family reveals patriarchy's ambidexterity. But to simply turn the tables would not solve the existing problem of the family. If women (straight and lesbian), gay men, transgender people, etc. were to seize the throne of the traditional head of the family, we would only manage to change the features of the family image instead of changing the family itself. Getting a new face for an old problem will not eliminate the problem.

7
Towards New Ties

Despite the many weaknesses of the family, it is impossible to deny its ability to evoke powerful feelings of solidarity. This is certainly one element that can be used to create a more inclusive unit of society. Concepts of exclusive membership and blind loyalty only sustain the family's suffocating patterns. Loyalty cannot be inherited. Nobody owes anybody love. We have to learn to see the "idealized family" for what it is: an illusion. If we do not start to challenge our own assumptions about the structure and function of the family, we will never grasp the many aspects of society it has successfully penetrated. Focusing on its physical features alone would only lead to the creation of variations of the current problem. Societies, like trends, are not immune to change. And since families make up societies, they too, can change and be changed.

TRADISI SAMPLING
DAN HANTU MASA LALU

SEJAK awal kemunculannya hingga sekarang, hip-hop tidak pernah lepas dari sampling. Teknik ini adalah sebuah proses produksi dimana seorang *DJ* atau *producer* mengambil sebagian kecil lagu yang sudah jadi, menempatkannya sedemikian rupa kemudian disulap menjadi lagu baru. Sebenarnya jauh sebelum hip-hop, musisi dan komposer seperti The Beatles dan Steve Reich sudah menggunakan metode ini lebih dulu, perbedaannya dengan hip-hop adalah posisi sampling sebagai ide utama pembentukan sebuah lagu. Sebuah eksplorasi kreativitas yang inovatif, melampaui proses konvensional.

Dalam prosesnya pun, *sampling* adalah langkah yang harus diambil di tengah himpitan ekonomi yang memaksa musisi dan produser "mencomot" rekaman orang lain. Metode ini kemudian menjadi langkah perlawanan terhadap legalitas karena teknik ini dibatasi hukum dan undang-undang. Nyatanya, sampling dalam hip-hop ibarat bahan bangunan untuk mengkonstruksi sebuah gedung. Ia adalah fondasi bagi kokohnya sebuah lagu.

Bila mengikuti tradisi *record-digging* (terutama jika anda seorang *beatmaker*) dalam hip-hop, metode sampling menjadi subkultur tersendiri, dimana hasrat akan pencarian rekaman-rekaman langka atau hampir tidak pernah tersentuh dalam bentuk *vinyl* berjalan seiringan dengan semangat untuk menciptakan sesuatu yang baru. Piringan hitam merupakan medium yang tepat karena kualitas suara yang superior, berbeda dengan musik digital, dimana sebuah *audio file* harus melewati beberapa proses kompresi sehingga kehilangan banyak frekuensi.

Pemilihan piringan hitam sebagai sumber menghadirkan pembahasan lain seputar *sampling*. Dalam bukunya yang berjudul *Retromania*, Simon Reynolds menyebut teknik sampling dalam ranah musik populer sebagai "a cultural peak that they honour through recycling, conferring a kind of immortality for the music". Dalam sebuah rekaman yang dijadikan sample, terdapat fragmen waktu yang diambil untuk diperpanjang usianya, membawanya ke masa sekarang untuk pendengar baru sehingga terdengar relevan.

"Nyatanya, sampling dalam hip hop ibarat bahan bangunan untuk mengkonstruksi sebuah gedung. Ia adalah fondasi bagi kokohnya sebuah lagu."

Salah satu contoh adalah album debut DJ Shadow, *Endtroducing....* yang dirilis tahun 1996, periode dimana ledakan kreativitas hip-hop.

Bermodalkan MPC dan ratusan, atau bahkan ribuan piringan hitam hasil penemuannya, DJ Shadow mentransformasi berbagai jenis rekaman, mulai dari psychedelic rock hingga jazz dan funk untuk kemudian menarik benang merah hip-hop instrumental. Lewat keunikan pemilihan *sample,* terdengar jelas bahwa DJ Shadow menekankan pada proses produksi *beat*.

Tidak hanya DJ Shadow, dalam ranah instrumental hip hop, nama-nama seperti J Dilla, Madlib, The Avalanches (album debutnya dikonstruksi dari 3500 *sample*!) merupakan garda depan dalam usaha mempertahankan *sampling* sebagai tulang punggung saat memproduksi musik.

Selain hip-hop, Reynolds juga turut meneliti sebuah label rekaman asal Inggris bernama Ghost Box. Salah satu pendirinya, Jim Jupp (yang juga merilis di label ini dengan moniker Berbury Poly), mengedepankan semangat "membangkitkan yang lama di masa sekarang untuk masa depan", lebih tepatnya ia menyebutkan soal permainan waktu. Menurutnya, dalam berbagai album rilisan Ghost Box, waktu berjalan secara non-linear, menghasilkan tabrakan atau dimensi yang tercampuraduk. Hal-hal yang telah punah dan dilupakan kini hadir dalam fragmen-fragmen sebuah komposisi, baik dari segi bunyi maupun visual.

Paralel ini pertama kali dikemukakan oleh Jacques Derrida lewat konsep 'Hauntology'. Konsep ini diandaikan sebagai hantu (*spectre*) ide-ide Marx yang masih bergentayangan setelah kematian komunisme di penghujung tahun 80-an dan "akhir sejarah" seperti yang dikemukakan oleh Francis Fukuyama, kapitalisme liberal adalah corak produksi dominan hingga hari ini. Konsep Hauntology pun dikembangkan oleh Mark Fisher untuk mengangkat relevansi konsep tersebut di dalam budaya populer, terutama musik.

Lebih jauh Fisher menyebut Hauntology sebagai keadaan dimana budaya kontemporer telah dihantui oleh masa depan modern yang hilang diantara post-modernisme dan neoliberalisme. Hauntology digambarkan sebagai penanda masa depan yang tak kunjung datang, dengan bersenjatakan metode pemisahan antara sejarah dan elemen metafisik budaya massa kontemporer, sebagai bentuk kegigihan untuk kembali berharap akan masa depan.

Hauntology kini seolah menjadi mata uang dalam pola produksi budaya populer. Ditengah derasnya permintaan industri akan hal yang akrab di telinga dan mendobrak batas dalam bermusik, hal ini menjadi pedang bermata dua untuk para produsennya. Dalam satu rentang waktu, katakanlah tiga dekade, terdapat banyak lapisan-lapisan dibawah narasi besar sejarah. Bila di masa sekarang kita kekurangan intisari atau *driving force* dalam berkarya, ada baiknya kita menengok ke belakang dan menggali fosil kebudayaan tersebut dengan lebih dalam, dan kembali berpikir apakah karya tersebut masih bisa relevan di masa kini.

Jika suatu saat nanti masa depan hilang (lagi) tanpa sebab, para produsen dengan kecenderungan radikal akan menggali fosil kebudayaan masa lalu, kemudian memetakan dan menata ulang inkonvensionalitas pada produksi musik di bawah hegemoni industri budaya populer. Inilah strategi lain untuk menghormati dan membangkitkan masa depan lewat masa lalu.


J+52

LESSONS OF WOMANHOOD
By Sunda Syarifa

Xie Kitchin, Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll), circa 1875

I REMEMBER it as clear as day even though it happened over a decade ago; I was around 12 or 13 and was just browsing books at the local mall when I noticed that a man was following me in the store. He never made eye-contact and looked away whenever I was brave enough to look at him, but he was always close even as I moved from genre to genre. The man—who might have been in his 30's—even brushed against me a few times when I moved to more crowded areas but I never said a word.

What a rude awakening, I remember thinking afterwards, was this what it was like entering womanhood? Or was it just a one-off thing and I had just been unfortunate enough to be in the presence of a really strange man? I felt trapped.

Over the years, I've discovered that this was not a one-off thing, that there will always be men who stare or catcall no matter what you wear. There will always be men who ask if you'd like some "company" or tell you to "smile more" and I've largely learned to cope by walking at a fast pace, looking straight ahead with eyes glazed over while thinking about how your bag weighs around five kilograms and you could technically knock someone out with it. But of course you don't do that because you're aware that the men staring, following or catcalling you might be stronger than you and could be holding a weapon. It's not worth it, so you move on.

As a reporter, I have even witnessed high-ranking women being leered at and having their physical features loudly spoken about during official meetings while the women just grin and bear it.

Sexual violence—ranging from groping and making unwanted sexual advances or to rape within marriages—or the fear of it is not a new phenomenon in Indonesia, let alone the world. A recent survey conducted by the Central Statistics Agency (*Biro Pusat Statistik*) show that 33.4 percent of 9,000 respondents aged 15 to 64 claimed that they experienced violence in their lifetime. Up to 15.3 percent had fallen victim to sexual violence, while 9.1 percent had been subjected to physical violence.

The survey seems to support findings from the National Commission on Violence Against Women (*Komnas Perempuan*), which reported an increase of 8.5 percent of reports against women last year. The commission registered 1,354 cases throughout 2016.

So, what's the problem? Why have we just learned to "live with it" instead of doing something about it? Why does society just dismiss it like it's just some annoying fly that'll eventually go away?

While I imagine life has improved greatly for women in this country, we are still living in a "man's world" where most of those on top are still men, our laws made mostly by men, our norms shaped mostly by men. To top it all off, many of these men are those who have not received sex education because our country still does not compel schools to do so, so their only concept of sex is that it is a raw, physical need and not one that demands respect and consent between all parties.

While you might brush off the problem because there are "bigger" problems out there—poverty, corruption, climate change, etcetera—you have to remember that some of these men are supposedly responsible for your safety. Some of these men include officers like Adj. Comr. Bambang Edi, an East Jakarta general crime unit head, who recently insisted that an "educated looking" man who was reported to the police for allegedly groping a woman's thing on a bus did it only "for a joke". These men also include Jakarta Police spokesman Sr. Comr. Raden Prabowo Argo Yuwono who commented on the same incident by saying "let's

"Why have we just learned to 'live with it' instead of doing something about it? Why does society just dismiss it like it's just some annoying fly that'll eventually go away?"

see what actually happened. Which of her thighs was touched?"

How is anyone supposed to feel safe with comments like that? I have personally had an officer tell me that my "fingers would be good at massaging" just because I can type fast. Disgusting is an understatement but I—as I imagine most women would do in my position—just laughed it off.

The fact that most of those who run the country as men is also an obstacle to creating stronger laws expected to protect women. While female legislators at the House of Representatives have pushed for a bill that would make sexual violence against women a serious criminal offence, no progress has been made since it was included in the National Legislation Program (*Program Legislasi Nasional*) in early February.

While these are just some roots of the problem, there is another thing that continues to bother me: we women don't protect women as much as we should. It might be our own fears of what might happen to use if we get caught up in the situation, or it might just be that we are tired of seeing and experiencing the same things over and over again, but we don't protect each other enough.

When I was being followed around by that man at 13, two of my girlfriends had witnessed it and said nothing, only mentioning it afterwards that it was "funny how a weird man kept bumping into" me.

Recently, a video depicting a man rubbing his genitals against two women on a commuter train went viral. The video was recorded and uploaded by another woman as a warning to others to be wary of this man. However, none of the witnesses—including the recorder—confronted the man or reported it to the police.

Sociologists have said that this "passive witness" response is typical but it really should not be. Confrontation is definitely not everyone's style, but protecting other women does not have to be; you can strike up a conversation with a woman who seems to be the target of some pervert to put him off, you can offer said woman your own seat, or you can ask her if she wants company if she's walking alone on the pavement. Small things like these will ensure that women feel safe and supported and *not* like they're just making a big deal out of things.

Dismissing the problem is the worst anyone can do and I wish I had known that when I was thirteen.

The issue of keeping our women safe—and feeling safe—is not just one that is the responsibility of the state apparatus, but that of the public too.

While it is clear that those in charge continue to fail miserably at protecting us through a lack of regulations and law enforcement, civilians—both men and women—also continue to enforce this culture of normalizing sexual abuse by ignoring it.

It is not enough to disprove of sexual assault, we must proactively ensure our women feel safe enough to go on with their daily lives if we expect to see true equality any time soon.

1-4
By Soda Api

1

CERITA ini berakhir di Belinyu, kota paling utara di Pulau Bangka, pada siang 26 November 2014.

Rudi Rodom dan Beruang si Keji berhadap-hadapan di bekas lapangan parkir bioskop Bintang Fajar. Aku mengingatnya sebagai salah satu tempat paling indah di dunia ini, dengan kios permen dan lorong-lorong penuh poster film, tetapi kini ia sama saja dengan kebanyakan bangunan di Belinyu: mencong, lapuk, abu-abu.

Aku meninggalkan koperku terikat di jok motor dan berlari menghampiri mereka. Keduanya menghunus belati. Hari panas dan gerimis. Kupikir Rudi akan mati, tetapi aku tidak ingin ia mati. Tidak setelah semua yang kulakukan untuk menemukannya.

Beberapa langkah kemudian, aku mendengar bunyi petir menyambar sesuatu. Aku berbalik dan melihat sebuah pohon di sisi kanan jalan, terbungkus api, tumbang dan menimpa sepeda motorku. Aku mendengar seseorang menjerit. Aku menoleh ke arah bioskop dan melihat bahwa Rudi tak lagi menggenggam senjatanya.

2

KITA sering mendengar orang mengaku (kadang, sampai gemetaran) bahwa ia telah sampai di "persimpangan dalam hidup." Kurasa aku pun mengalaminya, beberapa kali, tapi selalu terlambat sadar. Kalau tidak, bagaimana menjelaskan kecurigaanku yang konstan bahwa aku telah salah berbelok?

Ketika cerita ini mulai, aku hanya hidup dari hari ke hari, terikat pelbagai utang dan kewajiban (salah satunya dengan dosen pembimbing skripsiku di kampus, yang kudengar telah repot-repot berjuang supaya aku tak dipecat), tanpa pernah mengetahui apa yang kuinginkan. Segalanya penting sekaligus tidak penting dan kukira aku tak merasa perlu berkisar ke mana-mana.

"Mengapa hidup asyik buat dipikirkan," kataku suatu kali kepada Bodhi, saudaraku dalam kesusastraan, saat kami mabuk Orang Tua dan berselonjor di atas aspal jalan Damai yang dingin.

"—tapi senantiasa membuatmu merasa menginjak tai anjing?" balasnya. "Dan barangkali telah kuseka tai anjing dari sandalmu," katanya lagi, tiba-tiba, "barangkali, telah kauseka tai anjing dari sandalku."

Aku melempar salah satu sandalnya ke semak-semak. "Ini dia, sandal terbang tak berkawan," kataku. "Berbeda dari ikan, ia tidak begitu sentimentil."

Malam itu, seperti banyak malam lain, kami pulang dari acara pembacaan puisi. Kalau kami tahu puisi yang dibacakan di panggung, kami mengganggu dengan meneriakkan plesetan kalimat-kalimatnya, sampai panitia acara mengusir kami (atau tidak), dan kalau kami tak kenal puisi yang dibacakan, kami mengganggu dengan tertawa keras-keras (untuk panggung besar) atau bersendawa (panggung kecil), sampai penyair yang berada di atas panggung tak tahan lagi dan mengajak kami berkelahi (atau tidak). Kami tidak dikenal. Beberapa tulisanku dan Bodhi dimuat koran-koran gurem seperti Kedaulatan Rakyat Bisnis dan Minggu Pagi dan Koran Merapi, terapit iklan-iklan obat kuat (favoritku adalah "Black Mamba", nama yang menggugah itu mungkin menyumbang sampai 40% ke-keras-an para penggunanya) dan layanan telepon seks. Siapa yang mengingat puisi atau cerita dari tempat-tempat seperti itu? Setahuku, setiap kali orang membicarakan "sastra koran," seperti apa pun nadanya, yang mereka maksud ialah koran-koran terkenal, bertiras besar, dan menyediakan bayaran yang lumayan buat para penulisnya.

"Kita butuh komunitas, lengkap dengan media dan kredonya," kata Bodhi kemudian, saat kami meluncur menuruni jalan Kaliurang. Meski kepayahan mengayuh pedal sepedanya yang cuma besi telanjang, ia tetap fasih bicara.

"Asalkan namanya tidak norak," kataku.

"Aligator bagus, tidak?"

Esok sorenya, aku mengantarkan "Manifes Realisme Melankolik, oleh Korps Aligator" ke indekos Bodhi. Ia membacanya beberapa kali, mengacungkan dua jempol, dan kami menghabiskan sisa hari itu bersama Orang Tua dan tongseng anjing dan film-film Jet Li.

Aku tertidur di tengah film ketiga dan terbangun pada tengah malam. Dibangunkan, tepatnya, oleh induk semang Bodhi, yang senang menyandingkan rumahnya yang kotor dan bau ikan lele itu dengan hotel. "Cari saja, Bos, kalau ada hotel yang membolehkan orang menginap gratis," katanya kepada setiap teman Bodhi yang ia usir.

Manifes itu kami terbitkan sebagai pengantar buletin Ahasveros edisi pertama yang kami cetak di

kios fotokopi dan kami sebarkan secara cuma-cuma di Fakultas Seni dan Bahasa Universitas Negeri Yogyakarta, kampus Bodhi, dan Fakultas Filsafat Universitas Gadjah Mada, kampusku.

Bodhi berkelahi dengan seorang seniornya karena melihat setan itu membuang buletin kami ke comberan, dan aku, yang tahu belakangan, hampir menghantam bagian belakang kepala orang lain yang tak tahu apa-apa dengan balok.

Kami mencetak Ahasveros edisi kedua sebanyak 60 eksemplar, dua kali lipat edisi pertama, dan menemukannya lebih banyak lagi di comberan sepanjang jalur kami membagikannya.

"Yah, paling tidak, mereka mengalir sampai jauh," kata Bodhi.

"Memangnya peju bapakmu?" kataku. Ia tahu aku cuma makan sebungkus mi instan dan minum air putih selama dua hari demi buletin itu, jadi ia tak merajuk walaupun benar bahwa peju bapaknya mengalir dan membikin bunting perempuan berderet-deret dari Sukabumi sampai Cirebon, plus dua kasus improvisasi di Subang dan Purwakarta.

Kami segera mengevaluasi dua edisi pertama Ahasveros dan memperoleh kesimpulan: 1) Irwan Bajang, perancang sampul dan penata letak isi, dan obsesinya terhadap ornamen renda dan sulur-sulur yang menyerupai jembut, mesti tak dilibatkan lagi. 2) Tulisan-tulisan selain milik kami buruk dan menyalahi manifes.

"Sekarang aku punya andalan," kata Bodhi. "Tanpa puisiku dan esaimu sekalipun, edisi ketiga mesti terbit. Kalau firasatku benar, ia akan jadi hal besar berikutnya karena naskah ini."

"Ahasveros sudah jadi hal besar berikutnya sejak edisi pertama kalau firasatmu benar," kataku sambil menerima empat lembar kertas lecak yang ia sodorkan, fotokopian puisi-puisi yang ditulis tangan.

Ada yang bergerak di dalam perutku, mungkin pankreas atau apalah, saat aku membaca puisi pertama. Aku tidak tahu apakah puisi itu bermutu atau tidak. Yang kumengerti, ia mengusik sekaligus menawan pikiranku.

Kuning
telah kutentukan hidupmu
dengan kristal-kristal garam
dan debu-lumpur dari tanah
yang mengasingkanku.

(kini biar kulipat
kedua tanganku
dan kusembunyikan
kakiku yang melengkung).

tapi bukan untuk kau lupakan:
kuning dan kuning
adalah panji kemenangan.

(itulah kata-kata
angin dan para serangga).

tunggulah,
kunci langitku,
tunggulah sampai lusa
sampai matahari, bulan,
dan bintang-bintang
kering seperti
semula.

(RR, Jakarta, 1998).

3

FIRASAT Bodhi, tentu saja, keliru. Ahasveros edisi ketiga, berisi puisi-puisi RR, satu esai panjang karanganku tentang puisi-puisi tersebut, dan satu cerita pendek oleh Bodhi, lebih tidak diminati ketimbang edisi-edisi sebelumnya. Sebagian besar orang membuang buletin itu kurang dari semenit setelah menerimanya.

Walaupun menderita dan kekurangan makan, kami tidak lagi menyerang orang-orang yang melecehkan kerja kami. Kami belajar, lewat cara yang sulit, bahwa tidak ada jalan buat memaksa para filistin menyukai tulisan kami.

"Cita-cita kesusastraanku sudah sampai di Purwekerto," kata Bodhi, sehari setelah penerbitan edisi ketiga. "Artinya, berhenti lama."

Seminggu kemudian Bodhi menghilang dan induk semangnya memberikan suratnya kepadaku. Pesannya, yang aku tak ingin menceritakannya secara rinci, adalah tuntutan dari ibu dan adik-adik kandungnya supaya ia pulang ke Tasikmalaya dan ikut tes pegawai kantor walikota atau apalah; permintaan supaya aku tak mencarinya dulu (memangnya siapa yang sudi?); dan sedikit informasi soal RR (katanya, ia mengerti aku amat berminat kepada penyair itu).

Kata Bodhi, RR adalah inisial dari Rudi Rodom, dan konon ia menghilang sejak 1998, tepat pada hari Soeharto menyatakan berhenti sebagai presiden.

"Naskahnya yang pernah kutunjukkan kepadamu kutemukan di antara halaman-halaman novel 39 Langkah karya John Buchan, terjemahan Landung Simatupang, di Perpustakaan Kota," tulis Bodhi (kalau bukan karena empati, aku pasti sudah menggunakan nama aslinya, yang sama sekali tidak gaya untuk seorang penulis). "Kurasa ia sendiri yang menaruhnya. Ada tulisan tangan yang mirip dengan miliknya di beberapa halaman buku itu."

"Sampai jumpa, saudaraku," katanya di akhir surat. Aku mendengus. Apa, sih, sulitnya memahami perbedaan antara "sampai jumpa" dan "selamat tinggal"?

4

AKU menemukan buku yang dimaksud Bodhi, tetapi ia bersih dari tulisan tangan dan tak ada kertas-kertas puisi di dalamnya. Kata seorang petugas perpustakaan, sejak dulu memang hanya ada satu eksemplar novel 39 Langkah dalam koleksi mereka, dan tak pernah ada corat-coret di dalamnya.

Namun, bukan berarti aku pulang sambil menggaruk pelirku dengan kedua tangan (artinya, pulang dengan tangan kosong). Di bagian belakang kartu riwayat peminjaman buku itu ada selembar kartu nama yang ditempelkan memakai selotip: "Sunlie Thomas Alexander, kreator, peneliti, penerbit buku langka dan berkualitas. Pontianak-Yogyakarta. Hubungi 08121786687."

Aku menelepon Sunlie dan kami memutuskan berjumpa di warung kopi kecil milik temanku di Jalan Kaliurang (kopinya sering terasa seperti tai kelelawar, tapi ia membantuku mengedarkan Ahasveros dengan ketulusan yang mengharukan).

"Budi tidak berbohong," ujar Sunlie sambil menyodorkan novel 39 Langkah yang tampaknya telah mengalami segala jenis penderitaan golongan buku. "Akulah yang menaruh kopian kertas-kertas puisi Rudi Rodom di buku ini dan yang secara rutin, pada hari Rabu pekan kedua setiap bulan, menukarkannya dengan edisi tanpa coretan (tetapi dilengkapi kartu namaku)."

"Bodhi," kataku. "Tapi terserahlah. Dan marjinalia ini ditulis Rudi Rodom sendiri?"

"Olehku, dalam gayanya, agar—kau tahulah—lebih menggugah."

"Aku bisa menduga alasanmu menaruh puisi-puisi Rudi dalam 39 Langkah. Kau ingin seseorang mencarinya, dan bukan sembarang orang, melainkan penyuka buku yang sama dengannya supaya sedikit-banyak bisa menduga cara berpikirnya, bukan? Yang aku tak mengerti, buat apa kau menukar buku ini dengan buku yang bersih, dan ada apa dengan Rabu pekan kedua?"

"Kau pikir kau pintar, ya?" kata Sunlie setelah diam sejenak. Ia menggosok-gosokkan kedua telapak tangannya dan mulai bicara lagi: "Maksudku, ya, aku memang ingin seseorang menemukan Rudi Rodom, aku ingin jadi orang pertama yang menerbitkan kumpulan puisinya, dan benar, ia memang pernah menulis puisi yang menyanjung novel Buchan itu setinggi pohon kelapa. Tapi kau keliru soal metodeku."

"Aku mendengarkan."

"Dunia ini penuh dengan kebetulan murni. Alam raya dikendalikan oleh mahakebetulan, kau tahu. Apa kau pikir manusia lebih hebat ketimbang alam raya?"

"Boleh aku tahu apa saja yang sudah dibawakan kebetulan murni ke kantongmu?"

"Ada saatnya, Bung. Ada saat untuk membunuh, berduka, merancap, mencipta. Semua perlu waktu yang tepat."

Empat puisi Rudi yang kami terbitkan dalam Ahasveros ternyata karya-karya terakhirnya sebelum menghilang. Selain Rudi Rodom sendiri, kata Sunlie, kini mungkin dialah orang yang paling banyak mengoleksi puisi-puisi penyair tersebut: sembilan judul, tetapi itu jelas tak cukup untuk dijadikan buku.

"Dan inilah waktu untuk kau melanjutkan pencarianmu," katanya. Ia mengorek-orek tas goni yang dibawanya, mengeluarkan beberapa

helai kertas ("kufotokopikan semua untukmu"), merogoh tas lagi dan mengeluarkan sebuah buku tipis bersampul putih. Judul buku itu tertutup tangan Sunlie, tetapi aku bisa membaca keterangan "Ensiklopedia" dan nama penulisnya yang tercetak besar-besar: Dea Anugrah.

SIRENE SUNYI
SENJAKALA BERHALA



Kanye West, Plastic Jesus, 2017

Merapat ke barikade terdepan berhadapan dengan ribuan batalyon anjing penjaga para tiran / saat senjakala berangkat pada lanskap panoptikan / merancang kekuatan diluar jalur kepatuhan semodel Vatikan / prototype target dunia pasca keruntuhan gedung kembar / dari belukar akumulasi peluh pasar / penakar pelunturan hegemoni bacot konservatif / dan pelumuran racun tikus pada sesajen didepan altar / bernazar keluar dari agenda berangkal / untuk hidup lebih hidup dari logika promosi Star Mild / merebut boombox dari tangan b-boy berbacot dangkal / oponen pembenam katarsis yang tak memiliki penangkal / membongkar dikotomi ilusi Kafka dan distopia Bolshevis / dan kesunyian berbau amis / aku adalah Israfil yang sama pada album foto Intel / membuang terompet/ Daud yang sama yang muak dengan kerikil dan katapel / MC gabungan kesalahan yang dilakukan tuhan dan setan / untuk ritme yang menjadi rutan/ hutan menjadi urban / laknat menjadi kutukan/ ambil mikrofon katakan / Pemilu adalah candu dan valas bukanlah tuhan / dihadapan majikan lipan logika pesugihan / para imam pasar yang membuatmu membutuhkan pahlawan / yang tak akan pernah datang pada medan pelemparan puputan saat senjakala berangkat dan tamat pada lanskap tak bertuan.

Kalam pemanggil arwah yang menziarahi pitam / dengan disiplin penggali kubur dan ketegaran penjaga makam / dengan ruh asap bulan ke lima yang membakar langit / dan senjakala berhala yang datang bersama hangus dan hangit

Oponen demokrasi yang berbicara dalam bahasa lintah / yang sesak muak dibebani titah, aksen pada lidah / tak berpatenkan tameng dan argumen anti-dekaden / testamen pembenar invasi Bush Bin Laden yang mengabsen bahaya laten / oponen demokrasi yang berbicara dalam dialek lipan / sejak tirani mayoritas adalah kaisar dari semua tiran / sejak pembangkangan merajut logika lama yang sama menjijikan / se-firaun perpanjangan dajjal logika perwakilan / libido Viktorian, kontol Kantian, ahlak pajangan, moral ketengan / semerbak basah tanah pekuburan, peduli setan kalian fatwa sukmaku najis / senjakala ini memakar kegelapan yang diklaim para iblis / petang kesabaran yang hampir habis / pada hari para tuhan dan setan sibuk berperang melawan para teroris / mengantar ancaman fasis pada hari surga-neraka bersimbiosis / atas nama pembangunan basis aliansi taktis antara Mc Donalds dan hadis / ludah para rasis yang membuat aspal sehanyir amis / baris demi baris, ekonomi iman statis membai'at / "kepada pedang dan replika malaikat kami berpihak" / atau mengkafiri jemaat di gerbang surga keajaiban kompetisi dengan suara bijak / maka plot berpinak / menyerupai kloningan kotbah gincu dari mulut para pahlawan yang tak akan pernah datang pada medan pelemparan puputan / saat senjakala berangkat dan tamat pada lanskap tak bertuan

"Senjakala Berhala", Homicide, *Barisan Nisan* EP (2004)

"SENJAKALA BERHALA" adalah sirene sunyi kondisi kota-kota Indonesia di milenium baru; ia dijerat kapital, dininabobokan ultra-nasionalisme dan fundamentalisme agama. Lagu ini menggambarkan kondisi gerakan anti-kapitalisme di Indonesia pasca runtuhnya World Trade Center, di New York, 11 September 2001. Sejak peristiwa itu, serikat buruh, gerakan konservasi lingkungan, pro-demokrasi dan berbagai simpul gerakan anti-kapitalisme diawasi dan diburu bak kanker.

Posisi unik Homicide dan Morgue Vanguard (satu-satunya MC yang tersisa saat lagu ini direkam), yang berada di posisi strategis, lintas komunikasi berbagai gerakan akar rumput itu, memosisikan "Senjakala Berhala" sebagai 'laporan pandangan mata' dari sebuah medan pertempuran yang kasat mata bagi banyak pendengar Homicide.

Menurut *liner notes* album *Tha Nekrophone Dayz* (2006), "Senjakala Berhala" adalah sebuah penegasan posisi Homicide di dalam sel gerakan anti-kapitalisme dan pro-demokrasi, yang luluhlantak di bawah selimut 'perang melawan terorisme'.

"*The title says it all*. Jika kami dilabeli profan, *then so be it*. Penegasan ulang sebuah posisi yang sempat tak tahu harus kemana pasca 9-11. Mencari identitas dan visi pergerakan lokal yang mencoba menghirup lagi udara di tengah atmosfer dunia yang menggelorakan perang, dan perang melawan terorisme. Bush bin Laden, *same shit with different smell.*"

"Senjakala Berhala", bisa disebut lagu yang mengabarkan 'laporan pandangan mata' atas kondisi pergerakan simpul anti-kapitalisme dan pro-demokrasi di Indonesia secara umum yang tak memosisikan diri sebagai *vanguard* gerakan. Tentu, lirik "Senjakala Berhala" bukanlah sebuah potret detil, lantaran Homicide harus membungkus konteks dan atmosfer politik dengan subjektivitas seorang penulis lirik dan *emcee*; hal yang seringkali gagal dilakukan oleh musisi atau penulis. Mode penyebaran informasi lewat lagu seperti ini menjadikan emcee sebagai pewarta dan lagu sebagai berita. Bentuk ini digunakan oleh emcee dan grup hip-hop *Golden Generation* lewat kredo "CNN for Black People".

Posisi Homicide memungkinkan "Senjakala Berhala" menjadi sirene sunyi. Posisi serupa belum bisa direplikasi oleh band atau kolektif musik lain di Indonesia secara efektif. Belum ada lagi lagu yang membungkus informasi 'laporan pandangan mata' semenarik dan sebaik "Senjakala Berhala". Produk kebudayaan ini kemudian didistribusikan secara masal pada awam dan penikmat musik. Pesan dari lapangan tersebut akhirnya mampu memasok gambaran mental akan kondisi gerakan anti-kapitalisme bagi pendengarnya. Di tengah kondisi redaksi media massa yang dikuasai oligarki partai, "Senjakala Berhala" bekerja seperti berita yang tak mungkin menyalak di televisi.

Diiringi ketukan ganjil serta sample "Migrating" (dari Tribes of Neurot), dan "Pure II" (dari Godflesh), "Senjakala Berhala" merapal ketegangan vertikal antara negara dengan serikat buruh, gerakan anti-kapitalisme, konservasi lingkungan dan pro-demokrasi. Negara dengan aktif menjaga dan mendorong instalasi kebijakan dan relasi produksi neoliberal di berbagai titik ketegangan di Indonesia. Hingga kini, konflik ini kerap dimenangkan Negara, yang bersimbiosis berbagai agen ekspansi kapital. Reff awal "Senjakala Berhala" menggambarkan kondisi tersebut, sekaligus penggunaan berbagai organisasi preman berbulu ormas sebagai anjing tempur dan instrumen melawan berbagai simpul gerakan anti-kapitalisme, pro-demokrasi dan konservasi lingkungan, terutama di titik-titik program MP3EI. Pola yang kini semakin gencar



diperbanyak di titik ekspansi kapital di Indonesia.

Pasca 9/11, berbagai gerakan anti-kapitalisme di Indonesia, dengan berbagai varian ideologi dan bentuk organisasi, harus memformulasikan pengorganisiran baru untuk 'kucing-kucingan' dengan Negara. Hal ini disebabkan oleh perang terhadap teror dan ketegangan yang menjalar akibat 9/11 dan pendudukan AS di Timur Tengah setelahnya. Serangan tersebut menyalakan lampu hijau 'penggebukan' berbagai serikat buruh, gerakan anti-kapitalisme, dan pro-demokrasi di Indonesia.

Di tengah kondisi tersebut, ekspansi kapital, baik lewat perampasan lahan secara sepihak oleh Negara, suntikan modal penggenjot ekonomi, pembubaran serikat buruh, maupun perumusan ulang kebijakan ekonomi neoliberal via deregulasi, kapital tak dapat lagi dibendung dan menggurita dengan kecepatan tinggi.

Akselerasi tersebut mengharuskan pewacanaan ulang gerakan melawan kapitalisme sebagai perebutan kembali hak hidup oleh para pekerja. Semangat ini akhirnya diterjemahkan menjadi perubahan visi, agenda dan wacana menjadi pengambilalihan penghidupan dari penghisapan kapital, yang meruncingkan tuntutan lain seperti peningkatan UMR dan kebijakan anti-outsourcing sebagai ujung tombak. Perumusan ulang ini menempatkan keseharian individu dengan wacana gerakan, dan mampu menyingkap posisi individu dalam skema akumulasi kapital, pula dapat merumuskan metode perlawanan apa yang paling tepat dan efektif.

"Senjakala Berhala" mengibaratkan beratnya upaya individu untuk mengambil alih hidup dari kekangan kapital seperti merebut kegelapan dari iblis, yang bersinonim dengan kegelapan dalam perspektif agama Abrahamik. Upaya ini dilakukan di tengah perang melawan teror, yang melegitimasi Negara dan aparatusnya untuk memecah gerakan akar rumput sebelum mereka terbentuk.



Konsekuensi 'penggebukan' berbagai gerakan anti-kapitalisme, pro-demokrasi, pro-lingkungan dan serikat buruh di Indonesia adalah melemahnya kekuatan pekerja yang terfragmentasi dan akhirnya kembali pada penokohan atau sindrom mesias. Tokoh tersebut akhirnya abai terhadap gerakan setelah terpilih menjadi pejabat publik, hanya bersentuhan dengan gerakan lewat relasi politik transaksional, tanpa solidaritas kelas atau niatan ingin memajukan perjuangan kelas. Hal ini jelas terlihat di gerakan relawan sebagai politik transaksional yang memasang rupa seperti gerakan akar rumput, mengandalkan voluntarisme dan penokohan sebagai satu-satunya jalan menuju jabatan eksekutif dan legislatif. Tentu, mengandalkan tokoh dengan menitipkan perjuangan ke tangannya adalah ide yang konyol (dan sudah berulang kali gagal).

Selain menerangkan kondisi tersebut, lagu ini adalah mantra bagi sang perapal, Morgue Vanguard. Mantra yang menjaga perapalnya agar tetap berdisiplin serupa penggali kubur dan tegar seperti penjaga makam. Metafor makam dan subjek buruh tersebut adalah penggambaran singkat kondisi lapangan tempur di mana berbagai gerakan dan organsasi anti-kapitalisme, buruh, atau pro-demokrasi sukses digebuk oleh Negara. Di Indonesia, metafor ini sangat dekat dengan realita, pasalnya kematian aktivis gerakan dan organisasi adalah bahaya yang sangat nyata, sang penggali kubur dan penjaga makam, bisa jadi dikuburkan keesokan harinya. Meminjam metafor Homicide, "Digorok di pagi buta di lapangan pedesaaan."

Selain jelas berada di posisi anti-kapitalisme, “Senjakala Berhala” juga mengandaikan Pemilu empat tahunan sebagai ketenangan sesaat yang akan terus diamini. Selama akselerasi dan ekspansi modal tak terganggu, maka 'pesta demokrasi' dapat terus berlangsung. Pilihan pejabat yang tersedia tentu tak akan melawan ekspansi modal, walau mengklaim ‘pro-rakyat’ atau memasang populisme sebagai wajah mereka sekalipun.

Di saat yang sama, gerakan anti-demokrasi, fundamentalis Islam, dan berbagai organisasi paramiliter yang kerapkali disokong aparatus Negara pun menghinggapi zona-zona konflik hasil ekspansi tersebut. Berbagai organisasi itu membangkitkan impuls primordial, chauvinis dan rasis, menjauhkan korban ekspansi kapital dari gerakan anti-kapitalisme berbasis kelas. Realita ini adalah konsekuensi penggebukan dan pengerdilan berbagai gerakan anti-kapitalisme dan pro-demokrasi. Organisasi masyarakat berjubah primordial, tribal dan chauvinis digunakan Negara sebagai instrumen di luar aparatus 'resmi' untuk mengamankan akselerasi kapital. Pola ini jelas terlihat di arena elektoral, di mana warga tak punya representasi, hanya diwakili tokoh yang dipilih oligarki, dan tak punya pilihan selain berpihak pada tokoh penganut "pembangunanisme" (kapitalisme Negara), atau figur pengusung primordialisme suku atau agama (seperti yang terjadi di Pemilihan Kepala Daerah DKI Jakarta tahun 2017).

Ketidakhadiran gerakan akar rumput bercorak anti-kapitalisme di titik-titik tersebut memudahkan organisasi masyarakat bercorak reaksioner dan fundamentalis menghimpun kekuatan. Kegagalan ini memantik sentimen primordial, chauvinis, rasis dan fundamentalis yang akhirnya dimanfaatkan sebagai bensin politik. Kemunculan fundamentalisme agama, dan kobaran rasisme seringkali korelatif dengan pengerdilan gerakan anti-kapitalisme dan organisasi politik kelas pekerja. Negara, yang tak jarang pula kewalahan, hanya mampu merespon berbagai gerakan tersebut dengan jargon nasionalis, dan patriotik, terutama lewat kembalinya elemen militeristik sebagai bagian dari masyarakat sipil.

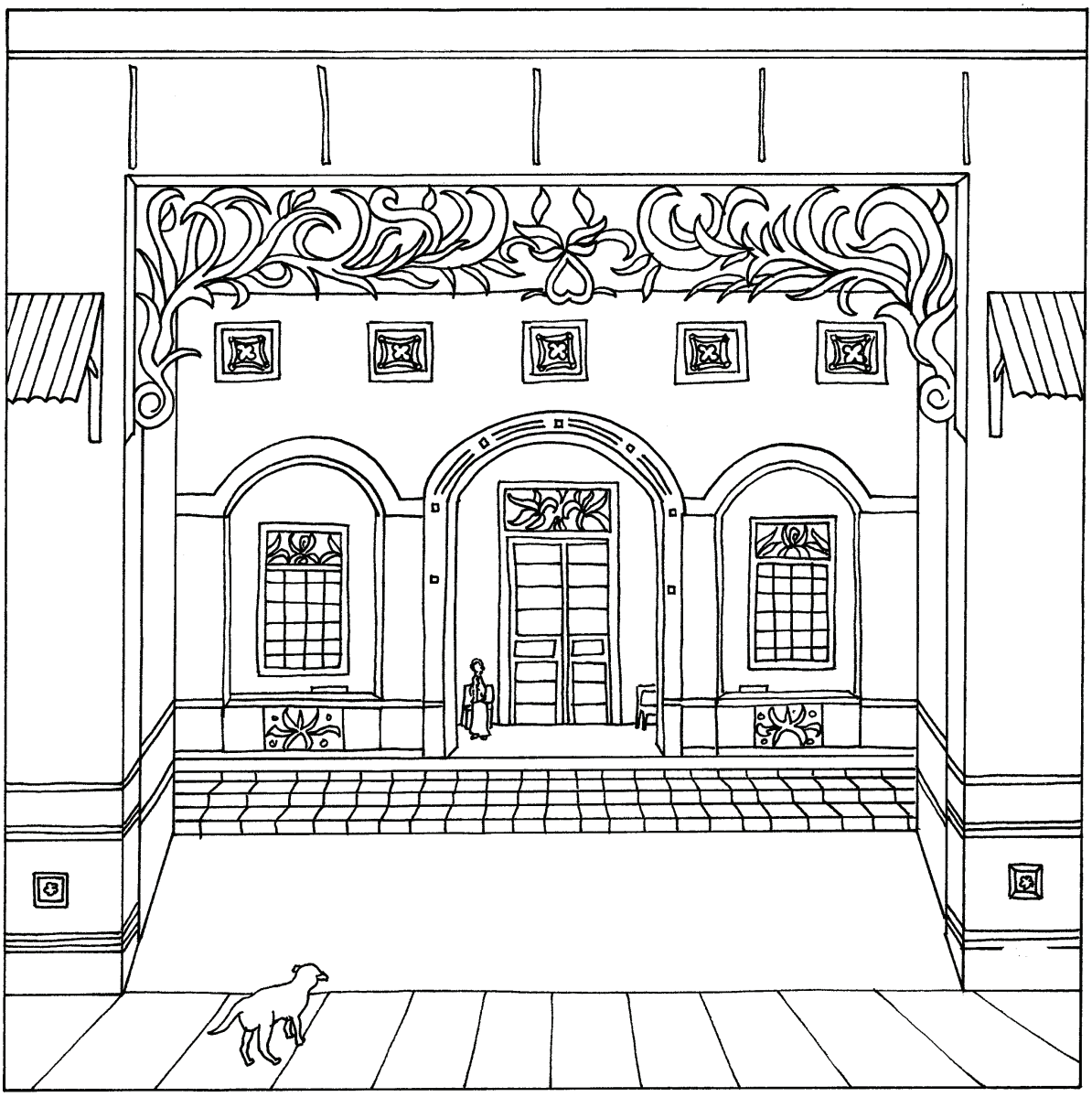
Gerakan kiri Indonesia pasca-65 kerap terfragmentasi sebelum mencapai solidaritas yang kuat atau momentum terorganisir. Hingga kini, pengerdilan terhadap gerakan organisasi anti-kapitalisme terus berlanjut lewat legitimasi Negara dan aparatusnya. Akhirnya, gerakan akar rumput pun dihinggapi partai politik, dan kekuatan reaksioner. Konsekuensinya adalah perlunya perumusan model gerakan baru, yang mampu mengartikulasikan masalah dan mengorganisir kolaborasi berbagai model gerakan untuk melawan akselerasi kapital.

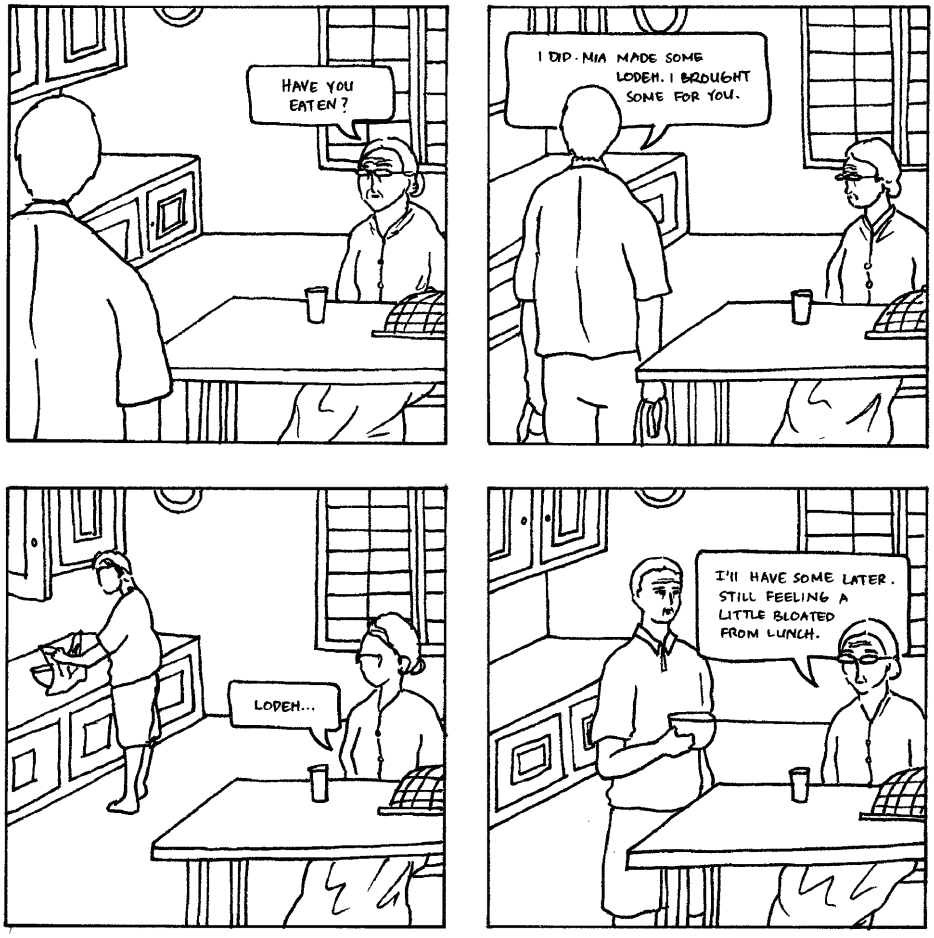
Perspektif tersebut memaksa kita keluar dari pakem *vanguard* dan partai pelopor, yang sulit berkembang di Indonesia pasca-65. Di saat yang sama, gerakan mahasiswa juga belum mampu menghasilkan perubahan berarti semenjak narasi reformasi kian melapuk. Blok politik berbasis kelas akhirnya kian sulit diwujudkan karena aliansi, koordinasi dan pengorganisiran terhambat fragmentasi yang merambat di berbagai gerakan tersebut.

Secara keseluruhan, "Senjakala Berhala" merupakan pengingat dan pesan dari zona perang yang tak terkabarkan, suatu hal yang perlu direplikasi lebih banyak lagi. Homicide dan "Senjakala Berhala" adalah contoh pertemuan musik dan gerakan akar rumput yang seharusnya lebih sering lagi bersentuhan. Jarak antara produsen kebudayaan dan pekerja pengetahuan dengan gerakan akar rumput berarti kondisi zona perang sunyi hari ini hanya menyisakan media sosial dan media massa alternatif sebagai kanal informasi. Posisi seni yang terkucil di sudut peradaban, tak aktif berpartisipasi dalam gerakan akar rumput.

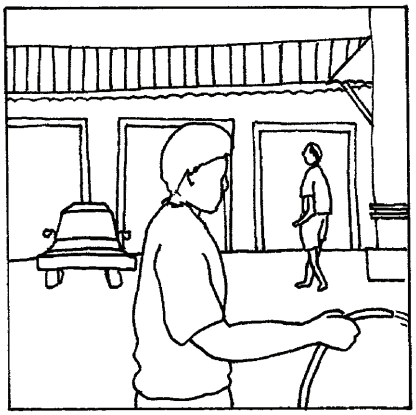
Sebagai produk kebudayaan dan ekspresi politik kelas, bahaya yang diperingatkan "Senjakala Berhala" barulah mewujud dengan jelas pada hari ini.

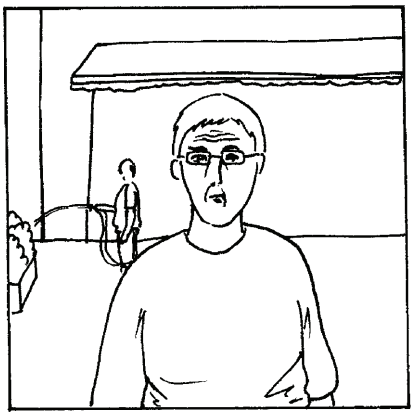
RUMAH SERANG
By Ani

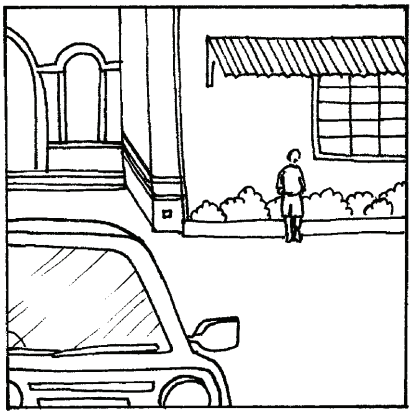


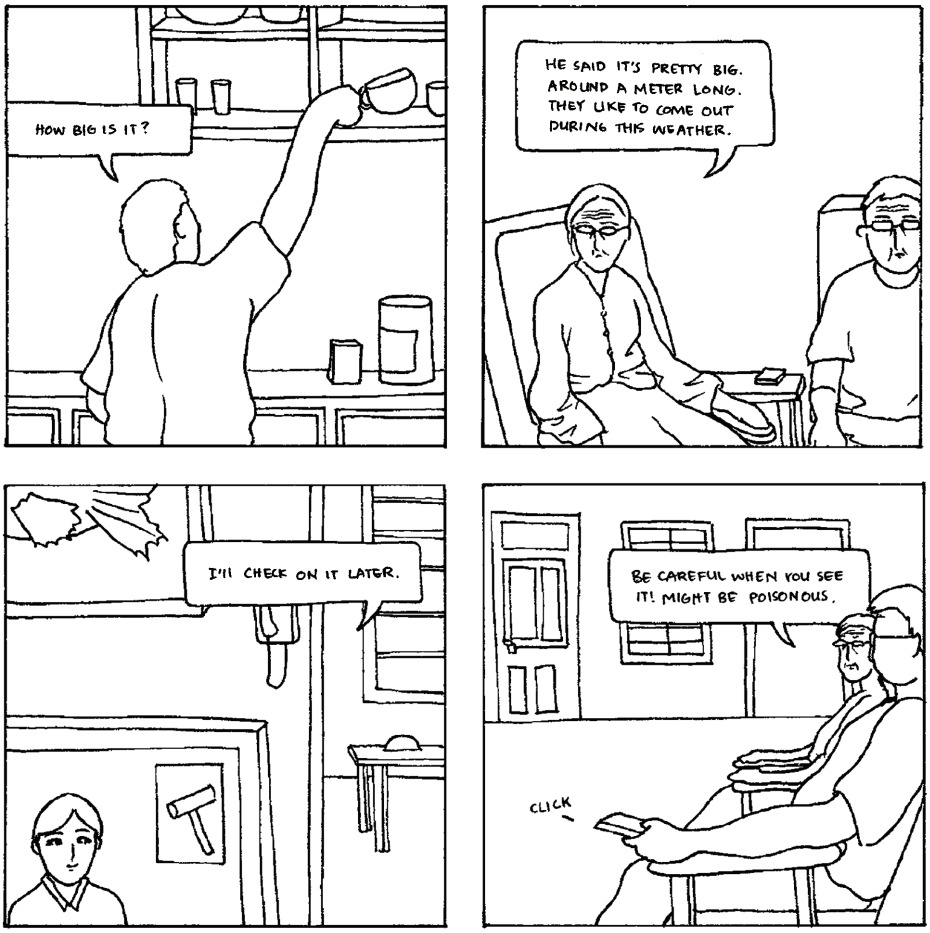

HAVE YOU EATEN?
I DID. MIA MADE SOME LODEH. I BROUGHT SOME FOR YOU.
LODEH...
I'LL HAVE SOME LATER. STILL FEELING A LITTLE BLOATED FROM LUNCH.

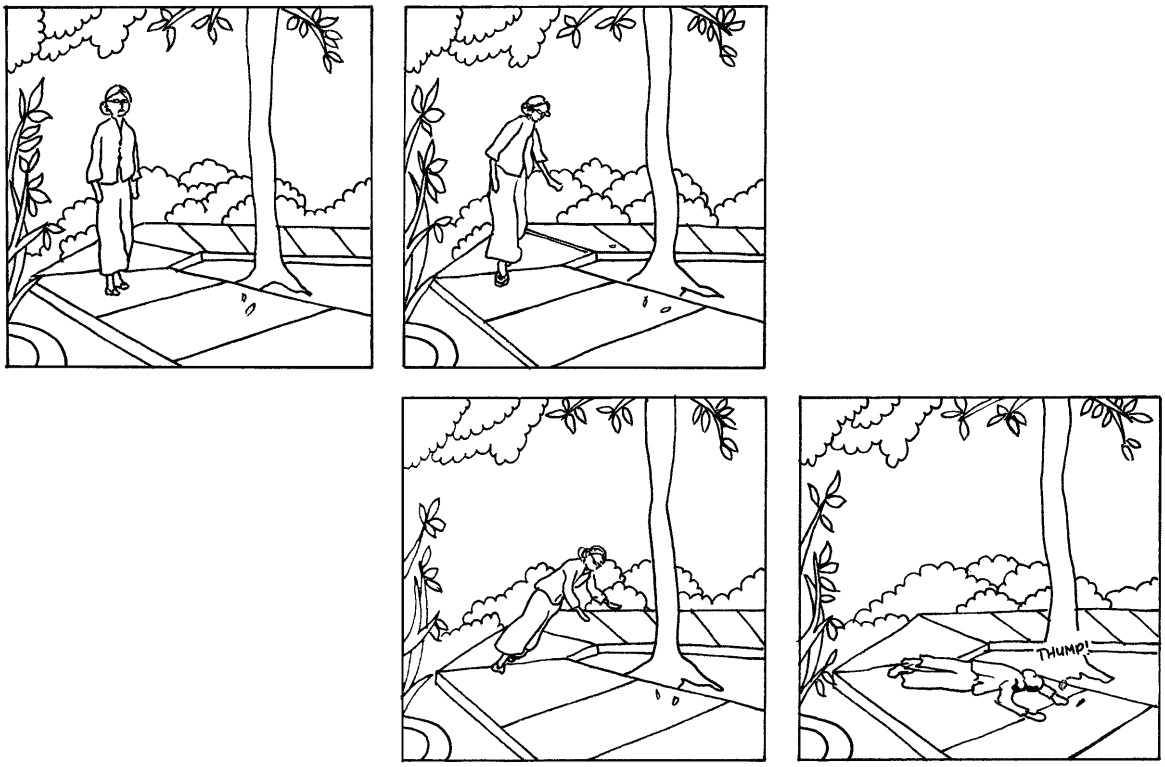

ANNA CALLED YESTERDAY.
OH?
STILL COMPLAINING ABOUT MARK. NOW SHE'S SAYING SHE WANTS A DIVORCE. SHE SAID HE CHEATED ON HER WITH THAT NURSE FROM THE HOSPITAL.
KOMPAS
SUCH NONSENSE!
AFTER EVERYTHING THAT HE GAVE HER, ALL SHE DOES IS COMPLAIN. IT'S GIVING ME A HEADACHE!
POOR MICHAEL...
KOMPAS
STILL SO YOUNG. SHE SAID SHE'S GOING TO TAKE HIM HERE AGAIN NEXT YEAR. LET'S JUST SEE ABOUT THAT!
SIGH...
I'M GOING TO TAKE A NAP.
KOMPAS



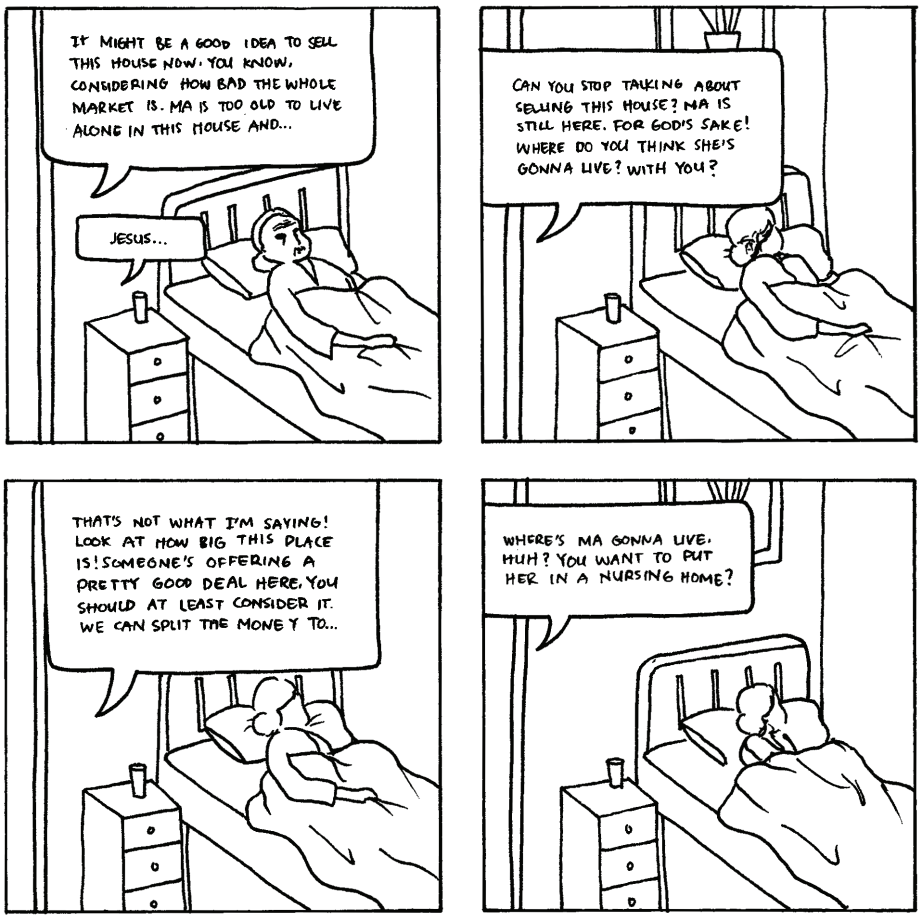


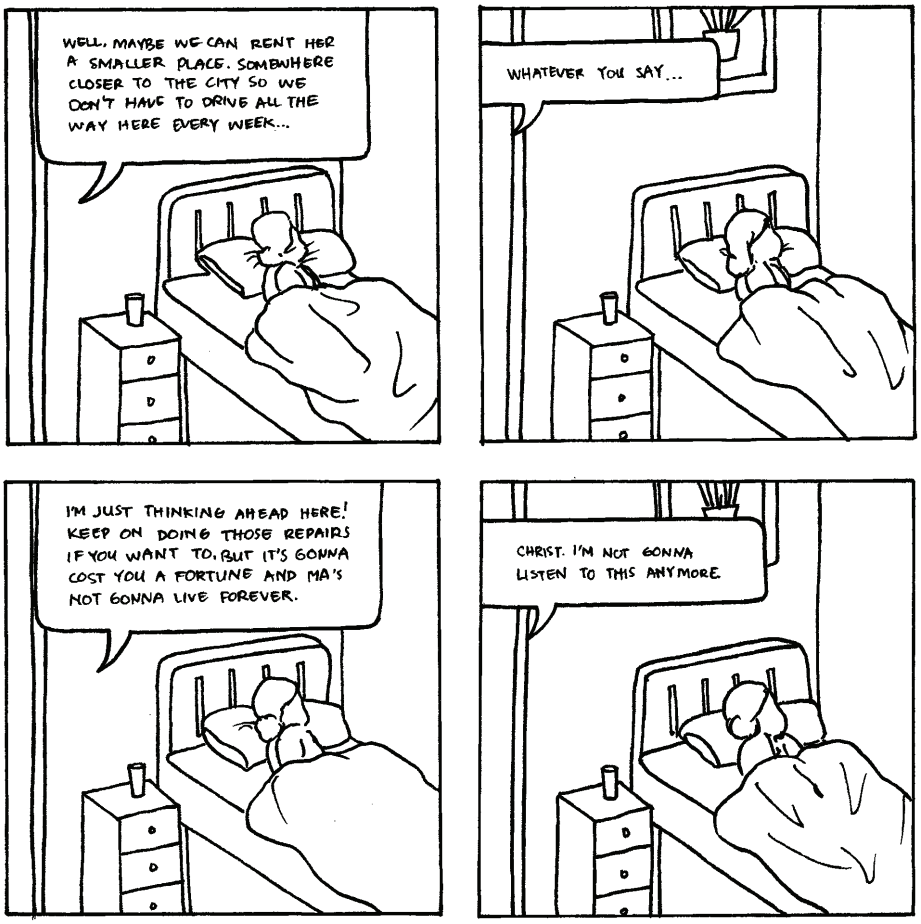


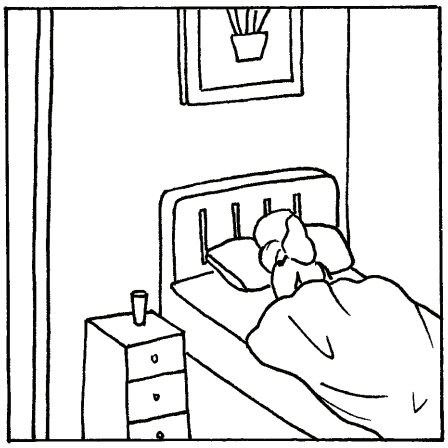

HOW BIG IS IT?
HE SAID IT'S PRETTY BIG. AROUND A METER LONG. THEY LIKE TO COME OUT DURING THIS WEATHER.
I'LL CHECK ON IT LATER.
BE CAREFUL WHEN YOU SEE IT! MIGHT BE POISONOUS.
CLICK

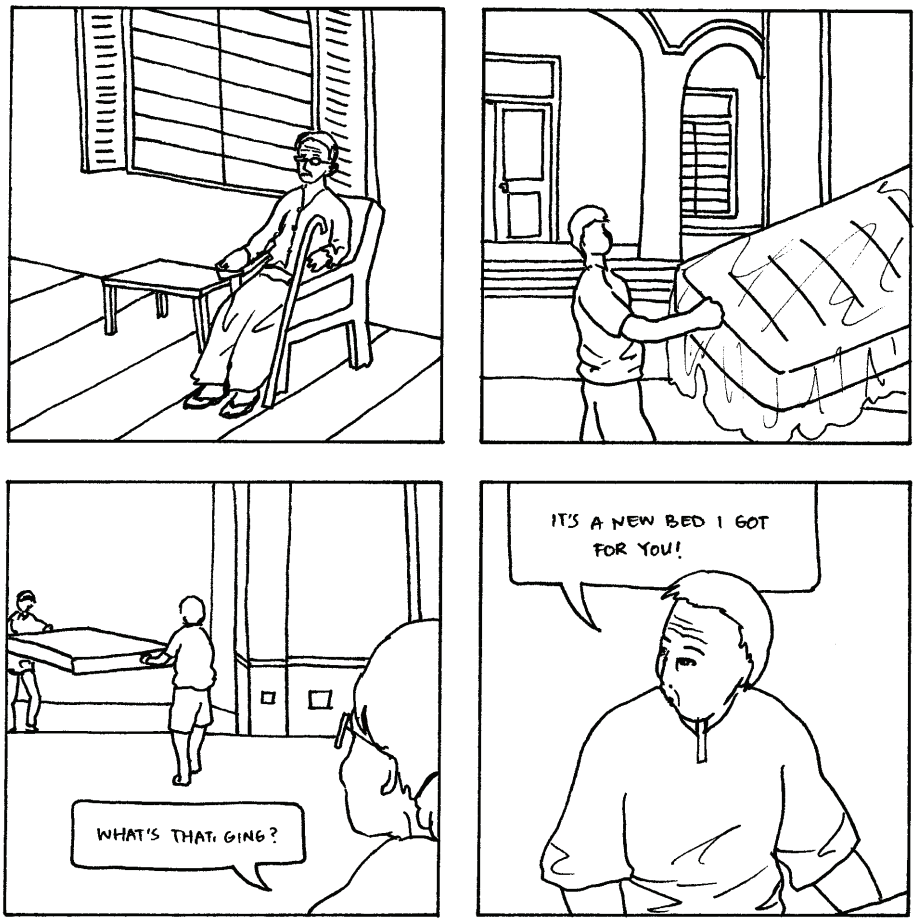

THUMP!


SOMEONE OFFERED TO BUY THIS HOUSE RECENTLY. FOR QUITE A HUGE AMOUNT, TOO. APPARENTLY, A BANK WANTS TO BUILD AN OFFICE BRANCH ON TOP OF THIS LAND.

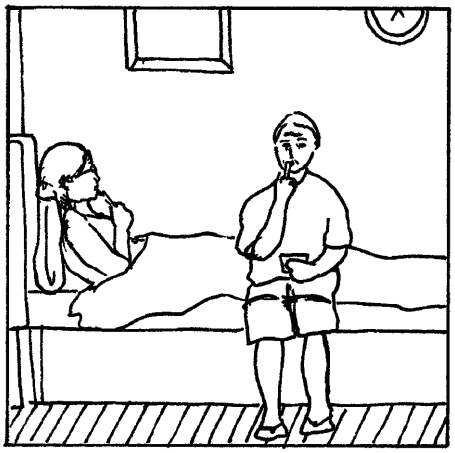

IT MIGHT BE A GOOD IDEA TO SELL THIS HOUSE NOW. YOU KNOW, CONSIDERING HOW BAD THE WHOLE MARKET IS. MA IS TOO OLD TO LIVE ALONE IN THIS HOUSE AND...
JESUS...
CAN YOU STOP TALKING ABOUT SELLING THIS HOUSE? MA IS STILL HERE. FOR GOD'S SAKE! WHERE DO YOU THINK SHE'S GONNA LIVE? WITH YOU?
THAT'S NOT WHAT I'M SAYING! LOOK AT HOW BIG THIS PLACE IS! SOMEONE'S OFFERING A PRETTY GOOD DEAL HERE, YOU SHOULD AT LEAST CONSIDER IT. WE CAN SPLIT THE MONEY TO...
WHERE'S MA GONNA LIVE, HUH? YOU WANT TO PUT HER IN A NURSING HOME?


WELL, MAYBE WE CAN RENT HER A SMALLER PLACE. SOMEWHERE CLOSER TO THE CITY SO WE DON'T HAVE TO DRIVE ALL THE WAY HERE EVERY WEEK...
WHATEVER YOU SAY...
I'M JUST THINKING AHEAD HERE! KEEP ON DOING THOSE REPAIRS IF YOU WANT TO, BUT IT'S GONNA COST YOU A FORTUNE AND MA'S NOT GONNA LIVE FOREVER.
CHRIST. I'M NOT GONNA LISTEN TO THIS ANYMORE.




WHAT'S THAT, GING?
IT'S A NEW BED I GOT FOR YOU!


I GOT THE ICE CREAM YOU WANTED.
IS IT VANILLA?
YEAH.
I ALSO HAVE THE CHOCOLATE FLAVOUR.
VANILLA IS FINE. THANK YOU, GING.



ANTIPOESIA:
BENTUK PUITIK PASCA KEMUNDURAN GARDA-DEPAN DI AMERIKA LATIN

"The danger to the poem is the poetic."

— Vicente Huidobro



DALAM kerja puitik atau sastra secara umum, ada dua macam karakteristik yang selalu dijadikan penentu untuk membedakan puisi yang baik dan yang buruk; antara karya sastra yang bermutu dan yang tidak bermutu, yaitu: sinergi antara bentuk (*form*) dan isi (*content*). Proses penilaian tersebut tidak pernah lepas dari tradisi ilmu sastra, baik di Indonesia, maupun di seluruh dunia. Dalam ilmu sastra sendiri, kanonisasi karya sastra bisa dikategorikan melalui periode-periode, aliran-aliran, jenis-jenis, dan reaksi para pembaca mengenai perkembangan di luar ilmu sastra (misal, ilmu sosial dan filsafat) sehubungan dengan karya tersebut. Bentuk dan gaya karya sastra maka dari itu, tidak pernah bersifat statis, terus-menerus bertransformasi mengikuti geliat zaman. Tapi ini tidak berarti bahwa karya-karya sastra yang bermutu selalu "lahir", memproduksi dan mereproduksi dirinya sendiri secara alami seiring tahun berganti, seperti daun yang gugur dan tumbuh seiring pergantian musim. Setiap zaman mempunyai kebutuhan karya sastra yang berbeda. Jawaban dari segala kegelisahan serta kebutuhan tersebut adalah tanggung jawab sekaligus kewajiban penulis.

Saya akan menggunakan dua pendekatan yang mungkin akan terkesan antitetikal dalam tulisan ini, yaitu pendekatan historis dan teoretis. Keputusan ini tidak didasari atas keinginan saya pribadi untuk berkompromi di antara dua posisi yang berseberangan. Sebaliknya, keputusan ini didasari akan kebutuhan untuk menciptakan pendekatan ganda terhadap karya sastra yang timbul dari kondisi yang membentuknya. Sebuah catatan sejarah sastra yang juga tak mampu menimbulkan masalah teoretis (dalam hal ini, tak dapat mengajukan masalah kesusastraan Amerika Latin sebagai masalah *teoretis*), akan mewarisi serta mereproduksi keterbatasan yang telah termuat dalam praktik sastra itu sendiri.

Gambar halaman sebelah

Nicanor Parra, dari seri Artefactos:
"Simpan karya seni-mu di sini."

PRAHARA ISI DAN BENTUK

DALAM esai terdahulunya '*The Evolution of Modern Drama*', Georg Lukács, teoris dan kritikus Marxis asal Hungaria, mengatakan bahwa "elemen paling sosial dari sebuah karya sastra adalah bentuk(nya)." Pernyataan ini tak lazim keluar dari mulut seorang kritikus Marxis, yang dikenal dengan agresinya terhadap segala macam bentuk formalisme karya seni dan sastra—yang lebih mengutamakan kekuatan bentuk ketimbang isi. Kritik Marxis secara garis besar didasari pada hubungan konkrit antara karya seni dan sastra dengan proses produksi dalam sebuah masyarakat. Pendekatan seorang kritikus Marxis merujuk pada kebenaran yang bersifat historis (materialisme-historis). Formalisme, bagi mereka tak lebih dari hanya sekedar aliran sastra "borjuis", bertujuan untuk mencerabut signifikansi historis dari karya-karya seni dan sastra, lalu mereduksinya menjadi permainan estetis. Di saat yang bersamaan, mereka (kritikus Marxis) juga tak jarang sengaja mengesampingkan, atau mengabaikan pertanyaan-pertanyaan mengenai bentuk artistik karya seni dan sastra, serta kaitannya dengan relasi produksi ekonomi kapitalis. Mereka lalu serta merta menggantinya dengan perhatian berlebih terhadap (kebutuhan atas) isi yang bernada politis. Inilah sebabnya kebanyakan kritik Marxis atas seni dan sastra yang mencoba keluar dari kerangka isi dan "kehendak rakyat", selalu dipandang sebelah mata, dan tak jarang dilabeli sebagai "revisionisme" atau telak borjuis.

Kecenderungan filistinisme dalam tradisi kritisisme Marxis ini pun telah lama disadari oleh Trotsky dalam esainya '*Literature and Revolution*'. Menurut Trotsky, hubungan antara bentuk dan isi dalam karya seni ditentukan oleh kebutuhan (psikologis) kolektif yang mendalam, dan—seperti banyak hal lain— yang berakar dari situasi dan kondisi sosial di mana seseorang itu berada. Maka kita bisa melihat bagaimana bentuk sastrawi (dalam taraf tertentu) juga mengandung karakteristik ideologis—di mana perkembangan signifikan dalam ranah ideologis (e.g. situasi dan kondisi sosial), turut menghasilkan bentuk karya seni baru yang signifikan. Maka, bentuk secara tidak langsung mengandung cara dan kemungkinan baru untuk melihat kenyataan sekitar, serta mengentaskan hubungan antara pengarang dan pembaca. Di sini, pernyataan Lukács mengenai *bentuk sebagai elemen sosial,* menemukan relevansinya.

Contohnya di Indonesia, perubahan bentuk dan gaya sastrawi hikayat Melayu Lama menuju prosa modern Pujangga Baru dipengaruhi oleh transisi atau perubahan ideologis di mana karya-karya tersebut lahir; dari yang awalnya bersifat estetis dan spiritual, lalu berkembang ke pertanyaan-pertanyaan mengenai identitas (apa itu sebenarnya yang dimaksud dengan "Budaya Indonesia"). Bila ditinjau dari asumsi teoretiknya, perkembangan Pujangga Baru pada dasarnya tidak jauh berbeda dengan Melayu Lama, masih bertolak dari titik yang sama, yaitu sastra yang mengindahkan pengalaman dan petualangan psikologis individu; seni yang meletup dari "sukma" (romantisisme).

Walau demikian, bukan berarti karya seni hanya bisa dibuat bekerja sebagai cermin prisma yang menyerap sekaligus merefleksikan realitas. Seni, berbeda dengan cabang pengetahuan yang lain, memiliki kadar otonomi tinggi. Pengucilan atas pertanyaan-pertanyaan mengenai bentuk-bentuk artistik serta estetik secara keseluruhan, adalah suatu kelalaian tersendiri—penyebab banyak kritikus Marxis jatuh ke vulgarisme. Marx sendiri, sebagai salah seorang intelektual asal Jerman dengan tradisi klasiknya, sangat tertarik terhadap sastra dan budaya secara keseluruhan. Ini terbukti dari naskah-naskah studi komprehensifnya mengenai karya-karya Balzac,

dan traktat filosofisnya mengenai estetika.

Marx meyakini bahwa sebuah karya sastra yang baik haruslah mempunyai komitmen terhadap upaya atas kesatuan antara bentuk dan isi. Sastra yang hanya berisikan perasaan rapsodik si penulis yang tak terbendung adalah sebuah kekeliruan. Inilah mengapa Marx konon rela membakar sebagian besar naskah karya puisi lirisnya menjadi abu sebagai bentuk otokritik. Di sisi lain, secara kontras ia juga menyadari kekeliruan karya sastra yang tergantung berlebihan pada bentuk (formalisme). Apa yang Marx berusaha tekankan adalah hubungan dialektis antara isi dan bentuk: bentuk adalah produk isi, tapi isi memberikan reaksi balik atas bentuk, seperti belati bermata dua. Di sini jelas terlihat bahwa, dalam membicarakan upaya penyatuan antara isi dan bentuk, Marx tetap setia kepada tradisi Hegelian.

Dalam '*Philosophy of Fine Art*' (1835), Hegel berargumen bahwa setiap isi yang tepat akan menentukan bentuk yang sesuai. Kecacatan bentuk itu biasanya timbul dari kecacatan isi; sebuah konsekuensi logis lemahnya isi. Bagi Hegel, sejarah seni bisa dihubungkan melalui variasi hubungan antara isi dan bentuk. Seni yang 'mewujudkan' dirinya pada tahapan tertentu dalam perkembangan sejarah, yang ia namai dengan istilah 'Ruh-Dunia', 'Ide' atau 'Absolut'. Ini lah 'isi' yang dimaksud oleh Hegel, yang akan—beriringan dengan 'Ruh-Dunia' yang menggulingkan roda sejarah—mewujud secara artistik.

Di titik ini, untuk menyimpulkan bahwa Marx mengadopsi estetika Hegel sepenuhnya adalah suatu kecerobohan. Marx punya banyak ketidaksetujuan konkrit terhadap gagasan-gagasan estetis yang dirumuskan Hegel. Estetika Hegel bersifat idealis, terlalu simplistik dan hanya dialektis dalam taraf



Manuel Maples Arce, Manifes Stridentisme

tertentu. Sedangkan Marx lebih peduli dengan kompleksitas hubungan-hubungan konkrit pada proses pembentukan karya seni dalam ruang lingkup sosialnya, bukan sekedar abstraksi. Kita bisa menyimpulkan bahwa ada kesamaan di antara keduanya. Marx dan Hegel sama-sama yakin bahwa bentuk artistik itu bukan sekedar produk dari 'kejeniusan' si individu semata. Bentuk (artistik) ditentukan secara historis oleh 'isi' yang mereka ciptakan; bentuk terus diubah, didekonstruksi, ditransformasi, dan direvolusionerkan sesuai perubahan isi dengan perkembangan zaman. 'Isi' dalam hal ini, datang sebelum 'bentuk', seperti halnya dalam Marxisme, perubahan 'isi' (kondisi) materil dari suatu masyarakat lah yang akhirnya menentukan 'bentuk' dari suprastruktur. "Bentuk itu sendiri," ungkap Fredric Jameson dalam '*Marxism and Form*' (1971), "adalah pengerjaan isi dalam wilayah suprastruktur". Kita bisa menjawab secara kritis bahwa isi dan bentuk itu memang tak pernah terpisahkan, maka sudah tidak perlu diperbincangkan atau malah diperdebatkan lagi, bahwasanya pendikotomian antara isi dan bentuk adalah pendikotomian yang dibuat-buat. Dalam ranah praksis, kritik ini tentu saja bisa dibenarkan. Namun yang harus kita cermati kembali adalah, jika isi dan bentuk tak terpisahkan secara praksis, maka itu artinya isi dan bentuk berbeda secara teoretis.

PROYEK HISTORIS KESUSASTRAAN AMERIKA LATIN

DALAM tradisi sastra Amerika Latin, pertanyaan mengenai bentuk karya sastra tidak terlepas dari pertanyaan mengenai "identitas" geografis Amerika Latin sebagai benua. Tantangan terbesar yang dihadapi banyak sastrawan Amerika Latin pasca kemerdekaan adalah: bagaimana caranya para penulis Amerika Latin menulis dalam skala kontinental? Atau, apakah bentuk karya sastra epik (yang serba objektif, tanpa dibayang-bayangi perasaan subjektif) itu memungkinkan?

Dalam proses ini, sastra dibuat mengikuti kekuatan sosio-politik yang lebih besar, yaitu pada kekuatan "front-nasional" sastra, yang bertujuan untuk "menasionalisasi" seluruh produk imajinasi. Upaya penggabungan suara-suara di sekitar menjadi gelombang ekspresi "nasional" ini sesuai dengan upaya sastrawan Amerika Latin dalam meredefinisi gagasan dan fungsi dari budaya yang lebih luas. Upaya tersebut berujung pada popularisasi gagasan antropologis budaya, yang mengacu pada keseluruhan kehidupan material dan spiritual masyarakatnya, tapi juga mencerabut gagasan-gagasan tentang budaya dari peradaban itu sendiri.

Masalah yang ditimbulkan dari bentuk sastra front-nasional semacam ini terletak pada pertanyaan mengenai otonomi dan subjektivitas karya seni. Ketika suatu budaya organik dikooptasi menjadi bagian dari ekspresi nasional, pengoperasiannya pun akan dimediasi, difasilitasi, dan dimonitori oleh aparatus negara, baik itu aparatus represif (polisi) atau ideologis (perpustakaan, museum, sekolah, dll). Namun masalah tersebut tidak lantas menghalau evolusi bentuk sastra Amerika Latin menjadi sastra yang lebih populer secara nasional. Ini berkaitan dengan perubahan ranah teoretis.

Antonio Gramsci, seorang filsuf sekaligus pemikir politik modern asal Italia, pernah memetakan fisiognomi negara di Eropa. Bagi Gramsci, perkembangan negara modern pada abad ke-20 mensyaratkan suatu negara didefinisikan ulang sebagai "bukan hanya aparatus kepemerintahan, tapi juga aparatus privat dari suatu 'hegemoni' atau masyarakat sipil". Dalam konsepsi baru mengenai negara (negara etis *a la* Gramsci), budaya menjadi begitu terkaitnya dengan kebijakan negara, bahkan upaya dan bentuk ekspresi paling pribadi pun dapat dipahami sebagai suatu upaya konsolidasi atas bentuk negara modern. Bertahun kemudian, Louis Althusser mendefinisikan tugas aparatus negara ideologis adalah untuk melangsungkan *reproduksi dari kondisi sosial produksi*, Althusser merujuk pada Gramsci dalam pikirannya. Dewasa ini, tidak ada masyarakat yang dapat mereproduksi kondisi tersebut tanpa berbangga diri terhadap konstitusi. Sastra, dalam konteks kehidupan rakyat Amerika Latin saat itu, adalah alat paling berharga untuk membangun dan mereproduksi harapan serta keinginan, melalui rasionalisasi proses sosial di berbagai negara Amerika Latin modern.

NERUDA, PARRA DAN DEMISTIFIKASI PUISI

PADA akhir abad 19 hingga awal abad 20, dunia sastra Amerika Latin mengalami perubahan yang signifikan. Perubahan ini ditandai oleh munculnya gerakan sastra *modernismo* (dan beberapa "-ismo" lainnya seperti *creacionismo, stridentismo,* dll.), dengan Rubén Darío sebagai punggawanya. Seperti banyak dari gerakan avant-garde lain, *modernismo* berupaya mendobrak tradisi sekaligus menyatukan berbagai aliran sastra baru, termasuk Simbolisme yang kala itu marak di daratan Eropa. Walau demikian, munculnya gerakan ini tidak serta-merta mengubah secara total watak sastra dan sastrawan Amerika Latin dalam mewakili suara-suara marjinal di seluruh benua: mereka yang dikucilkan dan dilupakan (*americanismo*). Upaya mereka untuk mencapai bentuk sastra sosial-representatif, malahan turut mendorong berbagai macam modifikasi bentuk-bentuk sastra, serta mentransformasi prinsip-prinsip sastra secara umum. Di sini lah gerakan-gerakan sastra garda-depan Amerika Latin menancapkan tonggaknya.

Pablo Neruda, penyair termahsyur dunia asal Chile yang kini lebih dikenal dengan sajak-sajak emotifnya, pun awalnya berangkat dari sensibilitas dan tema yang diusung oleh kebanyakan penyair garda-depan, terutama dalam kumpulan puisinya '*Residence of Earth*' (1933). Meskipun pada pertengahan abad ia merevisi pandangannya dan mulai beralih ke bentuk puitik bernada sosial dan "merakyat" dengan menggunakan bahasa sehari-hari dan diksi sederhana. Perubahan ini bisa dilihat lewat salah satu karyanya yang terkenal, yaitu '*Canto General*' (1950).

Tiga faktor yang memengaruhi perubahan ini adalah: Formulasi doktrin realisme-sosialis di konferensi penulis Moskwa tahun 1934, di mana Neruda menjadi salah satu delegasi Amerika Latin. Kedua, reaksi Neruda terhadap Perang Sipil



Pablo Neruda

Spanyol, yang ia anggap sebagai momen paling berpengaruh dalam perkembangan puitiknya. Ketiga, perubahan masyarakat dan situasi politik Chile pasca Perang Dunia II.

Jika diamati lebih jauh, pada akhir tahun 1930-an dan awal 1940-an, perkembangan artistik Neruda berkembangan dengan pesat dan memuncak pada pembuatan 'Canto general'—sebuah karya yang jadi penentu sebuah epoch—tepat di pertengahan abad. Bisa dibilang salah satu momen terpenting adalah saat ia menemukan ulang akar budaya Amerika-nya (dan yang lebih spesifik lagi di Chile). Titik balik ini ditandai dengan perumusan sajaknya '*The Heights of Machu Picchu*' (1945), bagian Kedua di Canto, setelah ia mengunjunginya langsung pada tahun 1943.

Sajak tersebut dibagi menjadi dua belas bagian yang kompleks, serupa tapi tak sama. Di satu sisi, bahasa figuratif yang digunakan oleh Neruda pada lima bagian pertama seolah memberikan jalan bagi wacana puitis yang harfiah dan jauh lebih mudah dipahami secara langsung. Metafora ada dalam batas minimum, dan tidak ada penggunaan simbolisme yang kebablasan. Namun di sisi lain, pada bagian ke enam dan seterusnya, bahasa



Machu Picchu, simbol kemenangan kolektivitas Amerika Latin

yang digunakan Neruda semakin sarat akan simbolisme dan metafora, di mana ia dengan sengaja menggunakan *Machu Picchu* sebagai simbol kemenangan kolektivitas di hadapan kesengsaraan; sebuah gambaran identitas Amerika Latin.

Pada bagian terakhir dari Machu Picchu, terutama bagian ke dua belas yang juga merupakan klimaksnya, Neruda bersikeras dalam sajaknya bahwa hanya dengan menyumbangkan energi terhadap kisah-kisah penderitaan mereka (para penduduk asli Inca) lah—dan dengan demikian meningkatkan tingkat kesadaran historis dan politik si pembaca—semangat jiwa penduduk asli Inca kuno Machu Picchu bisa mencapai pembaharuan kehidupannya, di sini dan saat ini. Dengan seruan untuk bertindak (*call to action*) ini, sajak *Machu Picchu* memenuhi transisi dari metafisik ke politik, atau tepatnya, menuju aktivitas revolusioner.

Ada masanya ketika gerakan-gerakan garda-depan justru menimbulkan lebih banyak kendala. Dalam kasus sastra Amerika Latin, kendalanya menjadi jelas ketika dialog-dialog antara mereka yang terkucilkan dan mereka para eksponen-eksponen "rezim representasi" sastra, tidak dapat dilanjutkan tanpa pertanyaan yang lebih radikal mengenai bentuk sastra itu sendiri.

Neruda sendiri sadar betul akan perannya sebagai punggawa sastra Amerika Latin:

> *aku tertawa,*
> *tersenyum*
> *kepada para penyair tua*

tulisnya di sajak '*The Invisible Man*'. Kita bisa menduga, bahwa "penyair tua" yang ia maksud adalah para penyair garda-depan generasi sebelum dirinya (Rubén Darío, José Martí, dkk), yang ia tuduh egosentris dan tidak acuh terhadap elan kehidupan orang banyak. Di mata Neruda, puisi-puisi mereka tak mewakili siapa-siapa selain diri mereka sendiri:

> *tak ada nelayan berlalu,*
> *atau penjaja buku*
> *tak ada kuli batu,*
> *tak ada pula yang jatuh*
> *dari perancah,*
> *tak ada yang menderita…*

Ada tiga hal yang kurang dari sajak-sajak Neruda: ironi, ambiguitas, dan humor. Dua hal pertama barangkali memang tidak pernah punya tempat di puisi yang mengangkat isu sosio-politik, seperti puisi realisme-sosial. Kedua hal tersebut biasanya justru malah bekerja untuk menggemboskan ide serta memperrumit pandangan. Tetapi absensi kedua hal tersebut dari sajak-sajak Neruda juga secara tidak langsung merusak perannya sebagai seorang penyair "realistis"; ia realistis dalam artian sebatas mendedikasikan puisinya untuk membahas hal-hal dalam keseharian, tetapi dalam latar yang familiar.

Memang, berbeda dengan para penyair garda-depan di masanya, Neruda sama sekali tidak berniat menggunakan puisinya untuk "mendobrak" serta menghancurkan apa yang (bisa jadi) menjadi sumber kebahagiaan orang-orang banyak. Ia mungkin merasa tidak mempunyai banyak waktu untuk bermain-main dengan ironi dan ambiguitas karena kebutuhannya berbeda. Nada yang ia gunakan dalam sajak-sajaknya dipenuhi oleh keterlibatan emosional, optimistisme akan masa

depan yang biasanya ditandai oleh rasa solidaritas sesama manusia. Peralihannya ke bahasa keseharian (*colloquial*) dan diksi yang sederhana, maka dari itu, didesain sedemikian rupa, bukan untuk mengusik kesadaran, tetapi untuk mendekatkan kontak emosional dirinya dengan para sejawat, untuk menghadiahi mereka dengan lonceng kegembiraan yang meriah dan lantang, sebuah asupan yang mampu mengisi keterasingan jiwa mereka di hadapan barbarisme kolonialis dan kesengsaraan yang menimpa rakyat Amerika Latin. Neruda bahkan sejauh mendeklarasikan kesetiaannya pada puisi dengan menyamakan kedudukan dan kegunaan dari puisi dalam masyarakat, sejajar dengan kegunaan "besi dan tepung; roti dan anggur".

Peralihan ke bentuk "komunikasi langsung" ini tidak hanya terbatas pada puisi-puisi sayap-Kiri yang mempunyai komitmen politis, tetapi juga di puisi-puisi "pemberontak" pasca-garda-depan. Apa yang dilakukan oleh Nicanor Parra, contohnya, juga merupakan upaya untuk menyamakan kedudukan puisi pada elan setiap manusia. Hanya saja dengan cara yang jauh berbeda.

Nicanor Parra adalah seorang penyair (dan ahli matematika) enfant terrible asal Chile yang kini dikenal dengan puisi-puisi antipoemas (anti-puisi) nya. Antipoemas, menurut Parra, adalah bentuk perlawanan yang sadar terhadap pengaruh puisi-puisi Neruda di pertengahan abad, terutama "hermetisisme" dalam karya-karya Neruda dan juga penyair kanon lain yang ia labeli sebagai bagian dari rezim representatif sastra Amerika Latin. Antipoemas juga merupakan reaksi keras terhadap pandangan "budaya tinggi" di mana sosok penyair sudah dianggap seperti seorang nabi sekaligus visioner karismatik, yang bertugas membawa kemanusiaan ke arah kemenangan, melawan segala



Nicanor Parra

macam bentuk penindasan dan ketidakadilan. Sebaliknya, Parra justru menciptakan dan mempopulerkan sosok seorang *antipoeta*. Ia menulis:

> *Seorang antipoeta telah menjadi—dipaksa menjadi—orang terpinggirkan yang tak bisa diatur; subjek eksentrik yang gemar menelusuri gorong-gorong jalanan dengan langkah kalut, yang terus berupaya menemukan berbagai macam bentuk komunikasi dan ilmu pengetahuan. Segala kesepian yang ia rasakan, kejengkelan, dan usahanya yang sia-sia—di hadapan kenyataan yang tak dapat ditembus dan di dalam kegelapan interioritasnya sendiri—membuatnya terjatuh dalam pikiran-pikiran maut.*

Kita bisa melihat bahwa *antipoeta* yang digambarkan oleh Parra adalah sosok tragis yang terpinggirkan, penuh dengan kesendirian dan diliputi rasa frustrasi. Ia dikutuk untuk berusaha memahami kenyataan di sekitarnya, untuk bisa menjalin hubungan yang berarti dengan orang lain, tanpa benar-benar menghasilkan apa-apa. Kenyataan eksterior dan interiornya seolah-olah bersekongkol menghalau agar semuanya bisa berjalan sesuai dengan apa yang diinginkannya. Ini membuatnya ada dalam kondisi amat pelik.

Seorang *antipoeta*, menurut Parra, dituntut untuk selalu serius dalam menentukan subjeknya, sekaligus tidak terlalu serius dalam menanggapi dirinya sendiri. Ia bukanlah sosok pongah yang nyaman berdiri di atas mimbar. Selayaknya Scheherazade, seorang *antipoeta* menginterupsi, mengkritisi dan



Nicanor Parra, dari seri Artefactos: "(Sedang istirahat) kembali dalam waktu lima menit"

mengolok-olok keterbatasan yang ia miliki, dengan ketepatan (dan kejenakaan) tiada tara. Parra berbagi sentimen dengan eksponennya, Huidobro yang bertekad untuk menjadi "Tuhan kerdil" di "wilayah keterasingan" dan menjadi sosok penyair yang paling "bersahaja di dalam kesengsaraannya sendiri".

Banyak pula penyair Chile kontemporer pun terpengaruh oleh arketip *antipoeta*. Dua di antaranya adalah penyair perempuan Heddy Navarro Harris dan Carmen Gloria Berrios (selain sastrawan "bengal" yang sudah lebih dulu dikenal yaitu Roberto Bolaño atau Enrique Lihn). Keduanya mempunyai ketertarikan yang sama terhadap hampir semua aspek dalam hidup. Baik yang bernuansa *grandeur* (e.g. seni, budaya, politik, ideologi) sampai yang paling banal sekalipun (e.g. kaus kaki belang milik seorang kawan). Mereka menggunakan moda bahasa antipuitik yang sederhana dan tak bertele-tele. Harris menggunakan analogi ringkas dan sederhana untuk menarik kesimpulan soal cinta, sedangkan Berrios menggunakan cita rasa bumbu dan resep masakan sebagai cara untuk membicarakan dendam dan transendensi. Seperti apa yang Parra sarankan, "bahasa puitik janganlah berbeda dengan bahasa yang diucapkan sehari-hari oleh si pembaca", atau anjuran dari Huidobro agar penyair "jangan menggunakan kata keterangan (adjektiva) yang berlebihan". Ini bisa dibilang adalah "komunisme kata-kata" (*communism of words*): kata-kata mendefinisikan kita semua, dan kata-kata adalah milik kita semua. Mereka bukan milik segelintir orang saja.

Pandangan Parra berkembang secara perlahan. Pertama, ia membatasi dirinya pada ranah seni, ranah sastra saja—*antipoesia* dalam pengertiannya yang paling klasik—menskakmatkan hal-hal lain yang ia anggap sebagai "superior" secara literer. Kemudian, dengan rangkaian puisi visual *Artefactos* nya, ia sedikit demi sedikit mulai menghancurkan lambang budaya yang dianggap "sakral" dan lalu mulai menyingkirkan gagasan-gagasan hirarkis dalam puisi, dengan menempatkan segala sesuatunya, mulai dari topik mengenai pornografi, politik, agama, lirik, lelucon, pada loket yang sama.

Dalam sebuah wawancara pada tahun 1972 dengan Patricio Lerzundi, Parra mengemukakan pandangannya ini melalui sosok seorang *antipoeta*. Ia menciptakan perbedaan yang lebih jauh, kali ini bukan semata-mata antara *antipoeta* dan penyair-nabi (*bard*), tapi antara puisi yang berkaitan dengan keindahan dan karenanya dengan *goce estético* (kepuasan estetis saja)—puisi romantik yang mistis—dengan puisi "empedu" (*visceral*) yang langsung berpaut dengan kehidupan (terlepas dari apakah indah atau tidak). Dalam sajaknya '*Warning to the Reader*', Parra menggunakan sosok Aristophanes, seorang dramawan Yunani, untuk menyampaikan pandangannya:

> *Saya harus mengakui bahwa, pada akhirnya, apa yang saya benci sebenarnya adalah ruh Yunani. Bagi orang-orang Yunani kuno, puisi dan seni pada dasarnya adalah nyanyian pujian yang ditujukan bagi keindahan, bukan kehidupan.*

Untungnya, selain ruh klasik Aristoteles dengan segala kekhasannya, ada juga ruh anti-Aristoteles, yaitu ruh Aristophanes. Dan saya merasa lebih dekat dengan ruh Aristophanes.



Nicanor Parra dan Roberto Bolaño

Pandangannya ini membawanya ke dua sudut pandang yang ia ekspresikan dalam satu kalimat: "Kehidupan ada di bahasa keseharian". Artinya, di satu sisi, apa yang seorang *antipoeta* cari bukanlah keindahan, melainkan kehidupan dalam bentuk "tulang dan dagingnya" (materil). Di sisi lain, agar seorang *antipoeta* bisa memahami sepenuhnya kenyataan yang dihidupi, maka ia harus rela menanggalkan segala musikalitas dan diksi puitik, "musikalitas justru menghalau pencapaian dari tujuan pokok si penyair". Tujuan yang dimaksud Parra dasarnya berhubungan dengan "ada" (*being*). Tujuan dari puisi bagi Parra, adalah untuk mengekspresikan hidup, serta menjelajahi wilayah keber-ada-an manusia yang belum tersingkap. Parra menambahkan: "Apa yang dibutuhkan sekarang, bagi saya, adalah menangkap ritme cara bicara masyarakat kita".

Lantas, seperti apa karakteristik *antipoemas* yang Parra ciptakan, jika ditandingkan dengan pengaruh Neruda yang begitu kuat dalam tradisi karya sastra Amerika Latin?

Di tahun 1930-an, Parra menekankan dalam suatu pidato kebudayaan, bahwa ia dan beberapa penyair di Chile—berlawanan dengan Neruda, Paz dan bahkan dalam taraf tertentu, Vallejo—menyatakan diri mereka apolitis. Tetapi di hadapan gelombang hebat penyair-penyair "hermetik" (ia di sini dengan jelas menyindir Neruda dan penyair-penyair garda-depan di pergantian abad), mereka dengan tegas menyuarakan perlawanan dan menyatakan diri mereka sebagai "penjaga kemurnian dan kealamiahan bentuk-bentuk ekspresi". Awalnya, Parra mengakui bahwa ini adalah sebuah kemunduran bagi proyek-proyek puitik yang ia usung. Namun pada akhirnya, Parra mafhum bahwa ini adalah sebuah titik balik terpenting bagi dunia kesusastraan Chile—terlebih dengan dirinya dan *antipoemas*-nya sebagai ujung tombak perubahan.

Di titik ini, kita bisa menegaskan, bahwa ketika periode "-ismo" garda-depan mulai mengalami kemunduran di sekitar pertengahan abad ke-20, perpecahan mulai tumbuh di antara dua karakter sastrawi yang berbeda. Mereka para penyair pewaris tradisi "budaya tinggi" seperti Borges, Paz dan Neruda, yang mencari nilai-nilai kemanusiaan di dunia yang perlahan hancur lebur dilihat dari teropong jauh nahkoda, dan para penyair pinggiran seperti Cardenal, Dalton, dan Parra, yang lebih peduli pada pembangunan kembali metode komunikasi langsung dengan pembacanya, cenderung sinis, anti-romantik dan dalam taraf tertentu nihilistik dalam pendekatannya terhadap puisi. Penyair yang memiliki hubungan yang lebih membumi dengan kenyataan, dengan yang-sekarang, dan dengan pengalaman yang benar-benar dihidupi ketimbang eksplorasi intelektual yang abstrak mengenai kondisi manusia.

Parra dan *antipoemas*-nya menghilangkan kualitas mistik dalam puisi: bahwa puisi bukan lagi hanya pekerjaan "nabi" yang turun gunung setelah mendapat ilham. Ia mendemistifikasi, sekaligus mendesakralisasi tradisi puitik "tinggi". Di saat penyair seperti Neruda menjawab keresahan orang banyak dengan wibawa dan memberi pemahaman eksistensial kepada para pembacanya, Parra malah

secara terang-terangan berseloroh bahwa ia adalah sosok penyair yang sama sekali tak bisa diandalkan, tak dapat dipercaya, selalu kebingungan dan tak mampu mengartikulasikan dengan jelas tentang kondisi manusia (terlihat dalam puisinya '*I Take Back Everything I've Said*'), kecuali fakta bahwa kondisi itu tak tertahankan.

Tetapi apabila kita cermati lebih dalam, sajak-sajak Parra justru berkata sebaliknya. Sajak-sajaknya bukan sama sekali tanpa makna, ia bahkan menggambarkan *elan vital* manusia dengan baik. Kebanyakan kritikus berbicara mengenai elemen satiris dalam sajak-sajaknya. Dan satir, jika didefinisikan, pastilah mengandung penilaian. *Antipoesia* adalah, dan tetap akan menjadi, sebuah proyek ideologis radikal yang terus menantang pakem-pakem ide dan aksioma. Parra tak menjamin apa-apa dalam segala penilaian yang ia hasilkan. Itu sebabnya ia lebih sering menyebut dirinya sebagai seorang "peziarah" (*El peregrino*) ketimbang penyair, yang terus berkelana "mencari pohon untuk berteduh". Artinya, ia memohon diberikan kenyamanan dari kondisi manusia yang absurd dan kompleks.

Kendati demikian, absensi dari kenyamanan tersebut tak lantas membuatnya terjerembab dalam ketakmelekatan yang apatis. Sebaliknya, dalam sajaknya '*Manifesto*', ia menulis:

> *Melawan puisi-puisi salon*
> *puisi-puisi lapangan*
> *puisi-puisi protes sosial*

Aspek terpenting dari *antipoesia*, adalah agresinya terhadap status quo—segala macam nilai-nilai borjuis terlembaga di Chile. Seperti apa yang dikemukakan oleh Parra dalam sebuah komunike "itulah tujuan pokok seorang *antipoeta*, untuk membebaskan dirinya dari jeratan lembaga (borjuis) yang usang dan rapuh".

Terlepas dari segala idiosinkrasi dan sentimen nihilis-nya, Parra merasa terus tergugah untuk mengkritik dan mengolok-olok aspek korosif dalam masyarakat, sekaligus mengutarakan kebencian yang hebat terhadap penulis-penulis "salon" yang menolak untuk terlibat—mereka yang hanya mengejar keindahan dan kemewahan budaya:

> *rangkaian kata-kata yang*
> *menyedihkan untuk dilihat*
> *Hadiah Sastra Nasional—*
> *mendiam dan menyubur*
> *seolah tak ada kejadian*
> *di Chile*

Dan dari potongan sajak tersebut, kita bisa kembali melihat lebih jelas bahwa Parra memiliki kualitas yang jauh lebih sosial dari yang ia (mungkin) perkirakan. Parra sedari awal memang mengenali kualitas demokratis dari bahasa, yang sifatnya milik bersama dan komunal. Penghapusan hirarki dalam bahasa yang dilakukan oleh Parra, berikut pembebasan semua potensi kreatif dalam bahasa, serta kekuatannya mendesakralisasi bahasa, secara tidak langsung membuat kita melihat bahwa manusia, seperti kata-kata, pada hakekatnya adalah setara. Mereka yang kerap mendiskreditkan karya *Artefactos* Parra—dengan menganggapnya tak lebih sebagai lelucon iseng anak remaja—adalah orang yang juga berbagi kepercayaan akan adanya hirarki bahasa, seperti halnya mereka memercayai pembagian "alami" manusia ke dalam kelas-kelas sosial. Tapi justru di situlah peran simbolis dan demokratis dari *Artefactos*: ia telah membebaskan kata-kata yang digunakan oleh para pelacur, pencopet, dan pekerja, kata-kata yang mendasari kehidupan manusia dalam kesehariannya, apapun latar belakangnya, dari tirani bahasa yang diasaskan pada mereka, oleh mereka yang mengaku-ngaku sebagai pemilik bahasa suci.

PENUTUP

DENGAN memahami pertentangan dalam ranah teoretik (serta ideologis) yang terjadi dalam wacana sastra Amerika Latin semenjak *fin de siecle* abad ke-20 antara rezim representatif *americanismo* dan kekuatan sastra garda-depan nya yang eksplosif, kita bisa menarik satu kesimpulan: bahwa peran seorang sastrawan, dalam hal ini khususnya penyair, tidaklah pernah sepenuhnya terlepas dari pergelutan relasi-kekuasaan yang terjadi di sekitarnya, di manapun ia hidup. Penyair, seperti yang kita amati dari contoh di atas, juga mempunyai peran penting dalam menguji batas representasi sastra, dan dengan demikian, menginterogasi keterlibatan intrinsik yang mengikat sastra dengan kekuatan sosial dan pada akhirnya mentransformasi isi dan bentuk sastra itu sendiri.

Dinamika ini—yang menghubungkan sastra *vis a vis* representasi dan representasi *vis a vis* kekuatan sosial—bukanlah hasil dari proyek sastra pribadi semata yang bersifat independen, kontingen, dan tidak terkait satu sama lain. Tetapi, ini juga menyangkut problema sastra secara keseluruhan. Ia adalah sebuah proyek sejarah yang mengandalkan konsep sastra sebagai bentuk yang dapat meminjamkan tubuh impiannya ke subjek yang paling beragam, bukan untuk diri penulis, ideologi, atau bahkan keindahan semata.

Di awal tulisan, saya berargumen bahwa bentuk adalah kristalisasi dari persepsi ideologis; tetapi di samping itu, bentuk juga mengandung relasi produktif antara seniman dengan audiensnya. Model produksi seperti apa yang dimiliki oleh masyarakat tertentu—apakah masyarakat tersebut bisa mencetak ribuan naskah sekaligus? Atau apakah naskah cuma ditulis kembali dan disebarkan melalui lingkar-lingkar terkecil saja?—adalah faktor terpenting dalam menentukan relasi sosial antara 'produsen' dan 'konsumen', juga menentukan bentuk (literer) dari karya tersebut. Karya yang diciptakan bagi ribuan pembaca anonim tentu berbeda dengan karya yang diciptakan melalui sistem patron. Sama halnya seperti drama yang ditulis bagi televisi komersil, akan berbeda dengan drama yang ditulis bagi lembaga privat. Relasi produksi artistik dalam hal ini adalah bagian *internal* dari seni itu sendiri, ia membentuknya dari dalam.

Penjelasan mengenai sifat dasar dari karya seni ini membawa kita kembali ke pertanyaan awal mengenai bentuk.

Bagi Brecht, teater borjuis pada dasarnya bertujuan untuk menghaluskan kontradiksi dan menciptakan sebuah keharmonisan palsu; dan jika ini benar bagi teater, tentu ini juga benar bagi bentuk karya seni lainnya. Salah satu kontroversi paling krusial dalam kritik Marxis adalah polemik hebat antara Brecht dan Lukács di tahun 1930-an, persis ketika proyek-proyek garda-depan sedang marak menjamur di banyak belahan dunia. Pertanyaan besar kala itu di antara kritikus-kritikus Marxis adalah, realisme atau modernisme?



Bertolt Brecht

Lukács, di satu sisi, menganggap karya sastra adalah sebuah "spontanitas utuh" di mana tugas utamanya adalah untuk merekonsiliasi kontradiksi kapitalis antara esensi dan rupa, yang abstrak dan konkrit, kebutuhan individual dan keutuhan sosial.



"Seni, ideologi dan representasi" The Archduke Leopold Wilhelm in his Painting Gallery in Brussels (1651) oleh David Teniers the Younger

Maka dengan melampaui berbagai macam bentuk alienasi tersebut, seni bisa membangun kembali keutuhan dan keharmonisan. Brecht, di sisi lain, justru berpendapat bahwa apa yang diungkapkan oleh Lukács adalah nostalgia reaksioner belaka. Seni, bagi Brecht, justru harus diciptakan untuk mengekspos, bukan menghilangkan kontradiksi tersebut. Dengan demikian, seni bisa secara efektif menggerakkan audiens untuk menyelesaikan kontradiksi tersebut di kehidupan nyata.

Perdebatan yang terjadi antara Neruda dan Parra pun sebenarnya mempunyai dasar implikasi yang sama. Neruda percaya bahwa seni(nya) mampu menciptakan keutuhan bagi jiwa pembaca, sedangkan Parra lebih peduli pada dampak konkrit karyanya dalam kehidupan pembaca. Masing-masing menggunakan bentuk yang mereka anggap sesuai bagi tujuan yang mereka ingin capai. Keberhasilan (atau ketidakberhasilan) keduanya tentu ditentukan oleh apakah karya-karyanya sampai ke pembaca atau tidak. Sebuah karya sastra disempurnakan oleh kegunaannya, seperti produk sosial lainnya. Marx sendiri menekankan dalam '*Contribution to the Critique of Political Economy*' bahwa sebuah produk hanya akan menjadi sebuah produk apabila ia (telah) dikonsumsi. "Produksi," ucap Marx dalam '*Grundrisse*', "… tidak hanya bekerja untuk menciptakan objek bagi subjek, tetapi juga subjek bagi objek."

Pertanyaan mengenai relasi-relasi yang terkandung dalam karya seni, antara "basis" dan "suprastruktur", antara seni sebagai produksi dan seni sebagai ideologi, antara isi dan bentuk, bagi saya adalah pertanyaan paling penting yang harus segera dihadapi kritisisme sastra Marxis. Mungkin, kita bisa mulai belajar dari kritisisme Marxis di bidang lain. Saya di sini tentu merujuk ke John Berger dan '*Ways of Seeing*' (1972) nya.

Lukisan dengan bahan dasar minyak, klaim Berger, berkembang menjadi sebuah *genre* artistik hanya ketika teknik tersebut dirasa tepat untuk mengekspresikan sebuah cara ideologis dalam melihat dunia, saat di mana teknik-teknik lain dianggap kurang memadai. Lukisan berbahan dasar minyak, seperti yang kita ketahui, terlihat lebih berkilau dan memiliki kesan yang lebih padat dalam setiap penggambarannya, berbeda dengan cat air; teknik tersebut melakukan apa yang kapital lakukan terhadap relasi-relasi sosial, mereduksi hampir semua hal (termasuk manusia) menjadi objek yang setara. Lukisan itu sendiri pun menjadi sekedar objek—sebuah komoditas yang bisa diperjualbelikan dan dimiliki; sebuah barang properti. Maka lukisan, dalam hal ini, merepresentasikan dunianya.

Apa yang kita lihat di sini, adalah sekumpulan faktor yang bisa segera dikaitkan. Ada tahapan produksi ekonomi dalam masyarakat yang memungkinkan lukisan minyak bisa tumbuh dan berkembang sebagai teknik dalam sebuah produksi artistik; ada relasi-relasi sosial yang menghubungkan seniman dengan audiensnya, di mana teknik tersebut selalu terikat. Ada relasi antara relasi-properti artistik tersebut dengan relasi-properti secara umum, lalu ada pertanyaan mengenai bagaimana ideologi yang melandasi relasi-relasi properti tersebut terkandung dalam sebuah bentuk lukisan—bagaimana ideologi menentukan sebuah cara dalam melihat kenyataan di sekitar kita dan menentukan bagaimana cara kita menggambarkannya. Argumen-argumen semacam

ini lah yang bisa mengaitkan moda-moda produksi dengan bagaimana, misalnya, ekspresi tubuh dan wajah dalam kanvas Sudjojono digambarkan, atau, dalam konteks karya sastra dan sebagaimana sudah saya paparkan sebelumnya, bagaimana sebuah bentuk dalam karya puisi seperti *antipoemas* ditentukan.

Di sini lah kritisisme sastra Marxis harus mulai dikembangkan. Ada dua alasan penting mengapa. Pertama, kecuali kita bisa mulai menghubungkan karya-karya sastra lama, seberapapun "borjuis" atau "reaksioner" karya-karya tersebut, dengan elan orang-orang banyak—baik itu laki-laki atau perempuan—dalam melawan berbagai macam bentuk eksploitasi, kita tidak akan bisa sepenuhnya memahami kondisi yang kita hidupi sekarang, dan tidak akan bisa mengubahnya secara efektif. Kedua, kita akan dengan mudahnya jatuh ke vulgarisme, menolak sebuah teks karena alasan ideologis tanpa bersusah payah untuk membacanya, atau menilai sebuah karya hanya melulu dari faktor-faktor sosialnya saja tanpa meninjau lebih jauh kedekatan relasi antara pola produksi dan wacana estetis yang melatarbelakanginya. Sehingga kita tidak mampu menghasilkan karya-karya tandingan, sekaligus menghasilkan model masyarakat yang jauh lebih baik.

Kritisisme sastra Marxis bukanlah sekedar cara alternatif untuk menginterpretasikan karya sastra. Ia merupakan sebuah upaya aktif mengekspos dan membebaskan manusia dari macam bentuk penindasan (wacana dan bahasa), dan karenanya, ia amat penting untuk dibicarakan.