

## Setelah Chernisevski, Emansipasi<sup>1</sup>

*Mengenang Oey Hay Djoen (1929-2008)*

\*

Oey Hay Djoen akan kita ingat sebagai bagian dari sejarah Indonesia yang tak tampak. Ia seorang yang tak pernah berada di halaman pertama surat kabar, tak pernah duduk di deretan para pemimpin, tetapi seorang yang sedikit bicara dan selamanya setia, seorang Horatio di sisi Hamlet, sebagaimana ia, yang juga dikenal sebagai Samandjaja, berada di sisi mereka yang kelihatan di pusat pentas, seperti Bung Nyoto, (tokoh yang dikaguminya dan dikagumi banyak orang di luar Partai Komunis Indonesia), dan Pramoedya Ananta Toer.

Kita tahu, Hay Djoen bukan hanya seorang anggota PKI dan pengurus LEKRA. Ia seorang penulis dengan karya kreatif yang, walau tak banyak, punya nilai tersendiri. Meskipun demikian, ia lebih kita kenal sebagai penterjemah. Seorang penterjemah adalah seorang yang praktis hanya bekerja untuk orang lain, seorang yang bersedia bila namanya cuma disebut di halaman dalam buku.

Dari situ kita tahu, Hay Djoen seorang komunis yang baik – seraya menyadari bahwa dialah, bukan orang lain, yang membahasa-indonesiakan dengan tekun, tabah, dan teliti sesuatu yang monumental dan penting bagi seorang komunis: *Kapital*, karya Karl Marx. Hasil kerjanya ini adalah tanda komitmen yang mengagumkan kepada sebuah ide dan sebuah cita-cita. Sekaligus, karya itu juga sebuah indikator kemampuan bahasa dan manusia Indonesia dalam menambah khasanah pemikiran kini dan nanti.

Di sini, sayang sekali, saya tak merasa mampu untuk memberi penghormatan kepada Bung Hay Djoen dengan membahas semua karyanya. Saya hanya merasa bisa membicarakan karya yang diterjemahkannya dari Nikolai Gavrilovich Chernishevski (1828-1889), *Hubungan Estetik Seni dan Realitet*, sebuah buku yang diterbitkan oleh bagian Penerbitan Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA) di tahun 1961.

Tentu saja pilihan ini saya ambil karena minat saya pribadi. Tapi saya berharap, dengan membicarakannya, saya dapat menyambung apa yang agaknya dicita-citakan Bung Hay Djoen: bahwa kita, yang bekerja dalam kesenian, tak cukup hanya bekerja, tapi juga mencoba memikirkan apa yang kita kerjakan. Dari sini praxis lahir. Kita harus, untuk memakai semboyan Maois, menempuh siklus ‘praktek-teori-praktek’.

---

<sup>1</sup> Naskah ini hanya untuk kepentingan “Seminar Membaca GM 2021”. Naskah belum diedit untuk kepentingan publikasi. Sumber, buku *Marxisme, Seni, Pembebasan*.

Semboyan itu menunjukkan bagaimana pentingnya tak melepaskan teori dari praktek dan tak melepaskan praktek dari teori. Kita perlu memandang teori sebagai yang selamanya tersentuh pengalaman, terbentuk dalam sejarah. Hari ini mau tak mau kita akan menilai tesis-tesis Chernishevski tentang 'realitas' dan 'realisme'— juga konsep-konsep yang kemudian menyusul, seperti 'realisme sosialis' dan hubungan seni dengan politik -- dengan perspektif yang berbeda dengan pandangan kita di pertengahan abad ke-20, persisnya di tahun 1960-an, ketika karya terjemahan Hay Djoen itu terbit.

Sebab jarak waktu sudah cukup panjang sejak itu. Sejarah pemikiran tentang seni telah mencatat ide-ide yang menggugat -- atau setidaknya memberi variasi baru -- apa yang lazim disebut 'realisme.' Kini muncul pelbagai penafsiran kembali hubungan antara seni dan 'realitas', hubungan antara ekspresi artistik dan kondisi masyarakat, posisi seni di hadapan atau di tengah perjuangan politik. Juga peran Marxisme yang tidak satu-suara dalam pandangan di sekitar itu.

Kita kini lebih mengetahui 'realisme' bukan saja yang dimaksud oleh Chernisevski, yang semangatnya dilanjutkan di masa Stalin dengan 'realisme sosialis'. Ada Perupa Naum Gabo, misalnya, yang memaklumkan 'Manifesto Realis'-nya di tahun 1920, dari mana lahir Konstruktivisme sebagai bagian dari keterbukaan yang datang berkat Revolusi Oktober 1917. Kini kita tahu bahwa ketika 'realisme sosialis' makin mengambil posisi resmi di bawah Stalin, 'Manifesto Realis' itu terhapus dari percakapan, tenggelam dari ingatan.

Kini kita bahkan lebih mengetahui perdebatan para pemikir Marxis lain, seperti Bloch, Benjamin, Lukács, dan Dramawan Bertold Brecht, berkenaan dengan 'realisme' yang dikibarkan Lukács. Perdebatan yang amat bernilai itu, yang dihimpun dengan kata akhir oleh Frederic Jameson dalam *Aesthetics and Politics*, terbit pertama kalinya tahun 1977 – sebuah khasanah yang tak cukup diketahui oleh siapa saja di antara kita yang bergulat dengan soal estetika dan politik di tahun 1960-an.

Dan yang pasti, kini kita tak bisa lagi semata-mata berbicara seakan-akan Stalin dan Zhdanov masih hidup dan berpengaruh. Kita kini tahu lebih banyak seluk beluk dan persoalan yang dihadapi proyek 'Realisme Sosialis', yang di bawah Stalin dan Zhdanov telah menimbulkan korban yang luas di kalangan seniman dan kehidupan ekspresi mereka; kini kian beredar dokumen sejarah seni dan sastra yang semula tak dapat diungkapkan dari Eropa Timur dan Cina. **Juga perlawanan terhadap garis Zhdanov.**

**Salah satu perlawanan yang paling awal kita temukan dalam sikap perupa revolusioner Meksiko Diego Riviera. Di tahun 1933, bersama Penyair Surrealis André Breton ia menandatangani sebuah manifesto untuk 'seni revolusioner yang bebas', yang draftnya disusun bersama Leon Trotsky, yang tak lama kemudian dibunuh oleh agen Stalin. Manifesto itu mengancam 'seni resmi Stalinisme', dan menampik 'otoritas, pendiktean, dan...titah dari atas'. Yang**

dibutuhkan adalah 'kerjasama yang bersahabat, tanpa pembatasan dari luar' agar seni dan ilmu bekerja sesuai dengan tugasnya.

Melalui masa Stalin dan sesudahnya, kini makin dikenal karya-karya dari Amerika Latin yang biasa disebut 'realisme magis' seperti dalam sastra Gabriel Garcia Marquez, seorang pengarang progresif dari Amerika Latin.

Di dunia filsafat sendiri, 'realisme' tak bisa lagi begitu kukuh berdiri. Ia harus menghadapi argumen yang dimajukan, misalnya, oleh Peter Berger tentang 'konstruksi sosial atas realitas'. Kini kita telah menyaksikan pengaruh luas Foucault. Kini semakin terdengar kuat 'teori wacana' yang mendasari 'demokrasi radikal' Laclau dan Mouffle. Dengan demikian 'realisme' harus menjawab pemikiran yang melanjutkan temuan dan argumen baru tentang bahasa oleh Saussure, filsafat Wittgenstein, dekonstruksi Derrida, dan psikoanalisa Lacan. Dalam pelbagai pandangan ini, yang biasa kita mengerti sebagai yang '*real*' telah berubah dari kaitannya dengan 'realisme' yang lazim – bahkan berbeda dengan pandangan penganut 'realisme kritis' Roy Bhaskar.

Di masa lalu, ada kebiasaan kaum Marxis-Leninis untuk memandang dan mencap pemikiran yang berbeda sebagai pemikiran 'borjuis' – dan dengan itu seluruh pertukaran pikiran dan penjelajahan baru pun distop. Kini kita tahu mengulang sikap itu terbukti sia-sia: pada akhirnya toh penjelajahan baru dalam pemikiran dan seni tak bisa dihentikan. Praktek berjalan terus bersama sejarah. Teori tak bisa lepas dari itu.

Mendekati persoalan kita secara historis -- itulah yang ingin saya bawakan.

\*

Nikolai Chernishevski lahir 24 Juli 1828 di Saratov, Rusia, anak seorang pastur. Ia mulai dikenal dalam duna sastra dengan tesisnya untuk gelar master di Universitas St. Petersburg di tahun 1855. Tesis tentang estetika ini, yang kini kita bicarakan, menyerang teori yang berlaku waktu itu, bahwa seni adalah sebuah dunia transenden yang mandiri.

Ia memang merupakan bagian dari sejarah pembangkangan Rusia di masa kekuasaan Tsar. Tentu harus dicatat, Aleksander II mencoba membuat perubahan dalam kehidupan sosial; di tahun 1861 misalnya ia membebaskan buruh-tani (*serf*) dari kewajiban yang ditimpakan kepada mereka oleh para bangsawan pemilik tanah. Tapi pada dasarnya kekuasaan masih membungkam suara lain. Di tahun 1862 Chernisevski menerbitkan serangkaian surat terbuka kepada seseorang yang tak bernama – agaknya Tsar sendiri – yang mengatakan bahwa perbaikan yang sudah dilakukan tak cukup. Yang diperlukan: revolusi.

Chernisevski – yang juga jadi anggota organisasi bawah-tanah ‘Zemlia i Volia’ -- pun ditangkap. Kelak ia akan lebih dikenal sebagai seorang penulis novel tentang masa depan imajiner, *Chto delat* (Apa Yang Harus Dilakukan?), yang ditulisnya selama dalam penjara di St. Peterseburg.

Di tahun 1864, ia dibuang ke Siberia. Dilepas di tahun 1883 dalam keadaan sakit-sakitan, ia akhirnya meninggal di Saratov di tahun 1889.

Chernishevski bukan seorang Marxis. Ia penerus Feuerbach. Lenin (juga kakaknya yang dihukum gantung pemerintahan Tsar) sangat mengaguminya. Baginya *Chto delat* adalah ‘salah sebuah buku yang pengaruhnya membekas seumur hidup’.

Dalam pandangan umum di Uni Soviet, tesis Chernishevski *Hubungan Estetik antara Seni dan Realitet* yang dipertahankannya di tahun 1855 di depan sidang guru besar Universitaa St. Petersburg menandai satu era baru bukan saja dalam bidang filsafat seni, tapi juga filsafat pada umumnya. Pada sebuah periode, pernah 600 disertasi ditulis di pelbagai universitas di Uni Soviet tentang pemikiran itu. Kedudukannya praktis lebih tinggi ketimbang Plekhanov, Marxis Rusia pertama, seorang pakar teori yang terkemuka, tapi yang bentrok pendirian dengan Lenin di tahun 1903.

Besarnya pengaruh Chernisevski tak bisa dilepaskan dari latar Rusia di masa ia mengemukakan filasafatnya ke publik.<sup>1 2</sup> Sambutan orang – tak hanya mahasiswa -- di hari ia mempertahankan tesisnya cukup luar biasa.

Di masa kita sekarang orang mungkin akan heran, apa yang ‘baru’ dalam pandangan Chernisevski. Tapi di tahun 1855 Rusia sedang berubah. Orang baru saja mengalami pahitnya kekalahan negeri mereka di Sebastopol, setelah peperangan setahun yang sengit menghadapi Inggris, Prancis, dan Turki. Mereka makin tahu ada yang tak beres dalam Imperium Rusia.

Tapi dalam situasi kebebasan bersuara ketat dibatasi, juga kebebasan berpikir bisa dianggap mengancam, orang terpaksa berbicara dengan pasemon, dengan bahasa aesopian. Sebab itu tesis Chernisevski agaknya ditafsirkan oleh kaum inteligensia yang tak puas dengan keadaan sebagai sebuah pernyataan tersamar mengenai hal yang lebih fundamental dan lebih radikal ketimbang hanya sekitar soal estetika. Adapun hal yang fundamental itu adalah keyakinan akan kemampuan manusia untuk mengubah keadaan.

Jika ditelaah lebih jauh, pandangan Chernisevski tentang ‘realisme’ mengandung ambivalensi. Di satu pihak -- seperti kita temukan dalam salah satu tesis dalam buku yang diterjemahkan Hay Djoen -- ada kesan yang kuat bahwa bagi pemikir Rus itu, karya seni tak punya nilai istimewa atau tersendiri. Katanya: ‘...keindahan yang benar-benar, yang tertinggi adalah keindahan yang dijumpai oeh manusia di dalam dunia kenyataan dan bukanlah keindahan yang

diciptakan seni.' Di situ Chernisevski seperti enggan mengemukakan supremasi kreatifitas manusia.

Tapi di sisi lain, tesisnya menyebutkan perlunya perspektif si pencipta: sang seniman tak sekedar menghasilkan tiruan atau cerminan 'realitas'. Kata Chernisevski: 'Kita harus mengasihani seorang yang tak bisa memahami bahwa ia seharusnya menyanyikan lagu-lagu manusia, dan bukan sekedar membuat suara yang hanya berarti sebagai nyanyian burung bulbul.'

Dengan kata lain, meskipun Chernisevski menegaskan, 'tujuan pertama seni adalah mereproduksi alam dan kehidupan', ia menyatakan diri berbeda dari para penganut teori 'tiruan alam' yang tradisional. Baginya, ada beda antara 'reproduksi' dan 'imitasi'. Itu sebabnya Chernisevski memisahkan diri dari realisme fotografis: 'semakin sempurna sebuah imitasi yang tak ada gunanya menunjukkan kemiripannya dengan yang asli, semakin memuahkan ia'.<sup>ii</sup>

Dari sini bisa dimengerti, mengapa ada daya tarik pandangan Chernisevski di Rusia di pertengahan abad ke-19 – di Rusia yang sedang menghendaki transformasi sosial. Daya tarik itu -adalah unsur humanisme, yang bisa disimpulkan orang dari teori estetikanya. Bagi teori ini, manusia adalah pelaku dan pembentuk. Bagi teori ini, keindahan bukanlah – sebagaimana dalam pandangan Hegel – penampilan indrawi dari Yang Mutlak. Pandangan Hegelian menganggap seni mengekspresikan Yang Mutlak melalui pelbagai media, tapi bagi Chernisevski, sebagaimana bagi Feuerbach, Yang Mutlak itu proyeksi manusia, tak disebabkan sesuatu yang supernatural di luar dirinya.

Sebab itu 'realitas' yang hendak dikemukakan seni adalah 'realitas' yang disusun dalam perspektif manusia dan diseleksi menurut perspektif itu. Maka tujuan pertama seni adalah melainkan 'mereproduksi fenomena hidup nyata yang jadi minat manusia.' Dalam reproduksi dengan minat (dan kepentingan) semacam itu, sang seniman tentu saja menilai fenomena; seni memberi komentar tentang kehidupan.

Tak sulit buat melihat, bahwa pandangan estetika 'realisme' Chernisevski lebih bersifat normatif dan preskriptif ketimbang deskriptif dan analitik. Saya kira ini ada hubungannya dengan asas yang dikemukakannya, yang meletakkan seni di antara 'aktivitas moral manusia'. Dengan kata lain, ia tak menegaskan otonomi kesenian: ia menegaskan kegunaan kesenian. Seniman yang baik, kata Chernisevski, 'menyajikan atau menyelesaikan problem yang muncul dari kehidupan untuk orang yang berpikir.'

Memang dapat dipertanyakan, apakah pengertian 'realisme' tepat untuk paham yang seperti itu. Ketika Chernisevski menganjurkan agar seni juga berfungsi memecahkan problem, ia sendiri mengakui: 'dalam perkara ini, karya seni itu tak punya kecocokan dalam realitas.'

Persoalannya: jika demikian, dan jika keindahan seni tak akan dapat

setara dengan keindahan dalam kehidupan nyata, adakah Chernisevski hendak menunjukkan keterbatasan jangkauan kognitif dan kreatif manusia?

Jika kita ikuti pandangan Kant, kita memang tak akan pernah menangkap dunia di luar kesadaran kita itu sebagaimana adanya – kita tak akan dapat menangkap ‘*das Ding an sich*’. Dengan kata lain, ada kesan, secercah pandangan ‘Kantian’ terselip dalam estetika Chernisevski – sesuatu yang ditangkis Lenin. Menurut Lenin, bagi Chernisevski, ‘*das Ding an sich*’ atau ‘obyek’ itu ada dan dapat kita ketahui.

Marilah kita katakan – demikian tulis Lenin dalam suplemen bukunya, *Materialisme dan Empiriko-Kritisisme* bahwa bagi Chernisevski, ‘bentuk-bentuk persepsi-indra kita benar menyerupai bentuk dari obyek yang secara aktual ada’. Dengan demikian, hubungan estetik antara seni dan ‘realitas’ bersifat lurus, ibarat dua bejana berhubungan.

Tapi seperti disebut di atas, itulah yang justru tidak disebutkan oleh estetika Chernisevski, yang menyebut ‘ketidak-cocokan’ antara seni dan realitas.

Usaha Lenin melepaskannya dari Kantianisme sama sekali tak memuaskan.

\*

Di sini kita perlu mendengarkan György Lukács (1886-1971). Dengan perspektif Marxis -- berbeda dari Kant -- ia memberi latar belakang historis bagi kondisi di mana posisi kognitif manusia tak mencakup (ya, tak cocok dengan) seluruh hal ihwal yang ada.

Kumpulan esainya *Geschichte und Klassen-bewusstsein*, (*Sejarah dan Kesadaran Kelas*) yang terbit di tahun 1923 adalah sebuah tesis yang menegaskan bahwa dalam masyarakat yang dikuasai kapitalisme, ‘kesadaran kelas’ memberi batas (kalau bukan kelebihan) kepada pikiran tiap-tiap kelas untuk menangkap ‘realitas’ yang di luar itu.

Menurut Lukács, hanya dalam diri proletariat tangkapan atas ‘realitas’ itu mampu mengungkap apa yang sebenarnya berlangsung di kancah manusia dan benda-benda: karena menyadari diri sebagai obyek dan menyadari kerja sebagai komoditi, hanya kaum proletar yang tahu bahwa komoditi itulah yang membentuk kategori-kategori yang dikenakan pada benda-benda lain. Karena posisinya itu, kaum buruh dapat mengetahui bagaimana dunia yang dibentuk kapitalisme adalah dunia yang di-benda-kan, dunia yang mengalami *Verdinglichung*, ‘reifikasi’.

Lebih dari itu, bagi Lukács, hanya proletariat-lah yang mampu melihat dunia di luar kesadaran sebagai sebuah totalitas: kaum buruh-lah yang melihat hubungan yang saling tergantung antara

alat, alam, dan tenaga. Ketika proses *Verdinglichung* telah membekukan dunia, memisahkan subyek dari obyek, melahirkan keretakan dan kontradiksi, proletariat pula yang dapat melihat 'realitas' sebagai proses.

Berkat Marxisme, pandangan Lukács ini lebih tajam dan analitis, karena lebih mengakui unsur sejarah. Tak berarti ia bebas dari kelemahan. Dari kalangan Marxis sendiri, *Geschichte und Klassenbewusstsein*, dikecam sebagai berbau 'idealisme' oleh tokoh Partai Komunis waktu itu, Zinovyev. Dengan segera Lukács menarik bukunya kembali setelah mengakui kesalahannya di depan umum di tahun 1930 – meskipun Zinovyev sendiri, salah seorang anggota Politbiro Partai di bawah pimpinan Lenin, kemudian dianggap berkhianat kepada Partai dan dihukum mati Stalin di tahun 1936.

Kritik lain terhadap pandangan Lukács tertuju kepada pengertiannya tentang totalitas, tentang 'kesatuan'. Lukács menganggap, bahwa yang 'kongkrit' merupakan sintesis atau kesatuan dari banyak anasir yang masing-masing khas.

Sebenarnya memang meragukan, apakah pandangan seperti ini sebuah pandangan Marxistis, yang bertolak dari materialisme. Sebab, dari manakah datangnya kesimpulan, bahwa dunia yang kongkrit membentuk kesatuan atau totalitas? Tak mungkinkah totalitas itu hasil sebuah konstruksi dari sebuah kesimpulan, dari sebuah wacana (*discourse*), untuk menjelaskan dunia? Mungkin sekali, totalitas itu terbangun dari pandangan sebuah 'meta-subyek' yang merangkum dunia – pandangan yang menyingkirkan apa saja yang berbeda, apa saja yang tak sesuai dengan totalitas itu sendiri. Marx bahkan mungkin akan memandang totalitas itu sebagai 'keterasingan' manusia di bawah kendali kapitalisme. Adorno pernah mengatakan, 'umat manusia yang dibebaskan tak akan berupa sebuah totalitas'.

Agak paralel dengan kritik Zinovyev dan lebih relevan bagi pembicaraan kita kali ini datang dari Raya Dunayevskaya (1910-1987). Perempuan ini anggota pemuda Komunis Amerika yang kemudian bergabung dengan Trotsky sewaktu tokoh Revolusi Oktober ini mengungsi di Meksiko. Tak lama menjelang Trotsky tewas dibunuh dengan kampak oleh agen Stalin, Dunayevskaya memisahkan diri. Seperti Rosa Luxembour, perempuan pemikir sosialis ini memandang dengan kritis hasil Revolusi Bolsyewik yang dibawakan Lenin dan Trotsky di Rusia. Dalam hubungan itu pula ia melihat kelemahan Lukács.

Bagi Dunayevskaya, Lukács 'begitu berlebihan menekankan peran 'kesadaran' proletariat, hingga menutupi praxisnya'. Orang Hungaria ini kembali tergelincir kepada idealisme ala Hegel. Tak kurang keliru, ia memberi ruang bagi Partai sebagai institusi yang mewakili 'kesadaran proletariat' itu. <sup>iii</sup> Pada gilirannya, kearifan Partai diambil-alih oleh kekuasaan mesin Partai. Di atas mesin itu, atau lebih tepat di pucuknya: Stalin dan Zhdanov. Proses sentralisasi makin lama makin membuat pengertian 'politik' (yang terdapat misalnya dalam semboyan LEKRA: 'Politik Sebagai Panglima') menciut, mengeras dan membeku. Pada momen itu, dalam peristilahan Rancière, politik sebagai perjuangan, *la politique*,

digantikan oleh *la police*.

Sementara itu sejarah juga mencatat, juga dalam sejarah Partai Komunis Indonesia, 'Partai' sebagai wakil dari kesadaran proletariat adalah sebuah bangunan yang tak pasti. 'Kesadaran' tak selamanya sebuah konsistensi yang bisa menghubungkan kita – apalagi secara estetika -- dengan 'realitas'.

\*

Ada yang sama dalam Lukács dan Chernisevsky: keagalannya. Ia melihat dunia subyektif dalam seni sebagai pusat. Sebaliknya Chernisevsky: ia meletakkan dunia obyektif sebagai pusat. Keduanya salah.

Seperti pernah saya kemukakan dalam kritik saya di tahun 1963<sup>iv</sup>, ada yang tak meyakinkan dalam tesis Chernisevsky ini. Keindahan memang menempatkan diri dalam 'dunia kenyataan', tapi tak bisa dikatakan bahwa yang di 'dunia kenyataan' itu adalah 'keindahan yang benar-benar, yang tertinggi'. Sebab dalam pengalaman langsung, kita sebenarnya tak pernah bisa memutuskan di manakah sebenarnya 'keindahan yang tertinggi' itu: pada satu kanvas Matisse atau pada sebuah balkon terbuka, pada sunggingan wayang kulit dengan tokoh Surtikanti atau sosok perempuan yang duduk di sofa itu.

'Keindahan' adalah sebuah kata yang sering menyesatkan. Pertama, ia tak dapat didefinisikan. '*The definition of Beauty*', tulis Emily Dickinson, '*is that Definition is none*'. Kedua – dan ini ada hubungannya dengan yang pertama --- 'keindahan' bukanlah sebuah substansi. Ia tak hadir menetap menopang sesuatu – katakanlah seraut ukiran, sepetak kanvas atau sepotong sajak. 'Keindahan' bisa kita pahami dalam *différance* ala Derrida: yang yang tak hadir tapi menggamit, karena dan dalam perbedaan dengan yang bukan dirinya, seraya ia tak kunjung terumuskan, tak kunjung terpetik, maknanya. Dalam kaitan itu, 'keindahan' bukanlah sekedar soal bentuk.

Apa pula peran 'bentuk' yang diciptakan, atau dibangun, dalam kanvas dan sunggingan itu? Di atas saya sudah kutip Chernisevski menyebut perbedaan antara 'reproduksi' dan 'imitasi'. Karya seni yang baik tak punya 'kecocokan' dengan realitas. Tapi ia menambahkan, ketidak-cocokan itu hanya berlaku dalam 'bentuk'. Sementara itu 'isi', katanya, 'didapatkan dalam hidup nyata.'

Beda antara 'isi' dan 'bentuk' dalam pengertian Chernisevski punya arti khusus: antara 'bahan' yang digarap sebuah karya seni dan 'cara' si seniman memperlakukan 'bahan' itu.

Bagi Chernisevski, 'bahan' atau 'isi' terdiri dari orang-orang yang hidup dalam situasi sejarah yang nyata. 'Bentuk' adalah apa saja yang ditambahkan oleh sang seniman: penjelasannya, penilaiannya,

dan proyeksi sang seniman atas 'isi' karyanya, misalnya makna moralnya.

Dalam pandangan ini, kita seakan-akan melihat dunia di mana orang-orang hidup, situasi sejarah yang nyata itu, seperti di luar sang seniman. Seakan-akan sang seniman berdiri dari luar dan memberi 'bentuk' kepada dunia. Seakan-akan 'bentuk' pada awalnya tak berkait dengan 'isi'.

Tapi kita tahu, dari pengalaman langsung, bentuk adalah sesuatu yang niscaya: tak ada 'isi' yang tanpa 'bentuk'. Dengan demikian, tak ada kisah kehidupan yang disajikan dalam karya seni tanpa perantara, tafsir sang seniman. Bentuk ini tentu saja tak akan mereproduksi 'realitas'. Ia menyeleksi 'realitas'.

Di dalam proses itu, tak seperti digambarkan (dan mungkin juga diharapkan Chernisevski) dikotomi antara subyek – dalam hal ini sang seniman – dengan obyek – dalam hal ini 'realitas', sebenarnya telah larut. Ketika Chernisevski memakai kata 'reproduksi' ia meletakkan seniman dalam posisi yang aktif secara sadar. Tapi 'kesadaran' dalam praxis kesenian bukanlah kesadaran oleh Marx, dalam *Kapital*, disebut sebagai faktor yang membedakan seorang arsitek dengan lebah. 'Manusia', kata Marx, 'tak hanya memberi efek pada perubahan dalam bahan yang ia kerjakan; ia juga menyadari ada satu tujuan dirinya sendiri yang meletakkan hukum untuk modus operandinya, dan kepada hukum itu kemauannya patuh.'

Dari uraian Marx itu kita melihat, kesadaran yang dikemukakan di sana lebih dekat ke kesadaran yang instrumental – yang oleh Weber terkenal disebut sebagai *Zweckrationalitat*. Kesadaran ini, atau akal budi ini, adalah kapasitas manusia untuk menguasai dunia – benda-benda, kisah hidup, alam, manusia lain, sebuah proses yang melahirkan dunia modern dan kapitalisme. Tapi proses kreatif seni tidaklah demikian: puisi, musik, senirupa, tidaklah proses penguasaan dunia. Dalam praxis kesenian, dunia disambut dalam pertemuan yang bebas, saling membebaskan. Saya bahkan berpendapat bahwa pembebasan inheren dalam kreatifitas seni.

Saya kira Hay Djoen akan setuju: ia yang merumuskan dengan bagus kebudayaan sebagai 'himpunan usaha bersama manusia ke arah emansipasi' akan segera melihat bahwa itu terutama berlangsung dalam hubungan 'estetis' antara seniman dan dunianya.

\*\*\*

---

<sup>i</sup> Saya meminjam banyak dari telaah J.P. Scanlan, 'Nicolaj Chernyshevsky and the Philosophy of Realism In Nineteenth Century Russian Aesthetics', dalam *Studies in Soviet Thought* 30 (1985) 1-14.

- 
- ii *Russian Philosophy*, ed. J. M. Edie, J. P. Scanlan, and Mary-Barbara Zeldin, Chicago, Quadrangle Books, 1965), Vol. 2, hal. 17, 19-20. Dikutip oleh Sanian, dalam 'Nicolaj Chernyshevsky', hal. 3.
- iii Raya Dunayevskaya, *The Power of Negativity: Selected Writings on the Dialectic in Hegel and Marx*, diedit oleh Peter Hudis dan Kevin B. Anderson, (Lexington Books: Landham\*Boulder\*New York\*Oxford, 2002), hal. 218-21.
- iv 'Manakah Yang Lebih Indah?', dalam *Potret Seorang Penyair Muda Sebagai Si Malin Kundang*, Cetakan ke-2, (Jakarta: PT Nusa Agung, tanpa tanggal terbit), hal 36-38.