

Tentang *Aisth ta* dan Manusia¹

*“Para filosof Yunani dan para bapa gereja selalu dengan seksama membedakan antara *aistheta* dan *noeta*, yaitu antara obyek indrawi dan obyek pikiran” - A.G. Baumgarten*

*

Orang menyebut “estetika” dan mengira bahwa ia berbicara tentang keindahan – atau hanya keindahan. Saya kira itu keliru. Persoalan kesenian dewasa ini bertaut dengan persoalan pembebasan, di suatu masa ketika ketidak-bebasan punya daya tarik dan kemerdekaan (seperti halnya “keindahan”) sering dilihat sebagai dosa.

Saya akan mulai dengan sebuah sajak.

“Manusia Pertama Di Angkasa Luar” dalam sajak Soebagio Sastrowardjo adalah suara melankoli justru pada saat prestasi manusia demikian mengagumkan. Sang astronaut merasa tak akan pulang ke bumi. Ia merindukan kembali hidup sebelum ia diluncurkan, ia teringat teman-teman dan masa kanak-nya, dan dengan getir dan sayu ia berkata:

*Apa yang kucita-cita? Tak ada lagi cita-cita
Sebab semua telah terbang bersama kereta
ruang ke jagat tak berhuni. Tetapi
ada barangkali. Berilah aku satu kata puisi
daripada seribu rumus ilmu yang penuh janji
yang menyebabkan aku terlontar kini dari bumi
yang kukasih.*

Kepedihan sang astronaut mengingatkan kita akan beda, bahkan kontras, antara “satu kata puisi” dan “seribu rumus ilmu”.

*

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

Kontras antara puisi dan ilmu adalah tema yang berkali-kali muncul kembali dalam pemikiran di abad ke-20. Kata “puisi” di sini saya pakai dalam arti yang lebih luas ketimbang yang lazim; saya mengartikannya sebagai artikulasi manusia tentang *aisthèta*, imaji yang muncul dalam kesadaran kita dari dunia yang tercerap indera. Sebab itulah “puisi” bisa ditemukan bukan hanya dalam karya sastra, tapi juga dalam karya musik, seni rupa, dan seni pertunjukan, ketika *aisthèta* muncul dalam momen kehadiran subyek manusia.

Banyak hal bisa dikatakan tentang momen itu, tapi sementara ini baiklah saya kembali ke sang antariksawan dalam sajak Soebagio Sastrowardoyo. Ia menyebut “rumus ilmu yang penuh janji”. Kita seakan-akan diingatkan, ilmu-ilmu memang sejak lama menjanjikan kebenaran, dan ketika ilmu bertaut dengan teknologi, janji itu berkembang jadi janji kebahagiaan.

Sebelum NASA berhasil mendaratkan Neil Armstrong di bulan, sebelum Uni Soviet meluncurkan Yuri Gagarin ke angkasa luar, teknologi sebagai *promesse de bonheur* telah jadi sendi yang dominan dalam semangat yang berkibar sejak Revolusi Industri di Eropa: semangat “kemajuan”. Gemanya sampai ke pelosok yang jauh. Pameran Industri di London dengan “Istana Kristal”-nya yang mempesona telah mengilhami seorang tokoh novel *Chto delat?* (versi Inggrisnya: *What is To be Done?*) karya Chernisevsky di Rusia untuk membangun masyarakat masa depan. Salah satu tokoh dalam novel Pramoedya Ananta Toer, *Perburuan*, dengan latarbelakang Blitar di tahun 1940-an, ikut mengatakan dengan yakin: “Teknik akan membawa manusia pada kebesaran manusianya. Sebab manusia telah dilengkapi dengan segala tenaga yang kini hanya dihasilkan oleh mesin”.

Tapi optimisme itu hanya separuh berdasar. Bahkan Revolusi Industri di abad ke-19 di Eropa sebenarnya tak menunjukkan bahwa teknik dengan sendirinya bisa “membawa manusia pada kebesaran manusianya”. Pameran industri pertama yang megah dan gilang gemilang dibuka di Hyde Park, London, bulan Mei 1851. Kereta api, vaksin, cahaya listrik, dan lain-lain merupakan prestasi pemanfaatan ilmu oleh para penemu – dan membawa tingkat hidup yang melambung hampir di seluruh Eropa. Tapi yang tak bisa dilupakan: Revolusi Industri mengguncang tatanan sosial; kelas burjuasi yang kuat muncul, feodalisme runtuh dan para petani berubah jadi buruh yang tanpa jaminan ketika mereka bermigrasi dari wilayah yang dulu jadi pusat kehidupan ekonomi feodal. Di kota, tenaga kerja yang berlebih itu membuat kerja jadi komoditi yang murah, sementara kapital mengambil-alih segalanya. Yang gilang gemilang di tahun 1851 menghasilkan konflik yang mendasar; jaraknya hanya satu dasawarsa berselang.

Di tahun 1864, di London pula dibentuk gerakan buruh internasional yang pertama. Partai-partai sosialis mulai didukung orang banyak dan beroleh tempat di pelbagai parlemen Eropa. Tapi mereka tak kunjung bisa merebut kekuasaan. Di tahun 1871, Prancis diguncang pemberontakan “Komune Paris”, yang dimulai dengan proklamasi Adolph Assi, seorang Marxis dan pimpinan buruh. Selama dua bulan mereka menguasai ibukota itu, tapi akhirnya berdarah. Pemerintahan sayap kanan Prancis bersekutu dengan musuhnya, pemerintahan Bismarck dari Jerman, menghabiskan Komune. Sekitar 25 ribu orang terbunuh. Kekuatan kiri kalah. Hampir 40 ribu anggotanya dipenjarakan.

Kemajuan, yang dimulai dengan “teknik”, akhirnya ditandai juga oleh penindasan. Janji ilmu dan teknologi tak terbukti. Marx menyalahkan kapitalisme, tapi Revolusi Bolsyweik di Rusia di tahun 1917 pada akhirnya juga jadi jalan yang tak kalah represif ke arah kemajuan, kata lain dari “modernitas”. Pembangunan sosialisme Rusia dengan “Rencana-Lima-Tahun” Stalin di tahun 1920-an, yang hendak mengubah negeri itu jadi negeri industri dengan cepat – seperti gerakan “Loncatan Besar Ke Depan” yang digebrakkan Mao di Cina di tahun 1950-an – menunjukkan bagaimana niat yang dilecut oleh “kemajuan” pada akhirnya tak mendatangkan cita-cita gerakan sosialisme itu sendiri: emansipasi.

Boris Pasternak, yang menyaksikan “Rencana Lima Tahun” ke-II diluncurkan Stalin di tahun 1933, menulis sebuah sajak tentang hidup di bawah “Rencana” itu.

*Kita hidup di masa depan, begitulah kukatakan
Seperti tiap orang yang hidup sekarang
Bila lumpuh, kita telah tahu: kita tergilas Rencana itu
Gerbong bergegas manusia baru*

Pasternak, sang penyair, adalah contoh yang baik di dalam pembicaraan ini. Beberapa dasawarsa sebelum ia menerbitkan *Dr. Zhivago* yang dikutuk pemerintah Soviet dan partai-partai komunis sedunia, ia pernah menyatakan antusiasmenya kepada Revolusi Bolsyewik yang bergerak untuk kemajuan, antara lain dengan memberikan kebebasan kepada perempuan. Tapi yang tak disangkanya ialah bahwa Revolusi itu menuntut sesuatu yang lain: bersama “manusia baru”, atau “manusia Soviet”, puisi harus ikut dalam gerbong, meninggalkan keterbelakangan, menuju ke kemajuan, (dalam istilah resmi: “kemenangan sosialisme”), dan harus jadi instrumen yang siap sedia. Doktrin “Realisme Sosialis” yang didiktekan pembantu Stalin terkemuka, Zhdanov, menentukan itu.

Untuk itu puisi mau tak mau mesti mengerahkan diri, dan berkehendak, mencapai sesuatu: menyampaikan pesan, secara efektif, kepada pembaca yang dituju. Dengan kata lain, puisi adalah bagian dari proyek besar mengubah dunia.

Tapi Pasternak tahu: sang penyair bukannya tak mau, namun puisi tak cocok untuk proyek itu. Sebab definisi sajak adalah seperti diutarakannya dalam bait ini:

*Siul yang jadi matang di saat sekejap
Kertak suara es di angin kedap
Malam yang mengubah hijau jadi beku
Duel suara bulbul dalam lagu*

Bait itu mengisyaratkan apa yang menyebabkan puisi punya cara sendiri dalam berhubungan dengan dunia. Pertama, ia hadir dengan seluruh indra, mencerap bunyi siul, suara es di musim dingin, melihat warna yang berubah, merasakan pada kulit angin dan suhu udara yang rendah. Kedua, dunia yang penuh ragam itu adalah dunia yang melintas dalam waktu, tak

tetap, hal ihwal yang senantiasa sementara: siul yang jadi matang, sekejap, warna hijau yang diubah malam, suara burung bulbul yang mengalir, sebagaimana layaknya sebuah lagu.

Tak ada bedanya dengan imaji-imaji dalam sajak Rendra ini, “Serenada Violet” – yang dimulai dengan isyarat waktu, dengan kata “lalu”:

*Lalu terdengarlah suara
di balik semak itu
sedang bulan merah mabuk
dan angin dari selatan.
Lalu terbawa bauan sedap
bersama desahan lembut
sedang serangga bersuiran
di dalam bayangan gelap.*

Di sana terlihat, puisi menangkap dan/atau mengartikulasikan yang kongkrit – *aisthèta* yang tak dapat diberi kerangka, tak dapat dirumuskan ke dalam konsep. Dalam usaha manusia untuk mengerti dunia, konsep dibuat untuk menetapkan identitas, sesuatu yang tetap dan pasti batasannya. Konsep adalah sarana rasional untuk menganalisa hal ihwal dan memecahkan problem. Hanya dengan konsep-lah ilmu-ilmu berangkat mengerti dunia dan kemudian, dengan teknologi, mengubahnya.

Tapi justru itu pula keterbatasan, bahkan kegagalan, konsep. Konsep ibarat membekukan *aisthèta* untuk dikuasai dan dipergunakan. Tapi konsep tak akan bisa menghidupkan kembali suasana yang terasa mengalir bagaikan arus dalam imaji-imaji suara dari balik semak, bulan yang merah seperti mabuk, bauan yang sedap... Pendek kata, konsep (yang merumuskan makna kata dalam kamus) tak bisa angkuh, dengan keyakinan ilmu dan semangat positivisme. Sebab, seperti dua baris dari sajak Sutardji Calzoum Bachri “Berdarah”:

*siapa dapat menterjemahkan perih?
siapa kamus yang tahu arus?*

Pertanyaan itu tak berarti bahwa “perih” dan “arus” tak dapat dieskpresikan. Masih ada cara lain, paradigma lain. Tak hanya dengan konsep manusia bersentuhan dengan dunia. Manusia bisa menyambut *aisthèta* tanpa membekukannya dalam identitas.

Dalam novel Ayu Utami *Saman* — sebuah novel yang peka akan detail dan lokalitas — tokoh Leila yang berada di Central Park, New York, tak mengetahui nama-nama pohon. Tapi ia mencerpap “aroma kayu, dingin batu, bau perdu dan jamur-jamur”. Di sana ia bisa berbahasa yang hidup dari imaji-imaji, seperti sajak Pasternak dan Rendra di atas – bahasa yang tanpa mengidentifikasi hal ihwal dengan nama. Dan ada keragaman yang kaya ketika itu: dua lembar daun yang melayang dari pohon yang sama akan jadi imaji yang berbeda ketika Leila tak mengidentifikasi keduanya dengan nama

generik “daun”. Nama dan imaji adalah dua kutub yang saling menolak ketika Leila harus menggunakan kata-kata, untuk menangkap apa yang terjadi, untuk mengungkapkan dunia.

Nama mengukuhkan identitas, dan konseplah yang memberi batasan identitas itu. Imaji membebaskan diri dari batasan itu. Yang menghidupkan (kembali) imaji adalah mimesis.

*

Dalam pembicaraan ini rasanya saya harus menggunakan pendekatan Adorno, yang dengan kritik yang radikal, menggugat apa yang juga digugat “manusia-pertama-di-angkasa-luar” Soebagio: “rumus ilmu yang penuh janji.” Pemikir dari Mazhab Frankfurt ini, yang melarikan diri dari Nazi Jerman menjelang Perang Dunia ke-II yang mengerikan itu, tak punya optimisme dalam memandang “kemajuan”, atau “modernitas”. Namun seperti astronaut imajiner dalam sajak Soebagio, Adorno percaya kepada tuah dari “satu kata puisi”. Sebab dalam puisi, mimesis menemukan tempatnya.

Mimesis, dalam pengertian yang lazim, sama dengan peniruan: “representasi atau imitasi realitas oleh karya seni”, sebagaimana kata kamus. Dalam teks Yunani kuno, kata para pakar, kata *mimema* menunjukkan sesuatu yang mirip, tapi bukan “benda yang riil”. Orang memang umumnya berangkat dari anggapan bahwa karya seni kurang-lebih mencoba menghadirkan kembali, atau menirukan *aisthèta*, sedapat mungkin dengan setia.

Tapi Adorno berpendapat lain. Ia, yang menyambut hangat musik Schoenberg yang datang di tahun 1930-an dengan inovasi atonalitasnya, tahu: menirukan atau menghadirkan kembali sesuatu dari dunia (baik dunia ide atau penginderaan) bukanlah ikhtiar utama karya seni.

Dan tak hanya dalam musik atonal. Dalam kanvas yang lazim disebut “realis” atau bahkan “super-realis” – yang mengkombinasikan kerja tangan dengan kerja kamera dan diperkuat dengan cetakan digital seperti karya R.E. Hartono, *Départ (Gambar I)* -- kita tak menemukan karya cuma sebagai replika.



Dengan detail yang ditampakkan secara seksama, tetap ada sesuatu yang tak lumrah di sini: latar belakang kosong. Kekosongan itu tampak disiapkan untuk mempertajam apa yang dramatik yang jadi fokus karya ini. Adegan *Départ* akhirnya memberi kesan sebagai hasil manajemen penampilan dalam studio ketimbang sebagai potret dokumenter dari sebuah pertempuran yang dahsyat. Yang acapkali dilupakan dalam memandangi sebuah kanvas lukisan “realis” adalah ada jarak waktu antara hadirnya “realitas” yang ditampilkan dengan penampilannya dalam karya.

Memang kesulitan pengertian mimesis sebagai peniruan terletak dalam kemustahilan menghadirkan kembali waktu. Ini tentu saja terutama problem seni rupa, di mana ruang dan apa yang visual mengambil peran pokok.

Dalam *Départ*, waktu itu memang hadir secara tersirat dalam suspens adegan itu: si pejuang yang lebih tua, dalam keadaan luka-luka, sedang mengucapkan sesuatu – mungkin hanya dengan bahasa tubuhnya – sebelum satu kejadian lain menyusul. Tapi mimesis sebagai usaha menirukan sesuatu pada akhirnya harus berasumsi bahwa waktu bisa diulangi – sebuah asumsi yang patut dipertanyakan. Karya Marcel Duchamp yang terkenal, *Telanjang Turun Tangga*, (*Gambar II*) mencoba mereproduksi gerak dalam kanvasnya; tapi gerak, yang terkait dengan waktu, pada akhirnya hanya tampak sebagai wujud-wujud mandeg yang rapat berderetan.



Dalam arti tertentu Duchamp gagal, tapi ia juga berhasil: ia gagal dalam usaha menirukan sesuatu, tapi ia berhasil karena karya ini akhirnya punya makna *bukan* sebagai karya yang mengungkapkan sesuatu.

Dalam posisi itu, karya Duchamp jadi contoh baik bagi tesis Adorno yang kontroversial dalam *Asthetische Theorie*: “Ekspresi seni adalah antitesis terhadap usaha mengekspresikan sesuatu.”

“Sesuatu”, dalam pemikiran Adorno, adalah satu hal yang hadir sebagai identitas. Masing-masing terpatok: kursi, perasaanku, wajahmu, gunung, perempuan telanjang ... “Sesuatu” itu lahir dari modus mengetahui secara konseptual. Seni tak tergerak oleh modus itu. Ia tergerak oleh mimesis – yang seperti saya katakan di atas, menghidupkan (kembali) imaji. Mimesis adalah modus non-konseptual dalam memahami dunia.

*

Dalam pemikiran Adorno, melawan atau mengelakkan berpikir konseptual adalah tugas penting zaman ini, dan itulah pentingnya seni. Dunia obyek di luar itu tak seluruhnya dapat diberi identitas. Sang subyek tak bisa mengklaim ia dapat membuat konsep yang sanggup memasukkan segalanya

dalam satu totalitas. Selalu ada sisa, sebab yang kita alami adalah dunia obyek yang melimpah ruah; yang terjadi adalah *Vorrang des Objekts*. Dengan mengakui kegagalan konsep, melalui mimesis, dunia obyek itu kita kenali sebagai “konstelasi”, gugus-gugus yang merdeka, yang tak diringkus, didominasi dan dibentuk oleh “akal instrumental” alias rasionalitas yang memperalat.

Melalui modus non-konseptual, subyek tak sepenuhnya menentukan obyek. Tak berarti tak ada momen di mana subyek hadir. Hanya saja subyek itu bukan sebuah bangunan pikiran dan kesadaran yang kukuh dan tetap yang menyetel dunia obyek dan mengendalikan *aisthèta*. Subyek itu juga bukan sebuah identitas. Di momen ketika ia muncul, ia belum selesai dengan dirinya. Bagi Adorno, karya seni bukanlah “replika” atau “foto yang kabur” dari “isi jiwa” sang seniman.

Thesis seperti ini pasti tak sesuai dengan apa yang umumnya diyakini, terutama ketika seni rupa modern dan gerakan *avant-gardenya* masih merupakan barang asing – dan di Indonesia, ketika orang masih mengikuti statemen Penyair Tatengkeng. Dalam kumpulan sajak *Rindu Dendam* di tahun 1930-an Tatengkeng menyatakan bahwa seni adalah “gerakan sukma” yang menjelma “ke-Indah-kata”.

Kini zaman berubah. Dalam seni rupa modern sejak Marcel Duchamp mengguncang premis-premis kesenian di tahun 1917, seni bukan lagi “gerakan sukma”. Di tahun itu Duchamp menyodorkan sesuatu yang tak lazim buat pameran yang diselenggarakan The Society of Independent Artist: sebuah torpis, penampung dan penyalur air kencing, yang terbuat dari porselin yang dibelinya dari toko. Dia namakan benda itu “Fonten”, dan ditulisnya di sana dengan cat hitam, “R.Mutt”. (*Gambar III*).



Kontroversi timbul, tapi pada akhirnya, melalui debat yang panjang, karya itu bukan saja diterima sebagai bagian dari seni rupa, tapi juga sebagai aikon pendobrakan ke arah pemikiran baru.

Sejak itu, barang-jadi, yang dibuat dalam pabrik dan dipungut oleh sang seniman, mengisyaratkan satu hal: hubungan antara karya dan sang seniman sebagai subyek adalah hubungan yang paradoksal. Di satu sisi, benda itu, yang tak diciptakannya; ia, seperti kata Adorno, bukan “replika” dari “isi jiwa” sang seniman. Di lain pihak, ia mendapatkan status sebagai sebuah karya seni lantaran sang seniman memutuskan demikian. Paradoks itu menunjukkan bahwa subyektifitas tak pernah pasti dalam hadirnya sebuah karya seni. Hubungan antara karya dan sang seniman juga hubungan antara dua hal yang tak terpatok dalam identitas.

Sebuah contoh yang lebih ekstrim dilakukan oleh empat perupa Surrealis (*Gambar IV*).



Gambar ini coretan empat perupa yang dibikin bergantian tanpa rembugan lebih dulu. Seperti dalam seni rupa tradisional, sang pencipta tak jelas, dan seperti dalam puisi, ada yang mengalir yang tak terumuskan di sana.

Ketika sang subyek mengalir, ia sesungguhnya sebuah non-identitas; ia hanya satu saat hadir untuk menyangga proses itu. Walhasil, tak ada lagi jarak antara subyek dengan obyek, antara aku yang berpikir dan dunia yang tunduk ke dalam pikiranku, antara aku yang mencipta dan dunia baru yang kucipta.

Sang astronaut dalam sajak Soebagio benar: “rumus ilmu” itulah yang dengan dingin membuat jarak, antara aku dan dunia – atau dalam kata-kata di sajak itu, “menyebabkan aku terlontar kini dari bumi/ yang kukasih”.

Dari sini kita dapat mengerti kenapa dalam melankolinya sang astronaut menghendaki “satu kata puisi”. Satu kata puisi, sebangun mimesis, adalah pembebasan: di sana *aisthèta* dilepaskan dari kerangkeng konsep, dan manusia bisa bernafas lega terbebas dari dominasi rasionalitas – khususnya akal instrumental yang seraya menghasilkan duna modern yang menakjubkan, juga menindas.

*

