

TENTANG KHAOS DAN BENTUK¹

*

Dari sebuah kampung di tepi Bengawan Solo yang padat dan centang perenang, Dalang Slamet Gundono menciptakan *Sudamala, atau Uma, Nyanyi Sendon Keloloran*. Saya sempat menontonnya di tiga kota. Seperti banyak orang, saya terhibur, terharu, dan pulang dengan banyak pikiran yang tergugah.

Apa yang sebenarnya terjadi di pentas itu?

Seperti dapat kita baca dari sinopsisnya, lakon ini berangkat dari satu bagian mitologi tentang Manikmaya, atau Syiwa, atau Batara Guru, dewa utama di kahyangan, dan istrinya, Uma atau Parvati, atau Durga. Tapi apabila dalam kisah yang kita temukan di India (dan juga Bali) Uma atau Parvati adalah tokoh perempuan yang mencintai dan mengabdikan, dalam *Sudamala* Slamet Gundono, Uma adalah isteri yang tak setia, atau, menurut sinopsis, “tak pernah tunggal memahami cinta.”. Dan bila menurut “pakem” Syiwa adalah sosok yang perkasa, dalam kisah Gundono tokoh ini sempat dirundung bimbang dan kesedihan.

Pada saat yang sama, Slamet Gundono menampilkan ki dalang sebagai wayang: dia hadir juga sebagai Manikmaya. Sejumlah aktor yang juga pemain gamelan bermain bersama dengan satu atau dua helai wayang dari kulit dan mika. Seorang penari dalam kostum seorang nyonya muda kota besar juga hadir sebagai Uma, yang berjalan dari lantai ke lantai di sebuah *mall*. Seorang aktor perempuan yang juga menembang dan menari topeng berlaku sebagai lawan dialog yang menentang Manikmaya. Dan di bagian depan pentas, seorang tukang batu akan membuat tembok, entah buat apa. Kemudian tembok itu akan kena sepak dan rubuh.

Yang juga tak lazim adalah perpindahan yang tak disangka-sangka dari satu lokasi ke lokasi lain. Gundono bahkan memasang ceritanya berdampingan dengan cerita lain, tentang pertemuan sang “aku” dengan seorang biksu pelarian dari Tibet di sebuah kakilima di Berlin. Tak ada alur yang urut, dan tak akan terdengar “pesan moral” yang lazim kita dapatkan dalam pertunjukan wayang. Di sana-sini terpercik komentar tentang keadaan masyarakat, tapi tanpa berapi-api dan pahit.

¹ Naskah ini hanya untuk kepentingan “Seminar Membaca GM 2021”. Naskah belum diedit untuk kepentingan publikasi. Sumber, buku *Di Sekitar Sajak*.

Walhasil: loncatan-loncatan ruang dan waktu, pembauran antara benda sehari-hari dan elemen-elemen fantasi. Yang melankoli berselang-seling dengan yang lucu, dialog bahasa Tegal bersilang dengan bahasa Indramayu. Tapi yang menakjubkan bukanlah campur aduk yang tak terduga-duga itu. Yang menakjubkan ialah bahwa semua itu mendekatkan kita kepada khaos, kepada “kekacauan,” tanpa kita menampiknya.

*

Sudamala tak sendirian. Di hadapan pentas Gundono, sebagaimana di hadapan pentas Putu Wijaya, juga kanvas Affandi, juga dalam puisi sejak Chairil Anwar sampai dengan Mardiluhung, dalam prosa Zen Hae dan Gus Tf, kita tak terkesima oleh garis yang rapi. Di sana, khaos adalah bagian yang semestinya dalam pengalaman estetik.

Pada mulanya mungkin Cézanne. Tamasya yang terlukis di kanvasnya adalah lanskap dengan sapuan kuas yang resah dan liuk bentuk yang terpatah-patah. Bagi pelukis pasca-impresionis ini, yang hidup di Prancis Selatan di akhir abad ke-19, seorang pelukis harus mengarahkan pandangannya melampaui sebuah lanskap nun di hadapannya -- untuk menjumpai khaos. Bagi Cézanne, seorang pelukis perlu bekerja dari jarak dekat, sampai tak lagi melihat ladang gandum itu, begitu rapat hingga ia tenggelam dalam tamasya tersebut, hingga bentuk tak tampak lagi; yang tercerap hanya tenaga, kerapatan, intensitas. Seorang pelukis perlu menemukan kembali -- dalam kata-kata Cézanne, (yang dianggap sebagai jembatan impresionisme ke Kubisme) -- “khaos yang bersinar warna-warni” di dunia sebelum dirapikan kesadaran manusia. Baru kemudian, ketika aku, subyek, melukis, bumi muncul lagi, dengan “geometrinya yang keras kepala.” Namun selalu dalam risiko punah kembali.



Lukisan Cezanne

Khaos dan “geometri” yang silih berganti – agaknya itulah yang dimaksud oleh James Joyce sebagai *“khaosmos”*, paduan antara “khaos” dan “kosmos”, “kekacauan” dan “tata”.

Khaosmos adalah paduan antara ketertiban, meskipun terbatas, dan carut-marut yang masuk melalui peng-inderan, melalui tubuh. “Tangkapan artistik” adalah paduan dan ketegangan antara kedua unsur dalam *khaosmos*.

Tak mengherankan bila Deleuze cenderung memandang ekspresionisme abstrak Jackson Pollock sebagai sesuatu yang tak memuaskan.



Lukisan Pollock

Kanvas Pollock -- penuh lontaran dan ceceran cat -- baginya merupakan “khaos yang digerakkan secara maksimum”. Sisi ekstrim lain adalah garis-garis geometris dalam kanvas Mondrian: kontrol dan tertib yang berlebihan. Di antara dua sayap itu Francis Bacon. Dalam kanvas pelukis Inggris ini, dengan bidang yang dingin dan lugas tapi menampilkan sosok-sosok yang grotesk dan mengejutkan, Deleuze menemukan seni yang terbangun dari intensitas yang meluap, namun punya fokus dalam waktu dan ruang.

Tapi benarkah fokus dalam waktu dan ruang begitu penting bagi sebuah karya?

*

Di Taman Ismail Marzuki, Jakarta, saya menonton bagian kedua *I'm not the Only One*, yang pernah dipentaskan di Volksbühne di Berlin, Januari 2007. Hari itu ia jadi salah satu acara Art Summit 2007 di Jakarta.

Dalam koreografi grup Dorky Park dari Berlin dengan sutradara asal Argentina, Constanza Macras itu yang saya saksikan adalah sebuah pementasan gaya “pasca-Pina Bausch”: gerak dan pentas seakan-akan diisi bermacam coretan yang acak dan tak padu; tak nampak ada komposisi dalam ruang, dan sedikit sekali efek pencahayaan; ada suasana ceroboh dan tak serius, juga di layar di mana gambar yang bergerak, tapi tampaknya tanpa konsekuensi, disorotkan. Ada dialog, ada nyanyi, tapi tak berarti apa-apa: suara-suara itu seakan-akan tak saling menyahut. Pada satu

saat, dalam semacam klimaks yang bukan klimaks, pentas kacau balau: hampir tiap pemain menirukan adegan *slapstick* dalam film Holywood yang klise: kue tart dijejalkan ke muka orang sampai belepotan. Jika kita melihatnya sebagai tiruan, mungkin itu justru penegasan bahwa yang tiruan, yang tak otentik, bukan persoalan: inilah statemen “anti-anti klise”. Lelucon dan ironi menyeruak, tapi tak berarah.

Dengan segera kita merasakan, inilah koreografi yang antikoreografi, bentuk yang antibentuk. Tak ada pula ditampakkan keunggulan teknik, kepintaran mengatur panggung.

Saya coba membandingkannya dengan *Sudamala*: di dalam karya Slamet Gundono, kita juga akan menemukan hal-hal yang tak koheren: sekop, kotak kaleng, troli pengangkut barang, dan dinding dari bata dan campuran semen, yang disusun seorang tukang batu yang tampak ketinggalan, ketika cerita berlangsung.

Tapi setidaknya Slamet Gundono, dengan sosok, suara, dan kehadirannya yang tak tertandingi, berhasil membentuk pusat. Panggung Dorky Park justru sepenuhnya menghancurkan pusat. Tak ada fokus. Di sini, yang “khaotik” tak punya kutub lain yang berbeda dan melawannya. Khaos itu nyaris total, tanpa keretakan yang akan menciptakan suspens dalam pementasan, dan agaknya *I'm not the Only One* juga menafikan bahkan suspens sekalipun. Ia terasa datar.

Ia menggugat pandangan yang mengunggulkan “kesatuan” atau koherensi dalam karya; ia memberi kesan telah mencemooh, bahkan meniadakan, struktur.

Perlu atau tidak itu dilakukan, itu tergantung dari apa gerakan yang disebut “struktur”, dan apakah struktur merupakan bagian yang sah dari karya seni.

*

Chairil Anwar pernah mengatakan, “Sebuah sajak yang menjadi adalah sebuah dunia.”. Tentu saja tak hanya sebuah sajak, tapi sebuah pementasan, sebuah lukisan pada kanvas, sepotong komposisi musik.

“Dunia” adalah pengertian yang juga dipakai Alain Badiou. Saya akan banyak menggunakan pembahasan Badiou di sini, sebab pemikir Prancis ini-lah yang melihat, bagaimana struktur selamanya terjadi – dan selamanya rapuh.

“Dunia”, dalam kamus Badiou, adalah sebuah situasi yang sebenarnya multiplisitas tapi disajikan sebagai satu, hasil dari operasi *compte-pour-un*, “hitungan-sebagai-satu”. Struktur muncul dalam operasi ini.

“Hitungan-sebagai-satu”, kata Badiou, bukan “satu”. Sebab dalam ontologi Badiou, pengertian tentang “satu” digugat. *Ada* (dalam bahasa Inggris *being*, atau, dalam istilah yang dekat dengan bahasa Arab, “wujud”) tidaklah “satu”. *Ada* – kondisi dasar dari segala hal yang kita jumpai di alam semesta dan dalam kesadaran manusia – tak punya struktur. Ia tak bisa dipresentasikan. Bagi Badiou, hanya teori himpunan dalam matematika yang bisa menjelaskannya: *ada* adalah multiplisitas murni, sesuatu yang tak kait-berkait, tak saling membentuk relasi, dan tak konsisten. Dengan demikian “satu” bukanlah awal; “satu” hanyalah hasil pengolahan, hasil “operasi”.

Maka “hantu inkonsistensi” membayang-bayangi tiap struktur. Karena inkonsistensi adalah sesuatu yang tak dapat dipresentasikan, ia hadir sebagai kekosongan, dan karena pada manusia ada “rasa cemas akan kekosongan”, struktur itu pun dipersatukan lagi dengan “metastruktur”.

Tapi sekali lagi, metastruktur tak sekedap-mampat seperti yang umumnya dibayangkan. Kita lihat dalam “situasi artistik.” Badiou mengingatkan: dalam situasi artistik, ada hubungan antara “apa yang dapat diterima sebagai bentuk” dan “kecenderungan (*disposition*) khaotik dari sensibilitas.”

Jika pengertian “bentuk” di situ bisa dianalogikan dengan “struktur”, dan “khaos” dengan “inkonsistensi,” bisa diterka beda yang dikemukakan Badiou dengan pengertian *khaosmos* Deleuze.

Pementasan Dorky Park adalah ilustrasi yang baik tentang itu: dalam lakon ini, “bentuk” bukanlah “kosmos” yang mengimbangi “khaos” dan seakan-akan berada di atas dan di luar “khaos”. “Bentuk” adalah proses yang terjadi dalam pementasan, dan berkait erat dan langsung dengan “kecenderungan khaotik.”

Demikianlah hampir tiap momen dalam *I'm not the Only One* adalah guncangan, bahkan destruksi, pada struktur dari situasi atau “dunia”. Sekaligus, tiap momen mengandung luapan ekses. Dari destruksi serta ekses itulah terbit sesuatu yang baru dari dalam dirinya.

Dengan demikian panggung adalah “situs kejadian”. Dari celah-celahnya, “kejadian” kapan saja bisa muncul. “Kejadian,” atau *l'événement*, dalam pengertian Badiou bukanlah sesuatu yang dapat diramalkan dan diperhitungkan. “Kejadian” juga berlangsung dan menghilang, dan bahkan hanya tertangkap di saat ia

menghilang, dalam jejaknya. Dengan “kejadian,” sebuah situasi atau sebuah “dunia” yang tampak utuh terkuak, ambrol, dan berubah, dan lahirlah satu “kebenaran baru.” Kebenaran di sini mirip dengan pengertian Heidegger, *aletheia*, dan tak sama dengan kebenaran ilmiah. Tekanan Badiou diletakkan pada kata “baru.” Kebenaran bukan hasil pengulangan; ia bukan “pengetahuan”, informasi yang tersusun bagaikan sebuah ensiklopedia.

Tapi di sini saya tak sepenuhnya mengikuti Badiou. Salah satu kritik yang bisa dikemukakan terhadap Badiou adalah pernyataannya yang ia kemukakan secara aksiomatik, bahwa peristiwa lahirnya kebenaran yang baru itu – dalam *l'événement* -- adalah momen-momen luar biasa yang kemudian bisa disebut bersejarah, dalam seni, ilmu, dan politik. Di lapangan itu, kebenaran yang baru itu jadi sebuah “proses” di arena yang luas, seperti ketika Haydn dan Schoenberg melahirkan kemungkinan yang sebelumnya tak terduga dalam ekspresi musik Eropa. Namun, pada hemat saya, “kejadian” juga bisa merupakan momen “mikro” – khususnya dalam proses artistik. Badiou sendiri mengenali momen seperti itu ketika ia menyebut sebagai “kejadian” ketika seseorang jatuh cinta dan seluruh hidupnya berubah.

“Kejadian” sebagai momen mikro itulah yang tampak di pentas Dorky Park dan Slamet Gundono. Di sana tiap kali muncul konfigurasi atau bentuk baru: hampir tiap adegan adalah “jejak dari kejadian”, setelah situasi yang tertata bagai sebuah kosmos terguncang dan retak. Dan seperti dikatakan Badiou, “sebuah bentuk baru” selalu merupakan “sebuah jalan masuk baru dalam sensibilitas khaotik”.

Di sini juga tampak Badiou memberi bobot lebih kepada yang khaotik ketimbang kepada yang padu dan koheren. Saya kira kita dapat menghubungkannya dengan posisi yang diambilnya: filsafatnya hendak bertentangan diametral dengan filsafat Deleuze. Meskipun kedua pemikir ini merayakan multiplisitas, meskipun kedua-duanya memberi aksentuasi istimewa kepada momen “kejadian” .

Terutama ketika Badiou menunjukkan bahwa ada yang seperti sebuah komposisi musik dalam pandangan Deleuze. Nada, tempo, keras-lirihnya bunyi dan lain-lain yang kita rasa dan cerapkan, semuanya adalah variasi atas satu tema yang akan melahirkan sesuatu yang selaras. Menurut Badiou, Deleuze menganggap bahwa hakikat “kejadian” adalah untuk menyusun dan menggubah hal yang bermacam-macam itu ke dalam “Satu”. “Kejadian” adalah bagian dari proses “menjadi.”

Sebagai antitesis, Badiou berbicara tentang “Kejadian” sebagai patahan, trobosan, destruksi, sebuah kondisi negatif. Dengan kata lain: de-komposisi.

Tapi mungkinkah proses kreatif hanya muncul melalui de-komposisi? Dalam tulisan dan ceramahnya akhir-akhir ini, Badiou mengubah tekanannya sedikit. Boleh dikatakan ia lebih mendekat ke pandangan Deleuze, yang menganggap “kejadian” sama dengan “penciptaan” dan bagian dari “menjadi,” sebuah kata yang juga dipakai Chairil. “Menjadi” adalah sebuah proses yang menyebabkan sebuah karya terbangun dari interaksi terus menerus antara khaos dan kosmos, antara yang menjebol dan membangun -- proses yang membuat dirinya selamanya baru.

Dan itu bukanlah hanya de-komposisi. Jika dalam hal ini Deleuze, dan bukan Badiou, tak berangkat dari kondisi negatif, saya kira karena Deleuze lebih mengenal satu unsur dalam karya seni, yakni ritme – sesuatu yang ada di dasar sebuah struktur.

*

Ada hubungan antara “ritme” dan “struktur”. Giorgio Agamben bahkan mengembalikan “struktur” ke dalam pengertian “ritme”.

Dalam sebuah esei tentang struktur karya seni, Agamben menyimpulkan dari Aristoteles: “ritme” adalah sesuatu yang tak terdapat dalam alam yang tak berbentuk, tak berstruktur. Dengan kata lain, “ritme”-lah yang memberi struktur.

Dalam pada itu, “ritme”, *rhythmos*, dalam bahasa Yunani, berakar pada kata *rhein*, yang berarti “mengalir.” Di sini dimensi waktu tampak: ritme mengalir dalam waktu.

Tapi ada yang kurang tepat dalam esei yang ditulisnya ketika ia berumur 28 tahun ini. Agamben melihat satu sisi dari ritme sebagai alir yang mengikuti waktu yang linear, detik demi detik. Dengan demikian ia menganggap ritme bukan sesuatu yang lahir dalam impuls kreatif. Seperti dialami tiap komponis, tiap pelukis dan penyair, impuls kreatif terlepas dari garis waktu yang lempang dengan ruas-ruas detik dan menit yang homogen. Impuls itu tak mengenal dan mengikuti itu.

Agamben memang menunjukkan juga segi lain dari ritme yang membuat sebuah karya seni punya dua aspek: di satu sisi, ia sebuah struktur yang rasional dan mengikuti arah yang tertentu, yang “niscaya”. Di sisi lain sebuah karya seni ia juga “pemainan yang tak bertujuan.” Keduanya bersua dalam sebuah “ruang” di mana “perhitungan dan permainan saling membaur”.

Tapi dengan demikian Agamben hanya melihat ritme sebagai struktur. Deleuze membedakan antara “konsep” dari “ritme”. Konsep memberi *beat* (ketukan) dan tempo. Ritme, bila kita masuk ke dalamnya, adalah masuk ke sebuah penjelajahan. Ia ada di dasar struktur, atau sintesis dari pelbagai unsur yang bergerak membentuk satu rangkuman estetik. Ritme itulah “logika dari rasa” yang diceraop tubuh, *sensation*, dan dengan itulah sebuah karya “menjadi”.

Kita dengar dentum perkusi yang meningkah alunan suara kur dalam *Requiem* Tony Prabowo, kita dengar denting piano yang sesekali muncul dari kekosongan *Seven Haiku for Piano* John Cage. Jarak dan frekuensi antara dentum dalam *Requiem* adalah sesuatu yang secara matematis bisa dihitung, tapi terasa mereka adalah ikhtiar keteraturan dalam bayang-bayang sebuah kekosongan. Seperti halnya denting piano dalam *Seven Haiku*: bunyi itu interupsi atau retakan dalam sunyi -- keheningan yang terasa sebagai arus yang tak terhingga, tak tertangkap, yang mengingatkan kita bahwa ada yang tak berbentuk, ada khaos, yang tak dapat dipresentasikan.

Walhasil, pada awal dan akhirnya adalah khaosmos.*