

MENGUJI KEJANTANAN

Ekspresi Gender dan Seksualitas Puisi Chairil Anwar

Dalam sebuah artikel berjudul “Anak Senja dan Chairil Anwar” yang diunggah di situs Nalar Politik, seorang pembaca bernama Arham Wiratama menulis bahwa puisi Chairil menyuguhkan “sedih yang jantan” dan “berduka yang keren.” Menggunakan frase sejuta umat Chairil “Aku ini binatang jalang / Dari kumpulannya terbuang,” Arham kemudian bertanya penuh percaya diri: “Tidakkah dua bait itu menjelaskan bahwa Chairil sungguh-sungguh jantan seumpama serigala pendiam hitam yang melawan beribu harimau lelaki sendirian? Dan hei, harimau itu adalah waktu!” Sesungguhnya saya tidak tahu pasti jawabannya karena saya justru bertanya pada bagian mana dari frase puisi *Aku* itu yang menunjukkan kejantanannya. Bukankah binatang tidak semuanya jantan? Seorang pembaca lain bernama Fariz menulis hal serupa tentang “kelakian” puisi Chairil Anwar di situs Noken Studio. “Puisi-puisinya yang begitu enerjik serta macho atau bisa dibilang *laki baget*(sic) itu, pastinya banyak membuat wanita terpikat,” tulisnya. Lalu Fariz memberi contoh. Kalau larik “Sedang dengan cermin aku enggan berbagi” dalam puisi *Penerimaan* (Maret 1943) diutarakan ke seorang wanita dan ditambah sedikit bumbu rayuan, “niscaya akan membuat wanita meleleh.”

Ceritanya belum selesai di situ. Pada 22 September 2020, penulis esai Raka Ibrahim melalui akun twitternya membuat sebuah utas humor bertajuk “sastrawan indonesia and their internet personas” dimulai dari Chairil Anwar: “fakboi tiktok. suka trek-trekan. ikutan di video ‘are you lost baby gurl?’ will definitely steal your girl.” Tidak lama setelah utas itu, Raka membuat utas lagi tentang “chairil anwar sebagai kata-kata buaya.” Salah satu cuitan di utas itu:

normie: “aku kayak gini cuma sama kamu”
chairil: “ini lara hanya untukmu seorang”

(Saya mesem-mesem sendiri membacanya). Contoh lain adalah sebuah video dokumenter tentang Chairil Anwar yang diproduksi oleh Miles Films dan diunggah di situs Youtube pada 27 April 2021. Di video itu, Ayu Utami menyatakan posisi kritisnya kepada Nicholas Saputra: “[S]ajak-sajak Chairil itu macho, dan membuat saya sebagai anak perempuan nggak begitu seneng dengernya waktu awal.” Pernyataan ini muncul sebelum kemudian Ayu mengungkapkan penghargaannya kepada keputusan Chairil untuk ikut ibunya ke Jakarta karena sang ibu menolak dipoligami.

Saya tidak berminat mengolah cuplikan-cuplikan di atas hanya sebagai anekdot untuk mencela cara membaca Chairil atau dengan angkuh menunjuk sebuah gejala dekadensi sastra Indonesia. Justru, selain merasa terhibur, saya jadi tercerahkan. Meskipun nada pesan dan bentuk artikulasi mereka tentang puisi dan hidup Chairil sebagai penyair raksasa Indonesia berbeda-beda, mereka berbagi kata kunci yang mirip-mirip: jantan, laki, macho, fakboi, buaya. Maskulinitas atau kelakian sepertinya telah menjadi sebuah konsensus di antara para pembaca puisi Chairil Anwar. Pertanyaannya: dari mana konsensus ini muncul?

Ada tiga kemungkinan jawaban yang dapat saya pikirkan sejauh ini. Pertama, maskulinitas puisi Chairil bisa jadi dirasakan melalui deklarasi kebebasan dan kejanganannya. Dalam masyarakat patriarkis yang beroperasi pada bingkai biner perbedaan seks dan gender, maskulinitas identik dengan tubuh laki-laki yang dianggap memiliki otonomi dan kuasa, mendominasi, dan melakukan kontrol terhadap yang liyan. Sebaliknya, yang feminin adalah tubuh perempuan yang dianggap lembut, menerima, menginginkan stabilitas, dan mencintai. Lalu kita tahu bahwa “aku” Chairil adalah “aku” yang ingin bebas, berontak dari tradisi, dan ingin mencintai juga bercinta dengan siapapun tanpa terikat oleh yang domestik. Melalui bingkai biner patriarki inilah, kejanganan dan pengembaraan mendapatkan stereotipe maskulinnya.

Kedua, maskulinitas puisi Chairil nampak karena konteks zamannya. Dalam esainya tentang “sajak keperwiraan” Chairil, Arif Bagus Prasetyo merevisi pemahaman kita soal individualisme Chairil dan mengajukan sebuah kemungkinan tentang kesusahan sang penyair mempertahankan subjektivitas individualnya di tengah suasana revolusi. Jika deklarasi individual Chairil tidak cukup memunculkan maskulinitas, maka kuncinya ada di konteks sosial dan politik Chairil. Sejarawan Frances Gouda pernah membahas bentuk maskulinitas-berlebih (*hyper-masculinity*) di era Revolusi (1945-49) sebagai modernitas pasca-kolonial. Pada masa itu, kejantanan menjadi sebuah kebijakan anti-kolonial yang menuntut proses merawat kendirian secara total agar terbebas dari perlakuan dan usaha Belanda yang masih terus mencoba menjinakkan subjek jajahannya. Bisa jadi, konsensus tentang maskulinitas puisi Chairil juga dibentuk dari pemahaman mengenai perang dan revolusi yang pusatnya adalah perjuangan prajurit dan pergerakan yang didominasi oleh laki-laki.

Kemungkinan ketiga, maskulinitas puisi Chairil mewujud dari kelindan antara kisah biografi hidupnya yang melibatkan perempuan, juga dalam puisi-puisi cintanya yang menyebut

nama perempuan. Para penulis biografi Chairil ingin bercerita tentang relasi sosialnya baik itu dengan sesama lelaki sebagai rekan kerja maupun dengan perempuan dalam hubungan romantis atau pertemanan. Tetapi dari puisi Chairil kita mendapati berbagai nama perempuan Ida, Sumirat, Karinah Moordjono, Sri Ajati, Gadis Rasjid, Dien Tamaela, Tuti, Ina Mia, K, dan Nyonya N— yang jika diverifikasi akan merujuk pada nama-nama orang yang pernah bertemu, menjalin hubungan, atau dipikirkan oleh Chairil. Nama laki-laki di puisi Chairil, seperti L.K. Bohang dan Affandi, jumlahnya tidak sebanyak perempuan. Dalam bingkai biner heteronormatif, yaitu bingkai yang mengesahkan dan menormalkan hubungan seksual laki-laki dan perempuan biologis, hanya relasi Chairil dengan perempuanlah yang kemudian menebalkan karakter maskulin puisinya. Sifat maskulin puisi Chairil hadir ketika “aku,” yang diperlakukan sebagai laki-laki, bersanding dengan figur tubuh dan gender yang berbeda, yaitu perempuan. Kita jarang melihat hubungan homososial Chairil dengan Bohang atau H.B. Jassin, misalnya, untuk menjelaskan bentuk maskulinitas Chairil. Puisi Chairil yang menyebutkan kata “kawan” juga lebih sering dimaknai sebagai solidaritas perjuangan humanis yang universal dan netral, seakan-akan hubungan sosial sesama laki-laki bukan relasi gender.

Dari ketiga kemungkinan jawaban itu, sebenarnya kita sudah bisa menerka bagaimana konsensus tentang maskulinitas puisi Chairil muncul. Namun, apakah terkaan saja cukup? Apakah cukup kita mendaku puisi Chairil maskulin hanya karena kita familiar dengan struktur patriarki yang heteronormatif? Apakah puisi-puisi Chairil otomatis maskulin hanya karena Chairil adalah laki-laki heteroseksual yang hidup di tengah revolusi dan gerakan pemuda? Kita sesungguhnya masih kekurangan penjelasan runut pada setiap klaim tentang “kejantanan,” “kelakian,” dan “kemachoan” puisi Chairil. Begitu juga sebaliknya, sebagian besar uraian formal dan tematis tentang puisi-puisi Chairil minim pembahasan tentang ekspresi gender dan seksualitas, meskipun kita paham betul ada figur dan relasi sosial berbasis gender dan seksualitas yang muncul dalam puisinya. Pun ada, pembahasan itu lagi-lagi digunakan untuk mengkonfirmasi keruwetan hidup personal dan sosial Chairil, alih-alih untuk melihat bagaimana bahasa puisi Chairil memungkinkan bentuk ekspresi gender modern. Apakah teknik-teknik puisi Chairil memang senetral itu hanya karena ia secara serius suka pada bahasa dan sajak? Jika selama ini kita percaya bahwa bahasa dan sastra adalah politis, bukankah kita pun sebenarnya sedang melihat teknik rima, cara modifikasi

kuantrin, dan bentuk puisi Chairil sebagai kerja dan produk politik, termasuk politik gender dan seks?

Tulisan ini hendak mengisi ruang pembahasan soal gender dan seksualitas dalam puisi Chairil untuk memeriksa kembali klaim maskulinitas tentang puisinya, sekaligus merunut bagaimana ekspresi gender beroperasi melalui teknik berpuisi. Dalam proses perunutan ini, saya menggunakan moda pembacaan queer yang dikembangkan oleh Audre Lorde, Judith Butler, Gloria Anzaldúa, Eve Sedgwick, dan Heather Love, yaitu sebuah pembacaan yang menjauh dari esensialisme gender dan seksualitas sekaligus tetap peka pada konstruksi normatifnya. Dengan kata lain, saya menghindari pembacaan yang secara otomatis mengasosiasikan tubuh biologis laki-laki dengan ekspresi gender dan seksualitasnya, dan beralih ke pembacaan yang melihat bagaimana ekspresi-ekspresi tersebut mewujud dan memadat dalam dan melalui teknik puisi Chairil. Unsur puisi yang saya lihat secara spesifik adalah penggunaan kata ganti orang pertama, kedua, maupun ketiga yang dipakai Chairil untuk membangun bentuk puisinya. Mengapa berfokus pada kata ganti? Karena, terlepas dari konteks kalimat, kata ganti bersifat netral pada dirinya. “Aku,” “kau,” dan “ia” dalam Bahasa Indonesia secara inheren tidak terasosiasi oleh ekspresi maskulin maupun feminin dan dapat digunakan untuk menyimpan anonimitas gender.¹ Ketiganya baru terasosiasi dengan peran gender ketika ada sebuah relasi dengan subjek dan objek dalam konteks kalimat, puisi, atau prosa.

Dalam penulusuran saya, “aku” adalah subjek-diri yang berkelindan, secara sosial, emosional, dan seksual, dengan yang “kau” dan “ia,” juga sesekali ternyatakan melalui “kami” dan “kita.” Maka, melalui tiga bagian yang saling berkaitan, saya secermat mungkin membaca beberapa puisi Chairil untuk menjawab pertanyaan sederhana yang kesimpulannya dapat mengafirmasi dan/atau mengganggu klaim tentang maskulinitas puisi Chairil, sekaligus mengungkap modernisme artistik Chairil. Pemilihan puisi yang dibahas pada tiap bagian bersifat agak sewenang-wenang karena ada pembatasan ruang dan waktu menulis. Meskipun demikian, proses pemilihannya tetap berhati-hati dan waspada agar tidak menormatifikasi puisi Chairil.² Di akhir

¹ Bandingkan penggunaan kata ganti orang pertama dan kedua Bahasa Indonesia dengan beberapa bahasa Eropa Barat (Spanyol, Prancis, Belanda) yang membedakan maskulin dan feminin. Juga bandingkan kata ganti “ia” dengan kata ganti dalam Bahasa Inggris kontemporer (*she/he/they*). Dalam catatan penerjemah buku puisi *Sergius Seeks Bacchus*, Tiffany Tsao membahas bagaimana dia dan Norman Erikson Pasaribu berdiskusi secara reguler untuk menerjemahkan “ia”/”dia”/”nya” ke dalam pronouns Bahasa Inggris untuk tidak menghilangkan makna queer puisi Norman.

² Semua puisi dalam tulisan ini mengambil dari kumpulan sajak *Aku Binatang Jalang* suntingan Pamusuk Enester.

pembahasan, saya akan menyimpulkan jawaban saya soal ekspresi gender dan seksualitas puisi-puisi Chairil dan bagaimana jawaban itu membantu pemahaman kita soal modernisme artistiknya.

Biner Oposisi “Kau” dan “Aku”

Pada tanggal 15 Maret 1943, Chairil menulis surat kepada H.B. Jassin. “Tadi datang. Rumah kosong. Ada menunggu kira-kira sejam,” tulisnya di awal surat sebelum ia merinci judul-judul buku yang ia ambil dari lemari buku Jassin. Hari-hari itu rumit. Tentara Jepang telah mengambil alih rezim pemerintahan; dan Jassin, bersama dengan Armijn Pané, sedang bersiasat mengelak dari penyensoran Jepang agar majalah asuhan mereka, *Pandji Poestaka*, tetap hidup. Menurut Seri Buku Tempo, berbeda dari Jassin, Chairil hidupnya lontang-lantung, mampir menumpang di rumah teman-temannya, termasuk pergi ke rumah atau kantor Jassin seenak hati dan meminta Jassin membayar becak tumpangannya. Pada saat yang sama, Chairil menggemarkan moda puitisnya. Di bagian kedua surat itu, ia menulis:

“Jassin,

Aku tak bertukar. Masih seperti dulu juga lagi. Tapi kalau 10 hari lagi dihukum tentu lemah dan jinak.

Relaas perkaraku akan membuktikan aku ta' bersalah.

Apa?! **Disumpahi Eros.**”

Frase terakhir itu mereplikasi satu gatra dari puisinya *Tak Sepadan* yang tertitimangsa pada Februari 1943, sebulan sebelum ia menulis surat untuk Jassin:

Aku kira:

Beginilah nanti jadinya

Kau kawin, beranak dan berbahgia

Sedang aku mengembara serupa Ahasvérós.

Dikutuk-sumpahi Eros

Aku merangkaki dinding buta

Tak satu juga pintu terbuka.

Ketersambungan antara puisi Chairil dan suratnya untuk Jassin ini adalah tindak Chairil membuka proses menulisnya kepada Jassin, sekaligus petunjuk untuk membaca puisinya.

Dalam *Tak Sepadan*, kita bisa melihat penggandaan suara [eros] melalui Ahasvérós/Eros di antara bait pertama dengan rima i-a (*kira, jadinya, berbahgia*) dan bait kedua dengan rima u-a (*buta, terbuka*) untuk menjembatani proyeksi biner “kau” dan “aku.” Di satu sisi, “kau” adalah

perwujudan dunia domestik di mana seseorang akan berbahagia dalam relasi pernikahan dan keluarga yang stabil. Di sisi lain, “aku” akan terus menjadi pengembara, “merangkaki dinding buta.” Suara [eros] yang muncul di dua bait berbeda memisah “kau” dan “aku,” dan menempatkan dua figur ke dalam relasi yang berlawanan meskipun tak sepenuhnya antagonistik. Bunyi [eros] pertama menganggu rima sebelumnya. Lalu bunyi [eros] kedua menjadi intro untuk rima baru yang sebenarnya adalah modifikasi tidak lengkap rima bait pertama. Melalui cara ini, terciptalah keterputusan halus antar bait.

Struktur rima tersebut terpilih dengan sebuah bentuk pengembaraan yang muncul bukan karena pilihan mutlak “aku” tetapi karena kutuk-sumpah Eros. Sumpah Eros membuat “aku” merangkak, mencari-cari dalam kegelapan, yang berujung pada kemustahilan. Kita tidak tahu apakah frase “tak satu pun pintu terbuka” merujuk pada segala jenis pintu. Pintu kamar? Pintu hati? Entahlah. Yang terlihat dari baris itu hanyalah ketidakmungkinan “aku” untuk berada di dalam sebuah ruang. Ia berada di luar pintu. Namun, si aku tidak meletakkan nasibnya di tangannya sendiri. Malah, ia melihat dirinya sebagai “korban” penyumpahan dan kutukan Eros. Di sinilah kalimat “Relaas perkaraku akan membuktikan aku ta’ bersalah” dalam surat Chairil kepada Jassin menjadi penting, karena ia adalah petunjuk untuk melihat bagaimana si aku dalam *Tak Sepadan* mencoba membenarkan dirinya. Gumam “disumpahi Eros” dalam surat Chairil untuk Jassin menegaskan bagaimana “aku” dalam *Tak Sepadan* mengkonstruksi dirinya sebagai yang tertuduh namun sesungguhnya tak bersalah.

Dari petunjuk itu, bait terakhir *Tak Sepadan* seperti memantapkan cara si aku melihat dirinya sebagai korban kutukan. Lihatlah cara Chairil menyusun kata-katanya:

Jadi baik juga kita padami
Unggunan api ini
Karena kau tidak ‘kan apa-apa
Aku terpanggang tingal rangka.

Larik pertama adalah sebuah ajakan, bukan kesepakatan. “Baik juga” dan “kita” digunakan untuk memengaruhi “kau” agar mengikuti inisiatif “baik” sang “aku” memadamkan api. Akan tetapi, keberduaan dalam “kita” dengan segera larut hilang, karena Chairil memproyeksikan kembali oposisi biner kau-dan-aku melalui dua teknik penyusunan larik. Pertama, Chairil mengulang format baris bait pertama. “Kau” di bait terakhir ini juga menduduki baris ketiga dan “aku” di baris keempat. Kedua, Chairil menggunakan diksi terkait untuk menciptakan situasi yang saling

berlawanan: “padami” / “api ini” dan “tidak ‘kan apa-apa’” / “terpanggang tinggal rangka.” Sang kau ditempatkan secara sepihak pada posisi aman—ia tidak akan ikut terbakar; sedangkan “aku” adalah korban api unggul. Maka, ajakan memadamkan api, paling tidak bagi si aku, bukan sepenuhnya kesalahan, melainkan hanya usaha mempertahankan keutuhan daging.

Jukstaposisi “kau” dan “aku” bukan hal yang asing bagi penulis seangkatan Chairil. Dalam pembahasan cermatnya tentang puisi Amir Hamzah *Nyanyi Sunyi*, Arif Bagus Prasetyo merunut keterpisahan “kau” dari “aku” yang “mengisyaratkan kegelisahan subjek individual di hadapan kolektivitas, suatu gejala tentang ‘aku’ yang menyangsikan keniscayaan ‘kita’” (77). Menurut Arif, di dunia *Nyanyi Sunyi* tidak ada kesatuan “kita” yang dihasilkan dari “kau” dan “aku.” Inilah pengisyaratannya soal “kesunyian romantik soliter” yang benihnya tumbuh subur di tanah tradisi puisi lirik Indonesia, termasuk bertunas di puisi Chairil (82). Sebagai contoh lain adalah relasi lebih antagonistik dan pahit antara kau-aku dalam bait pertama puisi Usmar Ismail, *Hubungan* (1945), yang ditujukan “buat imperialis kuning”:

Asal kau tahu
Jika kita berdepan muka
bukan sebagai kau dan aku
engkau lambang tampuk kuasa
aku bangsa hendak merdeka

Sedikit berbeda dari *Nyanyi Sunyi* yang berangkat dari “aku” dan “kau” terpisah yang tidak menjadi “kita,” puisi *Hubungan* justru berangkat dari “kita” yang adalah rujukan solidaritas di masa Kependudukan Jepang. Ke-kita-an, yang berisi “kau” dan “aku” adalah semu. Sedari awal, di dalam “kita,” tidak pernah ada “kau” dan “aku” yang seharusnya setara. “Kita” hanyalah topeng yang menutupi keberlawanan vertikal antara penguasa dan bangsa jajahan.

Dalam *Nyanyi Sunyi*, *Tak Sepadan*, dan *Hubungan* tidak ada rekonsiliasi utuh antara “kau” dan “aku.” Akan tetapi, saya ingin menekankan sedikit perbedaan antara *Tak Sepadan* dengan *Nyanyi Sunyi*. Saya mengutip kembali pengamatan jeli Arif Bagus Prasetyo: “‘Aku’ selalu kekurangan ‘kau’, sehingga ‘kita’ pun tak pernah penuh. Tetapi, justru dengan ketidakpenuhan dan ketidak sempurnaan ‘kita’, subjek mendapatkan kebebasan—yang dimungkinkan dan sekaligus dibatasi oleh *liyan*—untuk terus-menerus coba membentuk ‘kita’” (95, penekanan asli). Pendeknya, dialektika kontinu “kau” dan “aku” akan membentuk “kita” yang “cair, fleksibel, dinamis, selalu menjadi, dan terbaharui.” Hal ini tidak saya temukan dalam *Tak Sepadan*. Alih-alih

dialektika, “kau” dalam puisi Chairil adalah pengejawantahan gagasan subjektif “aku” tentang “kau” dan ke-kita-an mereka. “Kita” bukanlah subjek bersama yang mampu menyadari kekurangannya, tetapi subjek yang tak lagi diberi kesempatan. “Kita” tidak cair dan fleksibel, tapi justru padat dan kaku. Juga, “kita” hanya berfungsi sebagai pemadam api untuk menyelamatkan “aku.” “Kau” dan “aku” bukan hanya terpisah, tetapi juga sebenarnya berlawanan.

Oposisi kau-dan-aku ini sesungguhnya menampakkan diri dengan tegas pada dua bait pertama puisi *Aku* (Maret 1943):

Kalau sampai waktuku
'Ku mau tak seorang 'kan merayu
Tidak juga kau

Tak perlu sedu sedan itu

Kita tidak sepenuhnya tahu siapa “kau,” selain bahwa “aku” mencurigainya sebagai seseorang yang mungkin akan merayu. Si aku lagi-lagi menempatkan sang kau secara sepah di sisi berseberangan. “Kau” sepertinya tidak mungkin bergabung dengan si aku sebagai binatang jalang dari kumpulan terbuang. Apakah “kau” adalah binatang peliharaan yang tinggal di rumah, yang terdomestifikasi? Kita tidak tahu. Minimnya informasi dan sempitnya lensa untuk melihat “kau” di luar kecurigaan “aku” menandai sebuah posisi dan konstruksi subjektif “aku” terhadap keberlawanannya dengan “kau.”

Akan tetapi, kedirian “aku” dan gagasan keberlawanannya bersifat labil. Ya, kita betul bisa merasakan rasa percaya diri penuh “Semangat” dalam puisi *Aku*. Namun di saat yang sama, kita juga sebetulnya dapat merasakan kecemasan. Pernyataan pada baris ketiga bait pertama (“Tidak juga kau”) dan pada bait kedua (“Tak perlu sedu sedan itu”) sebenarnya menggelitik. Bagaimana si aku tahu kalau “kau” akan merayunya? Memangnya “kau” betul akan bersedu sedan untuk “aku”? Si aku sih memang inginnya tidak ada seorang pun merayu. Tetapi pun ada yang merayu, memangnya ia tidak bisa menolak? Atau jangan-jangan si aku sesungguhnya ragu akan kemampuannya sendiri kalau-kalau ia betul dirayu oleh “kau”? Ketika kita tidak menerima keteguhan subjek “aku” begitu saja, yang tersisa hanyalah kecemasan.

Kecemasan “aku” dalam puisi *Aku* membawanya pada sebuah pelarian. Namun, di lain kesempatan, kelabilan “aku” justru menciptakan keberlawanan agresif. Hal ini terlihat lebih jernih

dalam puisi *Kupu Malam dan Biniku* (Maret 1943). Di tiga bait pertama, si aku terlihat sedang bergerak menjauh dari seseorang:

Sambil berselisih lalu
mengebu debu.

Kupercepat langkah. Tak noleh ke belakang
Ngeri ini luka-terbuka sekali lagi terpandang

Barah ternganga

Penggunaan eufemisme “kupu malam” pada judul bagi saya cukup jelas untuk merujuk ke pekerja seks tanpa perlu dicari-cari kiasan lainnya. Di puisi ini, si aku tergesa-gesa dan merasa kesakitan, hingga ia mengucapkannya dua kali di bait yang berbeda: “luka-terbuka,” “barah,” “menganga” dengan suara vokal /a/ dominan seperti orang meringis kesakitan. Lalu dari situlah ia teringat akan istrinya, sekaligus mencurigainya habis-habisan:

Melayang ingatan ke biniku
Lautan yang belum terduga
Biar lebih kami tujuh tahun bersatu

Barangkali tak setahuku
Ia menipuku.

Jujur saja, saya kesal membaca bagian puisi ini. Kombinasi antara kalimat lengkap dan frase gantungnya terdengar rikuh. Bait terakhir, yang sepertinya ditulis untuk menikung narasi puisi, kaku kering, seperti berusaha terlalu keras untuk membuatnya jadi kejutan. Lebih lagi, keamburadulan itu digunakan untuk menampilkan adegan si aku yang curiga kalau sang istri menipunya, padahal mungkin ia sendiri yang menipu istrinya.

Benar, tidak ada “kau” di puisi ini. Cuma ada “ia” yang jauh dari posisi di mana si aku berdiri. Penggunaan frase “lautan yang belum terduga” dan “kami” juga sekedar formalitas atas relasi pernikahan ala ungkapan mengarungi bahtera rumah tangga. Tidak ada “kami” dalam puisi itu, yang ada hanyalah kejauhan jarak yang mempertegas kecemasan dan kecurigaan “aku.” Sang istri dalam kata ganti “ia” diragukan, agar “aku” dapat menyelamatkan diri dari rasa bersalahnya sendiri. Bahkan di dalam badan puisi pun sang “kupu malam” tidak muncul selain menjadi sosok di “belakang” yang tak ingin ditoleh oleh “aku.” Si aku adalah subjek-diri yang sangat rapuh, yang

menolak berdialektika dengan “kau,” juga tanpa malu menjadi seorang pengecut yang tidak mau bertanggungjawab atas apa yang ia lakukan.

Intensi Chairil sebagai penyair—apakah untuk mengiyakan laku pikir si aku atau mengkritiknya—tidaklah relevan dan tidak menarik untuk dibuktikan. Menurut saya, yang paling penting untuk dicermati adalah bagaimana biner berlawanan “kau” dan “aku” yang muncul dalam puisi-puisi Chairil mengalami penajaman. Oposisi ini mengalami eskalasi fisiknya dalam *Mulutmu Mencubit Di Mulutku* (Juli 1943): kau-dan-aku mencoba menyakiti tubuh masing-masing.

Mulutmu mencubit di mulutku
Menggelegak benci sejenak itu
Mengapa merihmu tak kucekik pula
Ketika halus-peri kau meluka??

Sajak a-b-a-b yang digunakan untuk menghasilkan imaji kekerasan ini meninggalkan bekas pahit di mulut saya sebagai pembaca. Tidak ada kecanggungan bunyi, memang. Tapi, isi puisi yang menunjukkan adegan itu menciptakan efek dengung mengganggu bagi suara sajak. Sama seperti puisi *Aku*, kita tidak sepenuhnya tahu siapa “kau” dalam hubungannya dengan si aku. Kita hanya tahu posisi berlawanan kau-dan-aku di mana “aku” tidak mengizinkan “kau” bersuara. Lebih parahnya, karena mulut “kau” mencubit, si “aku” berkhayal mencekik “merih” (tenggorok) si kau ketika ia meluka, entah agar mati atau tidak lagi bersuara. Jelas, tidak ada sejumput kemesraan dalam *Mulutmu Mencubit*.

Sebenarnya ada satu kemungkinan lain. Kita bisa saja membaca sajak ini sebagai kiasan anti-kolonial bahwa “kau” adalah wujud kolonialisme dan impuls “aku” untuk menyakiti adalah respon terhadap kesakitan yang dimunculkan oleh agresi badaniah. Interpretasi ini bukan tidak mungkin. Tetapi saya lebih yakin bahwa yang krusial dari sajak ini adalah posisi berlawanan “kau” dan “aku” yang ekstrem, alih-alih sebagai kiasan. Perhatikan lagi baris kedua: “Menggelegak benci sejenak itu”. Jadi, sebelum momen dicubit di dalam mulut, si aku tidak menyimpan perasaan antagonis berlebih. Bahkan “benci” si aku hanya “sejenak,” meskipun yang sementara itu cukup membuatnya berimajinasi soal mencekik tenggorok “kau.” Apakah cekikan itu hanyalah sekedar mekanisme pertahanan diri si aku? Mungkin. Yang kita tahu pasti, “aku” berniat menyakiti “kau” setelah merasa terganggu dengan cubitan di mulutnya.

Eskalasi ini mengakhiri pembahasan pertama saya tentang teknik dan isi puisi Chairil yang mendayagunakan bingkai oposisi biner “kau”/ “aku.” Penampakkan bingkai ini penting untuk kita

lihat bersama jika kita ingin meniti laku kerja bahasa Chairil yang berusaha untuk menyelamatkan “aku” dari kecemasannya tentang yang liyan. Dalam puisi *Tak Sepadan dan Aku*, bingkai binernya adalah oposisi antara yang mengembara dan yang domestik. Dalam *Kupu Malam dan Biniku*, oposisi antara “aku” dan “ia” jelas mewujud dalam cara “aku” mengungkap relasi pernikahannya dan mencurigai “ia” sang istri. Dalam *Mulutmu Mencubit*, ujungnya adalah niat menyakiti. Akhirnya, “aku” tidak pernah berdiri pada dirinya sendiri, namun dilandaskan pada perlawanannya dengan “kau.” Saya menampik pendapat yang melihat individualisme Chairil hanya sebagai lagak berdikari. Alasannya sederhana: kebebasan diri sang “aku” bukan seutuhnya wujud keberanian tetapi kecemasan paranoid yang muncul dari kerjanya menempatkan “kau” sebagai kendirian yang berlawanan darinya. Melalui pola rima dan bingkai oposisi tersebut, Chairil sedang mengkonstruksi kendirian yang spesifik: ia bukanlah kendirian yang sepenuhnya bebas, tetapi labil dan selalu dipengaruhi oleh kecemasan tentang keberadaan sang “kau” baik itu yang domestik, yang mungkin merayu dan menipu, dan yang mencubit mulut. Kendirian sang pengembara ini rapuh dan tidak sepenuhnya menjadi.

Kemesraan Heteroseksual

Ekspresi gender dalam puisi Chairil mewujud dalam kendirian “aku” yang cemas dan rapuh. Namun, ia juga merupa dalam hubungan cinta sentimental. Menjadi diri yang mengembara dan telah terselamatkan dari jerat domestifikasi artinya juga mengizinkan “aku” untuk bermain cinta-cintaan. Saya akan memulai pembahasan ini melalui puisi *Ajakan* (Februari 1943):

Ida
Menembus sudah caya
Udara tebal kabut
Kaca hitam lumut
Pecah pencar sekarang
Di ruang legah lapang
Mari ria lagi
Tujuh belas tahun kembali
Bersepeda sama gandengan
Kita jalani ini jalan

Ria bahgia
Tak acuh apa-apa
Gembira-girang

Biar hujan datang
Kita mandi-basahkan diri
Tahu pasti sebentar kering lagi.

Chairil hanya menggunakan “Ida” pada bait pertama sekaligus baris pertama, tanpa ada kata dan frase lainnya. “Ida” adalah panggilan pendek namun terdengar seperti erangan yang mengingatkan kita pada teks pidato Chairil di depan Angkatan Baru Pusat Kebudayaan pada tahun 1943: “Ida! Idaku-sayang, aku bantah Idaku ini kali! Karena Ida katakan tenagaku mencipta sedikit sekali. [...] Ida! Rangkaian jiwa, lihat! [...] Ida! Ida! Ida!”³ Entah berapa kali ia menerangkan nama “Ida” dalam teks itu. Pastinya, teriakan itu menggema di bait dan baris awal dalam puisi *Ajakan*. Bagi Chairil, memulai puisi hanya dengan “Ida” itu cukup. “Ida” sudah mampu menjadi baris yang lengkap.

Setelah panggilan itu, Chairil berpaku pada visualisasi lanskap alam untuk membangun nuansa kasih bergairah: cahaya yang menembus kabut tebal, warna lumut hitam berubah terpencer, ruang lapang lega yang penulisan “lega”-nya ditambah “h” oleh Chairil agar keluar hembusan [ah]. “Ida” meremajakan. Dan adegan berikutnya adalah “kita” yang bersepedaan, bergandengan, main hujan-hujanan tak takut basah. Nuansa puisinya santai dan ceria. Jika puisi ini adalah sebuah lukisan, kita bisa melihat warna abu hijau gelap yang digores silang oleh kuning putih, tanda cahaya matahari menembus di sela-sela hujan. Lalu di tengah lukisan itu ada siluet dua orang yang sedang bersepedaan di tengah hujan. Menariknya, puisi ini tidak ada “kau” dan “aku”—hanya “kita” yang “jalani ini jalan” dan yang “mandi-basahkan diri / Tahu pasti sebentar kering lagi.” Ketiadaan subjek-diri dan subjek-liyan mengisyaratkan lemahnya proklamasi diri dan pengaburan “kau” sebagai yang terpisah. Imaji bahagia tentang cinta menumbuhkan ke-kita-an, kemauan bergerak bersama yang “tak peduli apa-apa.”

Penggambaran lanskap secara visual adalah laku penciptaan sebuah ruang dan waktu di mana “kita” dapat bergerak bebas lenggang tanpa menghiraukan yang lain. Chairil mengembangkan teknik visualisasi ini ke arah yang lebih sensorial dalam puisinya *Taman* (Maret 1943):

Taman punya kita berdua
tak lebar luas, kecil saja
satu tak kehilangan lain dalamnya.
Bagi kau dan aku cukuplah

³ Teks pidato itu dimuat di majalah *Zenith*, Th. 1, No. 2, Februari 1951.

Taman kembangnya tak berpuluhan warna
Padang rumputnya tak berbanding permadani
Halus lembut dipijak kaki
Bagi kita bukan halangan.
Karena
dalam taman punya berdua
Kau kembang, aku kumbang
aku kumbang, kau kembang
Kecil, penuh surya taman kita
tempat merenggut dari dunia dan ‘nusia

Unsur puisi yang menarik perhatian saya bukanlah tata bahasanya tetapi urutan deskripsinya. Pertama, puisi ini diawali oleh klaim kepemilikan. Taman itu bukan milik publik atau siapapun. Taman itu milik “kita berdua.” Lalu deskripsi kedua adalah ukurannya. Taman itu cukup saja untuk dua orang yang saling mengisi satu sama lain. Ketiga, Chairil mendeskripsikan objek di dalam taman. Ada kembang berwarna, tapi warnanya tak banyak berpuluhan-puluhan. Lalu ada padang rumput kecil yang juga bukan permadani. Taman itu bukan berisi kemegahan tetapi kekayaan yang cukup. Setelah itu, Chairil mendeskripsikan sensasi sensorial: “halus lembut dipijak kaki” sebelum ia mengulang lagi pernyataan kepemilikan taman yang adalah “punya berdua”. Lalu, ia menyatakan siapa “kita”—sang “kau” dan “aku”—di taman itu. Baris sebelas dan duabelas adalah permainan suara berulang yang menganimasikan kumbang dan kembang. Kemudian, Chairil mengulang lagi ukuran taman, objek taman (yaitu surya), dan kepemilikan, sebelum akhirnya menampilkan fungsi utama ruang itu. Melalui pendeskripsiannya itu, taman bukan hanya sebuah tempat menampung subjek dan objek material tetapi juga ruang yang berskala, berkepemilikan, dan berfungsi secara sosial pun emosional.

Jika kita membandingkan puisi *Taman* dengan puisi-puisi yang sudah saya bahas di bagian pertama tulisan ini, ada perbedaan yang kontras. Di puisi ini, “kau” dan “aku” jelas tidak berseberangan karena ada “kita” yang diizinkan muncul sebagai keberduaan, bukan hanya formalitas. Namun, “kita” ini tetap berbeda dari “kita” *Nyanyian Sunyi* yang oleh Amir Hamzah digambarkan sebagai yang cair dan fleksibel. Dalam puisi *Taman*, “kita” adalah hubungan yang memadat, stabil, dan bergelora. “Kita” tidak mengizinkan yang liyan masuk ke dalam taman “milik” mereka, apalagi ikut-ikutan bermain jadi kumbang dan kembang. “Kita” adalah sebuah figur di ruang eksklusif di mana dunia dan manusia yang lain “direnggut.” Di dalam ruang eksklusif itulah, “kau” dan “aku” dapat bebas mencinta dan bercinta. Semua wujud ke-kita-an

dalam *Taman* dimungkinkan oleh penciptaan lanskap taman kecil itu. Memang pepatah benar adanya: dunia milik berdua yang lain ngontrak.

Penciptaan lanskap taman, untuk merujuk pada ruang eksklusif di mana kebebasan cinta kasih menemukan tempat geraknya, bukanlah teknik Chairil semata. Sekelompok perempuan berpendidikan di Sumatera Barat pada awal dekade 1910-an paham betul bagaimana taman adalah ruang figuratif yang ideal bagi mereka untuk bermain, bercengkrama penuh ramah-tamah, sekaligus menyuarakan aspirasi mereka. Di awal penerbitan koran *Soenting Melajoe* (SM) asuhan Ruhana Kudus dan Zubaidah Ratna Juwita, para pembaca perempuan bersama-sama dengan editor merawat koran SM sebagai sebuah taman. Coba kita lihat bersama kompilasi bait-bait sajak taman SM yang diterbitkan sepanjang tahun 1912. Siti Noer Ana dari Sawah Lunto menulis:

Soenting Melajoe laksana taman,
alamnya banyak buah yang nyaman
Kuntum dan bunga yang indah reman
tempat bermain sidang budiman

Dalam tulisan berjudul “Pelita kapas,” Ruhana pun menulis:

Ayolah! mari ke taman Soenting,
Amburkan benih yang penting-penting;
Alus dan kasar dahan dan ranting,
Anam menganyam gunting menggunting.

Seorang pembaca bernama Elok dari Pariaman menyajak:

Wahai segala kita perempuan,
marilah kita bergurau-gurauan;
masuk ke taman Soenting perawan,
tetapkan hati dengan keruan.

Ketiga contoh bait taman ini menunjukkan bagaimana teknik visualisasi taman, baik itu sebagai lanskap pemandangan maupun sebagai ruang penuh aktivitas olah pikir, tubuh, dan rasa, memungkinkan para perempuan untuk membayangkan suara dan gerak mereka sendiri yang bebas dan penuh kegembiraan.

Meskipun berbagi objek lanskap, yaitu taman, ada dua hal mencolok yang membedakan teknik visualisasi para perempuan Sumatera Barat dengan Chairil. Pertama, soal esensi kepemilikan. Betul, taman Soenting memiliki unsur eksklusif, karena ia ditujukan untuk perempuan yang pada waktu itu sering dienyahkan kemampuan menulisnya oleh laki-laki. Namun, para penghuni taman nampak terus aktif mengundang perempuan lain untuk turut

mengisi dan bermain di taman itu. “Wahai segala kita perempuan”—“kita” di sini menunjuk bukan pada keberduaan tetapi kolektivitas terbayang perkumpulan perempuan yang saling bergurau dan menetapkan hati. Solidaritas homososial membuat batasan berdasar gender sekaligus membuka peluang bagi mereka yang ingin bergabung. Taman Soenting tak pernah jadi milik Ruhana atau Juwita saja. Ia milik “kita” perempuan. Sedangkan Chairil jelas mengklaim kepemilikan taman dalam konteks keberduaan heteroseksualitas. Tak boleh ada perempuan lain yang masuk, tidak juga laki-laki. Hanya ada “kau” dan “aku.”

Perbedaan kedua adalah permainan kiasan. “Kembang” di taman Soenting bukan merujuk pada tubuh perempuan para pembaca dan penulis. Ia adalah kiasan tentang keindahan berbagi dan pengetahuan yang mekar. “Benih” juga bukan persoalan badan reproduksi perempuan, tetapi soal bahan ajar dan kebijaksanaan sehari-hari yang perlu ditanam, dirawat, dan ditumbuhkan. Sedangkan dalam *Taman*, Chairil menggunakan eufemisme seks dengan mengambil simbol “kembang” untuk “kau” dan “kumbang” untuk “aku.” Eufemisme heteroseksualitas yang sering kita temukan di buku teks pendidikan seks untuk murid sekolah dasar ini mengibaratkan tubuh maskulin sebagai kumbang yang menusuk dan mengambil sari-sari kembang, sedangkan tubuh feminin adalah kembang yang diam menunggu kumbang. Chairil bermain-main dengan bunyi eufemisme ini “kau kembang, aku kumbang / aku kumbang, kau kembang” yang kemudian memunculkan sebuah animasi gerak kumbang yang berputar-putar di sekitar kembang. Imaji tersebut tidak dapat kita kesampingkan begitu saja karena dua baris itu menempatkan secara spesifik siapa “aku” dan “kau” sebagai kategori yang tidak bisa berubah posisi meskipun lidah kita dapat terslip membaca baris kedua sebagai “aku kembang kau kumbang.” Tapi tidak ada yang keliru dari penataan dua baris itu. Pun ada selip suara dan kata gantinya berpindah tempat, isinya tetap sama “aku kumbang kau kembang.” Si aku tidak pernah jadi kembang dan “kau” kembang juga tidak jadi kumbang.

Dalam puisi *Ajakan* dan *Taman*, wujud cinta heteroseksual yang dimunculkan lewat visualisasi lanskap menampilkan kegembiraan yang didasarkan pada hasrat gairah yang tumpah ruah. Artinya, relasi gender dalam puisi Chairil tidak selalu melawankan “aku” pengembara dan “kau” domestik, tapi ia juga sesekali merengkuh emosi cinta yang sensual. Salah satu puisi Chairil yang menggambarkan nafsu cinta heteroseksual ini secara sinematik dan musical adalah *Lagu Biasa* (Maret 1943). Kisahnya dimulai dari sebuah teras rumah makan yang biasa-biasa saja.

Di teras rumah makan kami kini berhadapan
Baru berkenalan. Cuma berpandangan
Sungguhpun samudra jiwa sudah selam berselam

Belum ada musik di situ, tapi ada desir dan efek suara air dalam samudera yang teduh. Mereka tetap berpandangan, lalu masuklah suara orkestra *Carmen*.

Masih saja berpandangan
Dalam lakon pertama
Orkes meningkah dengan “Carmen” pula.

Pembaca yang memiliki pengetahuan musik opera tidak akan merasa asing dengan judul opera itu. Ditulis oleh seorang komposer Prancis era Romantis, Georges Bizet, *Carmen* adalah sebuah opera empat babak yang bercerita tentang kejatuhan Don José, seorang prajurit yang terbujuk rayu oleh seorang perempuan Romani Bohemian bernama Carmen. Melalui puisi ini saja, kita tidak tahu sejauh mana referensi Chairil tentang opera Carmen yang durasi lengkapnya dua jam lebih.

Namun, merujuk pada kluasan wawasan Chairil tentang budaya Eropa Barat, saya merasa yang dimaksud Chairil adalah satu aria dari opera itu yang berjudul “Habanera” di mana Carmen bernyanyi lantang menyuarakan lirik dalam bahasa Prancis: “Cinta adalah burung pemberontak / yang tak dapat dijinakkan oleh siapapun / [...] / Cinta adalah anak sang Bohemian / ia tak pernah kenal hukum / Jika kau tak mencintaiku, aku mencintaimu / jika aku mencintaimu / Berhati-hatilah!”⁴ Lalu, pada bait tiga puisinya, Chairil menulis:

Ia mengerling. Ia ketawa
Dan rumput kering terus menyalas
Ia berkata. Suaranya nyaring tinggi
Darahku terhenti berlari

Figur “ia” menggoda “aku” seperti Carmen menggoda Don José. “Ia” menyalakan sesuatu yang kering. Lalu, sang ia berkata, seakan bersamaan dengan suara penyanyi opera Carmen yang nyaring tinggi. “Darahku terhenti berlari”—puncak gairah.⁵ Di bait berikutnya, adegan itu melembut, beralih, orkestra berganti lagu menjadi “Ave Maria” gubahan komposer Franz Schubert yang nuansanya megah dan agung.

Ketika orkes memulai “Ave Maria”
Kuseret ia ke sana....

⁴ Dalam terjemahan bahasa Inggris di situs *Opera-Arias*, pengelola situs menggunakan kata “Bohemian” alih-alih “gipsi” untuk menghindari pengucapan diskriminatif terhadap masyarakat Romania.

⁵ Jika pembaca budiman memiliki waktu, cobalah mainkan “Habanera” ketika membaca bait ketiga puisi *Lagu Biasa*.

Alih-alih mengandalkan nuansa keliruhan seperti dalam puisinya yang lain, rangkaian diksi dan ritme puisi ini mengikat kerapian narasi kronologis sekaligus menghasilkan sensasi dag-dig-dug.

Chairil sedang bermain-main dengan pengetahuannya tentang film dan musik. Ia dengan lihai menciptakan figur berkarakter, sekaligus bermain-main dengan komposisi visual dan narasi. Chairil menciptakan si aku sebagai pencerita ulung yang ingin berbagi sebuah pengalaman seru dengan kita para pembacanya. Baris “Ia mengerling. Ia ketawa” adalah sebuah *shot* jarak dekat wajah sang ia yang sedang menggoda “aku.” Lalu, muncullah animasi fantastis “rumput kering terus menyala”. Lalu permainan audio: si ia mengatakan sesuatu berbarengan dengan suara penyanyi orkestra yang pun melengking tinggi, lalu tiba-tiba keheningan deg—“darahku terhenti berlari”. Masih menggunakan audio, adegan berganti ke nuansa lebih syahdu dengan orkestra memulai lagu *Ave Maria*, tapi si aku tak tahan lagi dan menyeret ia “ke sana.” Memang dasar penyair centil dan jahil, Chairil memainkan titik-titik di akhir bait sebagai untuk menggantung ending cerita (*cliffhanger*). Chairil tahu persis efek titik-titik itu. Ia memainkan imajinasi dan emosi pembaca dan pendengar ceritanya. Kita dibiarkan membayangkan dan melanjutkan cerita itu sendiri. Sebagai pembaca mudah tersentuh dan terseret narasi cinta-cintaan, saya sungguh gemas karena saya tidak akan pernah tahu apa yang mereka lakukan “di sana.” Kalau kita bisa bertanya pada Chairil mengapa akhir puisinya menggantung, mungkin dia akan nyengir menjawab, “Terserah imajinasi pembaca.”

Nuansa main-main yang diikuti oleh suasana erotika dalam *Lagu Biasa* mengizinkan puisi ini hadir sebagai puisi yang ramah akan kesukaan pembaca membaca cerita cinta. Puisi tak harus soal lirih dan pemaknaan isi, ia dapat menjadi kisah seru tentang hal yang biasa-biasa saja, seperti berkenalan dengan seseorang di tempat publik dan menyukainya. Dalam sebuah wawancara dengan Kumparan, seorang “penyair muda” Beni Satryo menyebutkan *Lagu Biasa* sebagai puisi Chairil yang paling dia suka. “Alasannya personal,” katanya. “Saya sering makan di warung sendirian dan membayangkan si aku dalam puisi itu adalah saya. Peristiwanya sepele, sebuah perkenalan di warung makan. Tapi saya merasakan sesuatu yang bergelora di sana. Saya bisa membayangkan si aku dan si ia bergetaran ketika saling melempar pandang.”

Saya bisa paham alasan Beni karena saya sendiri membayangkan diri sebagai seorang penonton sinetron Korea bawel yang gregetan pada dua tokoh utama yang sebenarnya saling suka tapi mereka cuma saling melihat dan bertukar pandang. Alasan personal Beni dan saya sepertinya

bukan sekedar masalah selera dan kedekatan terhadap genre, tapi juga bisa jadi petunjuk soal efektivitas teknik narasi Chairil dalam *Lagu Biasa*. Kejelasan visual, gerak rangkai tubuh (kerlingan, tawa, suara, darah) yang dapat diprediksi sekaligus memiliki kejutan, dan latar belakang musik melalui orkestra untuk menambah dramatisasi cerita—semuanya ini membantu pembaca berpartisipasi mendengarkan secara atentif kisah si aku. Pembaca akhirnya dapat membayangkan dirinya atau ikut serta merespon situasi yang mengundang pendamaan keinginan menjalin relasi yang romantis sekaligus erotis.

Pada bagian ini, saya telah menunjukkan bagaimana ekspresi gender dalam puisi Chairil mewujud dalam bentuk romantisme cinta heteroseksual. Visualisasi lanskap juga permainan sensorial dan musical dalam tiga puisi Chairil ini mengizinkan kita untuk melihat sensualitas cinta bebas yang menggairahkan dan menyenangkan. Melalui teknik berpuisinya, Chairil memberi kesempatan pada cinta untuk tumbuh secara mandiri dan mewujud dalam imaji “kita” yang ria bahagia bermain hujan, memiliki taman, dan berbagi pandang. Gambar-gambar itu mengisyaratkan kemerdekaan kasih dan seks antara laki-laki dan perempuan. Dalam kasih itu, tidak ada paksaan, adanya pilihan bebas dua individu yang bertemu dan ingin berhubungan. “Ida,” “kau”, dan “ia” hadir sebagai figur perempuan yang gembira dan menggoda, yang hendak berpilin secara badan maupun emosi bersama “aku” dalam ke-kita-an. Mereka melebur bersama dalam wajah heteroseksualitas.

Melankolia Homososial

Di bagian pembuka tulisan ini, saya sudah sempat menyinggung bahwa klaim atas maskulinitas puisi Chairil sering kali muncul dari pembacaan puisi-puisi cinta yang melibatkan figur perempuan. Pada bagian ini saya justru ingin melihat apa-apa saja yang terlihat dari puisi-puisi Chairil yang ditujukan untuk kawan laki-lakinya. Bisik-bisik feminis kontemporer mengumandangkan istilah “sastra-bro” untuk mengidentifikasi dan mengkritik sejarah dan ekosistem sastra Indonesia yang didominasi oleh laki-laki dan jejaring pertemanan mereka. Saya meminjam istilah ini sebagai batu asah untuk menajamkan kepekaan membaca dua puisi Chairil yang didedikasikan kepada seorang penulis Pujangga baru dari Manado yang adalah seorang kawan dan mentor Chairil, Laurens Koster Bohang.

Mari kita lihat bersama puisi *Kawanku dan Aku* (Juni 1943) yang ditulis di tahun-tahun awal Chairil mengenal Bohang:

Kami jalan sama. Sudah larut
Menembus kabut.
Hujan mengucur badan.

Berkakuan kapal-kapal di pelabuhan.

Darahku mengental-pekat. Aku tumpat-pedat.

Siapa berkata?

Kawanku hanya rangka saja
Karena dera mengelucak tenaga.

Dia bertanya jam berapa!

Sudah larut sekali
Hingga hilang segala makna
Dan gerak tak punya arti

A. Teeuw telah membahas puisi ini secara detail dan sangat mekanik; ia beberapa kali menghitung jumlah huruf vokal dalam puisi ini. Menurutnya (24), “setiap kata, setiap morfem, setiap bunyi, setiap unsur tata bahasa dan struktur sajak, setiap unsur makna dimanfaatkan sepenuh-penuhnya, segala sesuatu dalam sajak ini disemantikkan, tidak ada lagi yang tidak bermakna, tidak ada yang hanya konvensional atau otomatis saja, sebab unsur-unsur yang kelihatannya seragam dengan pola tradisional pun dihidupkan kembali dalam keseluruhan konteksnya. Segala sesuatunya menjadi baru.” Bagi Teeuw, segala unsur-unsur tata bahasa dan kerja semantik yang diolah oleh Chairil berhasil mengkonstruksi *Kawanku dan Aku* menjadi sebuah karya unggul, dan inilah bukti kekuatan Chairil sebagai penyair.

Akan tetapi, bagaimana yang semantik ini mampu menegaskan isi puisi? Teeuw mampaparkan bagaimana aspek makna kata, tatabahasa, dan bunyi seperti pada gatra “berkakuan kapal-kapal,” “darah mengental,” dan “aku tumpat-pedat” saling memperkuat makna dasar: kehancuran aku yang hampir total. Ia berpendapat bahwa teknik dan pemaknaan dasar inilah yang membedakan puisi Chairil dengan konvensi Pujangga Baru (16): “tidak ada lagi alam yang indah, atau cita-cita yang mulia, atau emosi yang romantis atau kesedihan yang melankolis; yang ada

hanya alam yang mengerikan, malam yang fatal, kehancuran yang menggongangkan. Kelarutan mengantikan keindahan.” Saya mencoba menimbang argumen Teeuw ini dan menyimpulkan bahwa saya tidak terlalu sepakat bahwa dalam puisi *Kawanku dan Aku* tidak terdapat kesedihan yang melankolis, meskipun bukan sepenuhnya ala Pujangga Baru yang terpantul lewat keindahan alam. Saya berpendapat, bahwa alih-alih tidak ada sama sekali, kesedihan melankolis Chairil menemukan wujudnya sendiri. Kita dapat merasakan nuansa ini melalui cara Chairil menghadirkan “kawanku”—si “dia” yang jalan bersama “aku”, yang hanyalah rangka tapi tetap dapat bertanya jam berapa dengan tanda seru.

“Kami” sebagai pembuka bait, baris, dan kalimat pertama mengisyaratkan keberduaan sepasang teman. Chairil bisa saja menggunakan “kawanku dan aku” atau “aku dan dia.” Tapi ia memilih menggunakan “kami” untuk menunjukkan kebersamaan. Juga, suara /ami/ dalam “kami” terdengar pas dengan /ama/ dalam “sama.” Namun, seperti yang telah disampaikan oleh Teeuw, nuansa di dalam puisi itu adalah kehancuran total. “Kami” tak menikmati sebuah malam penghabisan, tidak juga malam yang ditembus cahaya bulan. Wujud “kami” turut larut bersama malam larut, lalu tidak ada lagi. Bagaimana seseorang yang awalnya menyadari ada “kami” lalu tiba-tiba bertanya “Siapa berkata?” seakan-akan tidak ada siapa-siapa di sebelahnya. Apakah si “aku” mendadak lupa? Bukan. Ternyata, kawannya lenyap menjadi rangka, tanpa daging juga sudah tidak ada tenaga. Tapi rangka itu masih bisa bertanya-teriak “jam berapa!”

Larik “sudah larut sekali” pada bait berikutnya seolah-olah adalah jawaban untuk pertanyaan itu. Namun, penempatan larik itu di awal bait yang kemudian diikuti frase “hingga hilang segala makna” membuatnya memiliki fungsi lain: ia juga mengekspresikan kekosongan. Teeuw benar. Puisi itu terkonstruksi pada fungsi ganda “larut.” Namun, alih-alih meniadakan kesedihan melankolis, kelarutan dalam puisi itu justru memadat menjadi melankolia. Judul “Kawanku dan Aku” menyatakan sebuah hubungan sosial yang berakhir menyedihkan. Pada tubuh puisi, perkawanan larut menjadi kehampaan. Sang kawan habis jadi rangka, dan “aku” hanya bisa mendengar suara samar-samarnya. Apapun yang dikatakan, gerak apapun yang terjad—mereka tidak akan menuju dan menjadi apa-apa. Jika ini bukan wujud sebuah perasaan sedih-sepi yang menggigit, saya tidak tahu lagi apa ini. Maka, makna larut dalam puisi itu bukanlah lagi “melankolis”—sebuah kata sifat yang mengikuti benda “kesedihan.” Larut menjadi bentuk benda bernama “melankolia”. Ia tidak butuh lagi makna kesedihan. Ia *adalah* kesedihan.

Chairil mendedikasikan puisi ini kepada Bohang, kawannya. Jika kita sepakat dengan Teeuw bahwa *Kawanku dan Aku* adalah *masterpiece* Chairil, maka kepada Bohanglah ia berani dan berniat mengeluarkan seluruh tenaganya untuk menghasilkan sajak yang begitu solid. Di bukunya tentang Chairil Anwar, Hasan Aspahani bercerita tentang kelembutan tulisan dan pribadi Bohang (99-110). Ia pendengar yang baik, tidak meletup-letup, dan ia bukan penulis di bawah lampu sorot. Ia bahkan menulis dengan menggunakan nama samaran “Airani” yang berkonotasi feminin untuk menyembunyikan dirinya. Menurut Hasan, meskipun tulisan Bohang nyaris tanpa emosi dan datar, ia mengandung “filsafat kasih sayang” yang menyentuh hati (104): “ia menyatu dengan tulisannya. Orang melihat dia dalam tulisannya, dan melihat tulisannya dalam perilaku hidupnya yang sederhana.” Bohang dan tulisannya mewujudkan “cinta-kasih-sayang” humanis; dan *Kepada L.K. Bohang*, seorang kawan dan penyair laki-laki yang ia hargai dan sayang, Chairil mengerjakan tata bahasa puisinya dengan sekuat tenaga, sekaligus menghayati melankolia eksistensialnya.

Pada tanggal 14 Februari 1945, Bohang meninggal dunia, dan Chairil memutuskan untuk menulis sebuah elegi, *Kepada Penyair Bohang* (1945). Puisi ini dimulai dengan sebuah epigraf, yang memiliki kelekatatan dengan puisi pertamanya untuk Bohang.

Suaramu bertanda derita laut tenang...

Kita ingat “berkaku kapal-kapal di pelabuhan” dalam *Kawanku dan Aku*. Apakah laut tenang yang menderita itu adalah laut tempat kapal-kapal itu berlayar jika tak di pelabuhan?

Si Mati ini padaku masih berbicara

“Si Mati”—seorang kawan yang “hanya rangka saja” namun tetap dapat berkata-kata

*Karena dia cinta, di mulutnya membusah
Dan rindu yang mau memerah segala*

Cinta adalah “dera mengelucak tenaga”, maka mulutnya terus berusaha bicara dan ada rasa rindu untuk terus memberi warna merah—kasih—pada sekitarnya.

Si Mati ini matanya terus bertanya!

Mungkin sang kawan akan bertanya kembali “jam berapa!”

Epigraf yang bersambung dengan puisi *Kawanku dan Aku* ini membuka pesan semangat dan kasihnya untuk Bohang:

Kelana tidak bersejarah

Berjalan kau terus!
Sehingga tidak gelisah
Begitu berlumuran darah.

Dan duka juga menengadah
Melihat gayamu melangkah
Mendayu suara patah:
“Aku saksi!”

Bohang,
Jauh di dasar jiwamu
bertampuk suatu dunia;
menguyup rintik satu-satu
Kaca dari dirimu pula....

Kalimat dan frase dalam puisi ini dikonstruksi dan ditata dengan cermat. Seperti observasi Sapardi Djoko Damono, Chairil memang mampu membuat kalimat menjadi peribahasa dan kata mutiara. Perhatikan kalimat: “Kelana tidak bersejarah.” Bunyi vokalnya yang seimbang e-a-a / i-a / e-e-a-a memperkuat makna kalimat tentang hidup dan pengembaraan yang terus berjalan. “Kelana” tidak terikat oleh masa lampau. Ia “berjalan [...] terus!” Kelana adalah “kau” yang ke depan tidak ragu. Lalu, bait ketiga “sehingga tidak gelisah” juga memiliki urutan pola vokal yang serupa dengan bait pertama e-i-a / i-a / e-i-a. Pola bunyi ini diakhiri dengan bunyi hembus [ah] yang berima dengan kata akhir di bait berikutnya “darah.” Langkah berikutnya, Chairil menggunakan kata “begitu” bukan “ketika” untuk melanjutkan perpanjangan konsonan /g/ di bait sebelumnya. Penyusunan suara dan pemilihan kata yang sedemikian jeli memungkinkan kesatuan makna kehilangan yang memerlukan penghiburan.

Di bait dua, Chairil memulai lagi dengan frase yang berwujud seperti kata-kata mutiara. “Dan duka juga menengadah”—ada penekanan pada huruf /d/ yang berbunyi seperti tepukan di bahu. Chairil paham kepala seseorang akan tertunduk ketika ia bersedih. Namun, duka untuk Bohang bukan untuk ditundukkan, tetapi untuk dibanggakan. Maka duka, seperti kepala yang terangkat bangga, menengadah. Suatu kehormatan bagi “aku” telah melihat gaya langkah “kamu.” Lalu dengan suara yang patah, mungkin karena menahan tangis, “aku” berseru: “Aku saksi!” Lalu, sang “aku” memanggil sendu nama kawannya itu, lalu merataplah ia dalam bunyi vokal yang lirih. Jiwa Bohang adalah satu dunia yang kembali “larut” bukan dalam kucuran hujan, seperti dalam

Kawanku dan Aku, tapi dalam kuyupan rintik. Perlahan. Satu-Satu. Bayang diri Bohang di kaca larut. Chairil mengakhirnya puisi dengan titik-titik. Sudah selesai.

Puisi ini adalah puisi tentang kebanggaan dan ratapan seorang kawan. “Aku” di sini berduka dengan megah (bukan keren). Ia kehilangan Bohang tapi awal ucapannya adalah lark bersemangat. Ia merasa sedih tapi ada kebungahan. Ia sudah jadi saksi hidup Bohang. Inilah melankolia homososial Chairil: melankolia yang berlandas pada rasa sayangnya pada Bohang sebagai teman. Inilah bentuk melankolia yang mengizinkan “aku” untuk merasa kosong di satu waktu, namun juga tetap merayakan kehidupan di waktu yang lain. Melalui relasinya dengan Bohanglah, puisi Chairil mampu memunculkan keteguhan sajak dan hati sekaligus kepiluan. “Kau” adalah sosok Bohang yang menyambut Chairil di kantor Pujangga Baru, sekaligus yang terkonfigurasi sebagai pemilik jiwa besar bertampuk dunia. Kasih “aku” pada Bohang kuat sekaligus lembut. Ia tidak berlawanan juga tidak bergairah. Ia adalah kebanggaan.

Maskulinitas, Modernisme, dan Yang Akan Datang

Jadi, apakah puisi-puisi Chairil maskulin? Dari pembahasan saya di atas, jawabannya iya, puisi-puisi Chairil memang maskulin. Akan tetapi, maskulinitas puisinya terkonstitusi bukan melalui kait otomatis antara tubuh laki-laki Chairil dengan ekspresi gendernya, tetapi melalui cara Chairil mengerjakan puisinya. Artinya, maskulinitas terproduksi melalui oposisi biner antar figur pengembara dengan yang domestik, visualisasi ruang, deskripsi relasi heteroseksualitas, dan perwujudan melankolia yang didasarkan pada hubungan homososialnya. Melalui perkakas dan teknik berpuisi tersebut, ekspresi maskulin dalam karya Chairil hadir, bernuansa, dan berdinamika. Di dalam konteks puisi yang berbeda-beda, maskulinitas ini menyakiti, menikmati kemesraan sensual dengan perempuan, dan merengkuh kasih sayang dengan kawan laki-laki. Selain itu, kita juga dapat menyimpulkan bahwa tata bahasa, bunyi, figurasi, dan pemaknaan tidaklah netral. Kesatuannya justru memberi jalan bagi maskulinitas untuk terproduksi dan beroperasi. Bahasa dan teknik membangun puisi tidak bebas nilai, dan Chairil tahu persis hal ini: menulis dan berpuisi adalah laku seni sekaligus politik. Karena jika hanya salah satu, sia-sialah ia memperjuangkan kebebasannya bersajak dan menjalani hidup.

Lalu, apa konsekuensi tulisan ini terhadap cara kita memahami modernisme artistik?

Untuk menjawabnya, mari kembali sebentar ke satu dekade lalu ketika Nirwan Dewanto menulis sebuah esai untuk membuka kumpulan sajak Chairil Anwar, *Aku ini Binatang Jalang*. Di tengah pembahasannya, ia menyatakan (xxi): “Membaca puisi Chairil Anwar pada hari ini adalah memberi perhatian kepada keperajinannya, pada ketajamannya menggali bahasa, pada keluasan wawasan sastranya.” Saya menganggukkan kepala tanda sepakat. Namun, seperti yang sudah kita lihat bersama, keperajinan, ketajaman, dan keluasan Chairil adalah wujud laku pikir tubuh. Alih-alih mencurigai dominasi kejelangan Chairil sebagai sekedar gejala yang diidap oleh “pengikut Chairil,” bukankah kita justru perlu melihat hal-hal intrinsik apa dalam puisi Chairil yang memungkinkan kejelangan itu menjadi dominan? Maka, alih-alih melihat kejelangan Chairil sebagai tanda maskulinitasnya, saya justru berargumen bahwa modernisme artistiknya yang memungkinkan ekspresi maskulin itu.

Dalam buku *Modernism: Evolution of an Idea*, Sean Lathan dan Gayle Rogers menelusuri sejarah panjang formulasi dan resepsi istilah “modernisme” yang berubah-ubah dan bersitegang (11): “Jadi, apa modernisme itu? Apakah ia adalah sebuah tradisi tunggal atau sebuah pola yang cair—atau berada di keduanya? Apakah ia adalah sebuah pergeseran tradisi anti-tradisionalisme atau sebuah kebaruan yang diproklamirkan sendiri?” Dalam penelusuran mereka, tidak ada jawaban tunggal untuk pertanyaan itu. Yang ada hanyalah ketegangan antar para penulis, seniman, dan pengagas bahwa ada *sesuatu* yang sedang terjadi, yaitu jatuhnya konvensi mapan soal bentuk realisme, representasi, dan puitis di hadapan pengalaman baru dan hadirin baru. Pertanyaan mereka bukan hanya soal bagaimana menciptakan bentuk-bentuk baru, karena objek representasinya sendiri mengalami perubahan. Tetapi mereka juga mempertanyakan dan menuntut ruang-ruang penciptaan bentuk itu. Pergerakan seni sastra feminis dan anti-kolonial/anti-rasis sejak awal abad keduapuluh, seperti karya-karya Virginia Woolf dan Zora Neale Hurston, adalah wujud gerak modernisme artistik sebagai pertanyaan tentang ruang.

Saya tidak ingin berlama-lama membahas modernisme sebagai sejarah gagasan seni karena para pembaca bisa menelusuri sendiri berbagai kajian soal itu. Namun, saya ingin menggarisbawahi salah satu poin penting dari buku Lathan dan Rogers, yaitu pluralitas dalam modernisme. Modernisme artistik dapat ditelusuri sejarahnya—di mana ia berkembang dan kapan—namun ia juga sesuatu yang terus tumbuh dan mengendap dalam jejaring relasi tak tetap dan tak tentu. Yang

dapat dilakukan oleh para pemikir dan kritikus seni bukanlah sekedar menginventaris karakter-karakter seni yang dianggap modernis, namun lebih jauh lagi, mencoba memahami kompleksitas ekspresi yang tidak selalu dapat memuaskan penjelasan soal keberlanjutan tradisi atau kebaruan.

Berangkat dari pemahaman inilah, saya pikir, kita dapat melihat modernisme artistik Chairil sebagai pluralitas, seperti yang telah ditandai oleh berbagai macam ekspresi maskulinnya. Jalan modernisme artistik Chairil adalah artikulasi tentang kedirian yang menolak bentuk domestifikasi modern. Ia juga adalah usaha merekonstruksi kegairahan seksual yang dirisak hancur oleh perang sebagai bentuk modernisi terkonsentrasi. Dan ia membiarkan berbagai macam rasa—curiga, kecewa, gembira, nafsu, muram, dan sedih—hadir untuk mengganggu apa-apa yang dianggap rasional dan objektif. Jika perang dan revolusi meneriakkan kemenangan, modernisme artistik Chairil mengizinkan kekalahan dan kepengecutan laki-laki.

Sejurnya, membaca puisi-puisi Chairil dalam proses sosial dan kemenjadian saya sebagai queer yang hidup dalam masyarakat heteronormatif bukanlah pekerjaan mudah dan tidak selalu menyenangkan. Suara maskulin dalam puisinya sesekali tampil halus dan humoris, namun ia juga seringkali berdentum sangat agresif dan tidak jarang mengganggu aspirasi saya untuk merengkuh bentuk maskulinitas yang tidak menyakiti atau membunuh. Maka, saya tidak sepenuhnya tahu apakah pembahasan ini adalah yang dimaksud “kebaruan” dalam membaca. Apalagi, sejauh pengamatan saya, ada kecurigaan pada kritik sastra yang meletakkan refleksi subjektif pembaca, yang sering diterjemahkan sebagai “selera pribadi”, sebagai motor utama kerja kritiknya. Tentu saya tidak sepenuhnya sepakat. Tradisi pemabacaan feminism dan queer berwarna telah memutakhirkan cara baca yang merengkuh pengalaman penuh pengalaman badani dan emosi sebagai bagian dari yang kritis dan intelektual.

Belajar dari dan melanjutkan tradisi feminism dan queer berwarna, saya lebih memercayai kepekaan emosi dan rasa tersinggung dalam membaca karya sastra yang perlu dilatih terus-menerus sehingga kita dapat melihat puisi-puisi Chairil maupun karya seni lain, termasuk kedangkalannya, sebagai alat untuk mengungkap kerja estetika dan struktur kuasa yang membentuknya. Membaca puisi-puisi Chairil melalui kepekaan terhadap bahasa sebagai ekspresi gender dan seksualitas memberikan kesempatan bagi kita untuk terus memikirkan ulang bagaimana norma “normal” diproduksi, menyejarah, berdinamika dengan keseharian, dan beroperasi melalui kerja-kerja artistik dan estetik. Kerja kewaspadaan ini juga membutuhkan usaha memperbaiki apa-apa yang telah

dirusak hegemoni patriarki heteronormatif, termasuk ekspresi pengembalaan dan kehalusan kasih itu sendiri. Jadi, yang akan datang adalah queer. Selamat merayakan seabad Chairil Anwar!

Referensi

Anzaldua, Gloria. "To(o) Queer the Writer – Loca, Escritora y Chicana." *The Gloria Anzaldúa Reader*, edited by AnaLouise Keating, Duke University Press, 2009, pp. 163–74.

Aspahani, Hasan. *Chairil*. GagasMedia, 2016.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Tenth Anniversary, Routledge, 2011.

"Carmen Libretto English Translation." *Opera-Arias*, <https://www.opera-arias.com/bizet/carmen/libretto/english/>. Diakses pada 20 Juli 2022.

"Chairil Anwar Di Mata Para Penyair Muda." *KumparanNews*, <https://kumparan.com/kumparannews/chairil-anwar-di-mata-para-penyair-muda>. Diakses pada 20 Juli 2022

Elok. "Sja'ir Perintang Poeasa." *Soenting Melajoe*, Th. 1, No. 8, Agustus 1912.

Fariz. *Chairil Anwar Bukan Hanya Soal Cinta : Nokenstudio*. <https://nokenstudio.com/chairil-anwar-kisah-hidup/>. Diakses pada 16 Juli 2022.

Gouda, Frances. "Gender and Hypermasculinity as Post-Colonial Modernity during Indonesia's Struggle for Independence, 1945-49." *Gender, Sexuality, and Colonial Modernities*, edited by Antoinette Burton, Routledge, 1999, pp. 161–74.

Latham, Sean, and Gayle Rogers. *Modernism: Evolution of an Idea*. Bloomsbury Publishing, 2015.

Lorde, Audre. "Poetry Is Not Luxury." *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Crossing Press, 2007, pp. 36–39.

Love, Heather. "Truth and Consequences: On Paranoid Reading and Reparative Reading." *Criticism*, vol. 52, no. 2, 2010, pp. 235–41. *Project MUSE*,

Maier, Hendrik M. J. "In Search of Marble Monuments: The Wandering Poems of Chairil Anwar." *Positions: Asia Critique*, vol. 29, no. 1, 2021, pp. 141–62.

Miles Films. *Chairil Anwar - Maestro Indonesia*. 2021. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=i673h9o5khk>.

Negara Kesatuan Raka Ibrahim [@coldrebellion]. "Chairil Anwar fakboi tiktok. suka trek-trekan. ikutan di video 'are you lost baby gurl?' will definitely steal your girl." *Twitter*, 22 Sept. 2020, <https://twitter.com/coldrebellion/status/1308269934691057665>.

---. "chairil anwar sebagai kata-kata buaya 🐊🐊 a thread." *Twitter*, 23 Sept. 2020, <https://twitter.com/coldrebellion/status/1308725477046063104>.

Pasaribu, Norman Erikson. *Sergius Seeks Bacchus*. Translated by Tiffany Tsao, Tilted Axis Press, 2019.

Prasetyo, Arif Bagus. *Saksi Kata*. Diva Press.

Roehana. "Pelita Kapas." *Soenting Melajoe*, Th. 1, No. 4, 27 July 1912.

Sedgwick, Eve Kosofsky. "Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is About You." *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, Duke University Press, 1997, pp. 1–37.

Seri Buku Tempo. *Chairil Anwar: Bagimu Negeri Menyediakan Api*. KPG bekerja sama dengan Tempo Publishing, 2016.

Siti Noer Ana. *Soenting Melajoe*, Th. 1, No. 2, 14 July 1912.

Teeuw, A. "Sudah Larut Sekali - Chairil Anwar: Kawanku Dan Aku." *Tergantung Pada Kata: Sepuluh Sajak Indonesia*, Pustaka Jaya, 1980, pp. 11–27.

Wiratama, Arham. *Anak Senja Dan Chairil Anwar*. <https://nalarpolitik.com/anak-senja-dan-chairil-anwar/>. Diakses pada 16 Juli 2022.