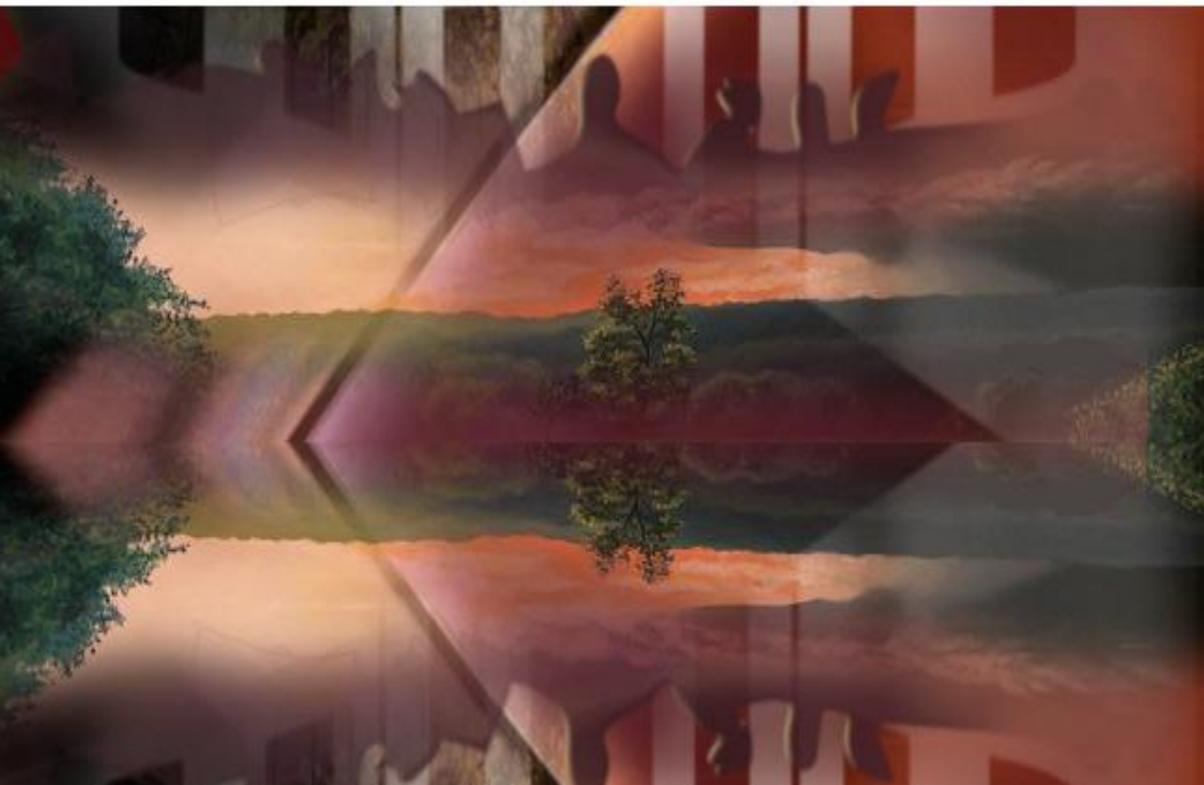




Nikolai Gavrilovich Chernyshevsky  
**HUBUNGAN ESTETIK SENI  
DENGAN REALITAS**



HUBUNGAN ESTETIK  
SENI DENGAN REALITAS,  
SEBUAH DISERTASI

## **Hubungan Estetik Seni Dengan Realitas. sebuah disertasi**

N.G. Chernyshevsky

"The Aesthetic Relation of Art to Reality," *Selected Philosophical Essays*. Foreign Languages Publishing House, Moscow 1953.

Penterjemah: Samanjaya.

Pengutipan untuk keperluan resensi dan keilmuan dapat  
dilakukan setelah memberitahukan terlebih dulu  
pada Penterjemah/Penerbit

Memperbanyak atau reproduksi buku terjemahan ini dalam bentuk  
apa pun untuk kepentingan komersial tidak dibenarkan

Hak Cipta dilindungi Undang-undang  
All Rights Reserved

Modified & Authorised by: Edi Cahyono, Webmaster  
Disclaimer & Copyright Notice © 2007 *Oey's Renaissance*

HUBUNGAN ESTETIK  
SENI DENGAN REALITAS,  
SEBUAH DISERTASI

N.G. Chernyshevsky

Penterjemah: Samanjaya

*Oey's Renaissance*

# ISI

Kata Pengantar

Hubungan Estetik Seni dengan Realitas (sebuah disertasi)

Hubungan Estetik Seni dengan Realitas (ulasan oleh Pengarang)

Hubungan Estetik Seni dengan Realitas (kata pengantar untuk edisi ketiga)

## KATA PENGANTAR

Karya Chernyshevsky *Hubungan Estetik Seni dengan Realitas*, mempunyai arti yang istimewa pentingnya guna menilai pandangan-pandangan filsafatnya. Tujuannya ialah untuk menerapkan asas-asas filsafatnya yang materialistik pada bidang kongkrit dari estetika. Karenanya, semua karyanya di bidang ini-kecuali arti-pentingnya secara khusus-mempunyai arti-penting filosofis secara umum yang besar sekali. Di dalam mengembangkan asas-asas estetika ilmiah dari sudut-pandang materialisme-filsafat dan demokratisme revolusioner, ia, dalam karya-karya ini, melakukan perjuangan yang tak-berkompromi terhadap filsafat dan estetika Hegelian, terhadap semua pembela teori *seni murni* yang idealistik.

Karya utama Chernyshevsky mengenai estetika *Hubungan Estetika Seni dengan Realitas* adalah disertasi yang ditulisnya untuk memperoleh gelar *Master of Arts*.

Pada tahun 1853, September 21, ia menulis pada ayahnya sbb.:

Untuk disertasi aku menulis tentang estetika..... Dengan keyakinan dapat dikatakan, bahwa para profesor dalam kesusasteraan di sini belum mempelajari hal-ikhwal yang telah kupilih bagi disertasi, dan oleh karena itu diragukan apakah mereka akan melihat hubungan gagasan-gagasanku dengan konsepsi-konsepsi yang pada umumnya sudah mantap mengenai masalah-masalah estetika. Bahkan ada kemungkinan bahwa mereka memandangi diriku sebagai seorang pengikut para filsuf yang pendapat-pendapatnya kutantang, apabila aku tidak berbicara tegas filsafat telah menjadi sangat samar-samar karena orang-orang yang mengerti filsafat dan mengikuti perkembangannya telah meninggal, atau telah terdiam. (N.G. Chernyshevsky, *Karya-karya Posthum*, Vol.II, hal. 199, Moskow-Leningrad, 1928)

Karya Chernyshevsky *Hubungan Estetik Seni dengan Realitas* menyebabkan dipusatkannya kembali perhatian umum pada filsafat. Justru watak militan materialistik disertasi itulah yang membangkitkan amarah Prof. Nikitenko, kepada siapa Chernyshevsky telah menyerahkan karyanya untuk pemeriksaan pendahuluan. Atas desakan Prof. Nikitenko, Chernyshevsky terpaksa meninjau kembali beberapa bagian disertasi itu di mana serangannya atas estetika idealistik yang berkuasa istimewa

tajamnya. Terutama sekali ia mesti meninjau kembali semua bagian yang menyebut Hegel dan membatasi dirinya pada sindiran-sindiran secara umum pada filsafatnya (*sistem metafisis*, dsb.). Dikarenakan sensor yang luar-biasa ketatnya di Rusia pada waktu itu, kritik terbuka terhadap idealisme dan pendukungan/pembelaan materialisme tidak dimungkinkan. Jasa luar-biasa yang disumbangkan Chernyshevsky ialah bahwa ia telah berhasil-sekalipun adanya rintangan-rintangan itu-menciptakan salah-satu monumen filsafat materialisme yang paling mengesankan di Rusia, seperti karyanya *Hubungan Estetik Seni dengan Realitas* itu.

Pada 3 Mei 1855, disertasi Chernyshevsky *Hubungan Estetik Seni dengan Realitas* telah diterbitkan. Munculnya sebuah buku seperti itu tidak bisa tidak menarik perhatian kalangan penulis. Pendapat-pendapat awal mengenai buku itu sangat tidak menggembirakan. Para penulis konservatif pada waktu itu menyadari bahwa pada Chernyshevsky mereka menjumpai seorang lawan yang berbahaya. Cetakan kedua buku itu muncul pada tahun 1865, tatkala Chernyshevsky berada di pembuangan. Buku itu membangkitkan perhatian yang besar sekali dan melahirkan suatu konflik ideologikal yang tajam. Pada tahun 1888 Chernyshevsky menyiapkan cetakan ketiga untuk pers, tetapi itu ditindas oleh sensor dan tidak terbit hingga tahun 1906.

Naskah yang diterjemahkan dan dipersembahkan di sini dari karya Chernyshevsky *Hubungan Estetik Seni dengan Realitas* didasarkan pada naskah cetakan pertama tahun 1855, tetapi di dalamnya disertakan semua perbaikan-perbaikan Chernyshevsky yang dibuat olehnya untuk cetakan ketiga (yang tidak dapat diterbitkan) pada tahun 1888. Beberapa dari bagian-bagian disertasi yang telah ditinjau kembali atas desakan Prof. Nikitenko telah dipulihkan kembali sesuai naskah aslinya dan dimuat dalam penerbitan ini.

# HUBUNGAN ESTETIK SENI DENGAN REALITAS (SEBUAH DISERTASI)

N.G. Chernyshevsky

Karangan ini terbatas pada kesimpulan-kesimpulan umum yang ditarik dari fakta, dibenarkan hanya dengan acuan-acuan umum pada fakta. Inilah hal pertama yang mesti dijelaskan. Sekarang ini zamannya risalah-risalah ilmiah, dan karangan ini mungkin dicela sebagai tidak sesuai lagi dengan perkembangan-perkembangan mutakhir (di bidang ilmu). Tidak disertakannya segala penelitian khusus dalam karangan ini mungkin diartikan sebagai kelalaian, atau dianggap sebagai pendapat pengarang bahwa kesimpulan-kesimpulan umum tidak mesti dibenarkan oleh fakta. Namun pandangan seperti itu hanya didasarkan pada bentuk lahiriah karangan ini dan tidak pada sifat hakikinya. Kecenderungan realistik gagasan-gagasan yang dikembangkan dalam karangan ini sendiri merupakan bukti secukupnya bahwa gagasan-gagasan itu lahir atas dasar realitas, dan bahwa pengarang, pada umumnya, beranggapan tidak berguna memboroskan waktu kita untuk hanyut dalam hayal, sekalipun dalam suasana seni, lebih-lebih lagi di wilayah ilmu. Hakekat konsep-konsep yang dikemukakan pengarang menjadi bukti bahwa lebih disukainya, seandainya ini dimungkinkan baginya, untuk menyebutkan di dalam karyanya ini fakta yang berlimpah yang menjadi landasan pendapat-pendapatnya. Tetapi, seandainya pengarang memberanikan diri mengikuti keinginan-keinginannya, maka ukuran karangan ini pasti akan jauh melampaui batas-batas yang ditentukan baginya.<sup>1</sup> Namun, pengarang berpendapat bahwa acuan-acuan umum yang dibuatnya sudah cukup untuk mengingatkan para pembaca pada puluhan dan ratusan fakta yang mendukung pendapat-pendapat yang dikemukakan di dalam karangan ini, dan karenanya ia berharap bahwa keringkasan penjelasan tidak akan dianggap sebagai kurangnya pembuktian.

Tetapi, mengapa sebagai pokok bagi penelitian itu pengarang memilih suatu masalah yang begitu luas, yaitu mengenai hubungan estetik seni dengan realitas? Mengapa tidak dipilih saja sesuatu masalah khusus,

sebagaimana yang paling sering dilakukan dewasa ini?

Tentang mampu tidaknya pengarang menyelesaikan masalah yang hendak dipecahkannya itu, sudah tentu, bukan sesuatu yang ditentukan olehnya. Tetapi hal-ihwal yang menarik perhatiannya itu mempunyai hak sepenuhnya akan perhatian semua siswa mengenai masalah-masalah estetika, artinya, perhatian semua pihak yang menaruh minat pada seni, persajakan dan kesusasteraan.

Pengarang berpendapat bahwa tiada gunanya untuk membahas masalah-masalah ilmiah mendasar manakala tiada sesuatu yang baru dan mendasar dapat dibicarakan mengenainya, manakala belum ada kemungkinan untuk melihat aliran-aliran pikiran baru dalam ilmu-pengetahuan dan untuk menunjukkan arah yang mungkin sekali akan ditempuh oleh aliran-aliran itu. Namun, apabila bahan-bahan bagi suatu pandangan baru mengenai masalah-masalah mendasar dari ilmu-pengetahuan tertentu itu telah tersedia, maka gagasan-gagasan mendasar itu dapat dan mesti diungkapkan.

Menghormati kehidupan riil, tidak mempercayai patokan-patokan *a priori*<sup>2</sup> -sekalipun itu menggelitik khayalan orang-demikianlah sifat aliran yang kini berkuasa di dalam ilmu. Pengarang berpendapat, bahwa keyakinan-keyakinan estetis kita, juga mesti disesuaikan dengan aliran baru itu.<sup>3</sup> Tidak kurang ketimbang orang-orang lain, pengarang mengakui kebutuhan akan penelitian-penelitian khusus, tetapi ia berpendapat bahwa dari waktu ke waktu juga perlu untuk meninjau isi ilmu-pengetahuan dari sudut-pandangan umum; ia berpendapat, apabila pengumpulan dan penyelidikan fakta itu penting, maka berusaha mendalami makna fakta itu tidaklah kurang pentingnya. Semua kita mengakui tingginya arti-penting sejarah seni, terutama sejarah persajakan; karena demikian halnya, maka pertanyaan-pertanyaan: apakah seni itu? apakah persajakan itu? tidak bisa tidak mempunyai arti yang penting sekali.

\* \* \*

Dalam filsafat Hegel konsep mengenai keindahan dikembangkan sebagai

berikut:

Kehidupan alam semesta merupakan proses realisasi dari ide absolut. Ide absolut hanya dapat menemukan realisasinya yang sempurna dalam keseluruhan ruang dan keseluruhan arah keberadaan alam semesta; ide absolut tidak akan menemukan realisasinya yang sempurna dalam satu objek yang mana- dan apapun, yang dibatasi oleh ruang dan waktu. Selagi dalam perwujudan, ide absolut itu terbagi dalam serangkaian ide-ide tertentu; dan setiap ide tertentu, pada gilirannya hanya dapat menemukan realisasinya yang sempurna dalam obyek-obyek yang tak-terhingga jumlahnya, atau keberadaan-keberadaan yang dicakupnya; ia tidak pernah direalisasikan secara sempurna dalam satu keberadaan terpisah.

Namun<sup>4</sup> semua lingkup kegiatan spiritual tunduk pada hukum peningkatan dari yang langsung pada yang tidak-langsung. Sebagai akibat hukum ini, ide absolut hanya dapat sepenuhnya difahami oleh pemikiran (pengetahuan dalam bentuk tidak langsung), mula-mula muncul pada kesadaran dalam bentuk langsung, atau dalam bentuk sebuah kesan. Karena itu, bagi kesadaran manusia sesuatu keberadaan yang terpisah, yang dibatasi ruang dan waktu, tampaknya sepenuhnya bersesuaian dengan konsepsinya mengenai keberadaan itu, bahwa padanya ide itu menemukan realisasinya secara sempurna, dan bahwa dalam ide tertentu itu ide umum menemukan realisasinya secara sempurna. Pandangan seperti itu mengenai sebuah objek adalah sebuah khayal belaka (*ist ein Schein*) dalam arti bahwa ide itu tidak pernah *sepenuhnya* memanifestasikan dirinya dalam suatu obyek terpisah/tersendiri; namun dibalik khayalan ini terletaklah kebenaran itu, karena ide umum memang menemukan realisasinya dalam sebuah ide tertentu hingga *derajat tertentu*, dan hingga derajat tertentu ide tertentu menemukan realisasinya dalam obyek tersendiri itu. Khayalan merupakan manifestasi sempurna dari ide dalam keberadaan tersendiri ini, di balik mana terletak kebenaran itu, adalah keindahan itu (*das Schöne*).<sup>5</sup>

Demikian itulah konsep mengenai keindahan yang dikembangkan dalam sistem yang berlaku sekarang mengenai estetika. Dari pandangan mendasar menyusul definisi-definisi berikutnya: keindahan adalah ide dalam bentuk suatu manifestasi terbatas; keindahan itu adalah suatu

obyek penginderaan yang tersendiri, yang difahami sebagai pernyataan murni ide itu, sehingga tiada yang tertinggal dalam ide itu yang tidak menyatakan dirinya secara indrawi dalam obyek tersendiri itu, dan tiada sesuatu pun dalam obyek indrawi tersendiri itu yang tidak menjadi pernyataan murni ide itu. Dalam hubungan inilah obyek tersendiri itu disebut citra (*kesan/image = das Bild*). Dengan demikian keindahan adalah kesesuaian lengkap, kesamaan menyeluruh dari ide dan citra itu. Tidak perlu dikatakan lagi, bahwa konsep-konsep mendasar ini, dari mana Hegel menyimpulkan definisinya mengenai keindahan, tidak akan tahan kritik, sebagaimana kini sudah diakui. Juga tidak perlu dikatakan lagi, bahwa keindahan menurut Hegel hanyalah suatu *khayalan (phantom)* yang datang dari suatu pandangan dangkal, tidak-dicerahkan oleh pemikiran filosofis, yang mengaburkan manifestasi ide yang tampaknya sempurna dalam obyek tersendiri itu, sehingga semakin pemikiran dikembangkan semakin sedikit yang tersisa dari keindahan itu, hingga-akhirnya-dengan pemikiran yang berkembang sepenuhnya, hanya kebenaran yang tinggal, keindahan telah lenyap. Juga tidak perlu bagiku untuk menyanggah ini dengan kenyataan bahwa sesungguhnya perkembangan pikiran manusia sedikit pun tidak menghancurkan kesadaran estetik manusia; semua ini telah berkali-kali dikatakan. Sebagai suatu konsekuensi ide mendasar dalam sistem Hegelian dan sebagai bagian sistem metafisis, konsepsi mengenai keindahan yang diuraikan di atas runtuh bersamaan dengannya. Tetapi barangkali, sekalipun sebuah sistem mungkin saja palsu, suatu ide tersendiri yang terkandung di dalamnya dapat saja benar adanya jika diambil secara tersendiri, dengan berdasarkan pada landasannya sendiri? Karena itu, masih harus dibuktikan bahwa definisi Hegelian mengenai keindahan tidak tahan kritik bahkan apabila diambil secara terpisah dari sistem metafisikanya yang kini sudah jatuh.

*Sesuatu itu indah apabila ide sesuatu itu sepenuhnya dinyatakan di dalamnya*-diterjemahkan dalam bahasa biasa ini berarti: *sesuatu itu indah apabila ia yang terunggul dari jenisnya; jika tiada dapat dibayangkan yang lebih baik dari jenisnya*. Memang benar sekali bahwa sesuatu itu mestilah baik sekali untuk dapat dikatakan indah. Misalnya, sebuah hutan mungkin saja indah, namun hanya sebuah hutan yang *bagus*, sebuah hutan

dengan pohon-pohon yang tinggi-tinggi dan tegak-tegak, sebuah hutan yang lebat, singkatnya, sebuah hutan yang sangat baik; sebuah hutan dengan pohon-pohon yang pendek-pendek, bengkok-bengkok dan jarang tidak mungkin indah. Bunga mawar itu indah, namun hanyalah bunga mawar yang *bagus*, segar, dengan segenap daun-bunganya yang utuh. Singkatnya, segala sesuatu yang indah adalah yang terbaik dari jenisnya.

Tetapi, tidak semua yang terbaik dari jenisnya itu adalah indah. Sebuah tahi-lalat mungkin saja contoh terbaik dari sejenisnya, namun ia tidak akan pernah tampak *indah*. Seperti itu pula yang mesti dikatakan mengenai hampir semua binatang amfibi, mengenai banyak jenis ikan, bahkan mengenai jenis burung. Semakin baik seekor binatang jenis tertentu bagi seorang naturalis, yaitu semakin idenya terungkapkannya padanya, semakin berkurang keindahannya dilihat dari sudut estetika. Semakin baik sebuah rawa menurut ukuran-ukuran sebagai rawa, semakin buruklah rawa itu secara estetika. Tidak segala sesuatu yang terbaik dari jenisnya adalah indah, karena tidak segala jenis sesuatu itu indah. Definisi keindahan yang diberikan oleh Hegel, yaitu kesesuaian lengkap sesuatu dengan idenya, adalah terlalu luas. Ia hanya menjelaskan bahwa di antara kategori-kategori obyek-obyek, atau gejala, yang dapat mencapai keindahan, ialah yang terbaik dari antaranya yang tampak indah; namun ia tidak menjelaskan mengapa kategori-kategori obyek-obyek dan gejala-gejala ini terbagi ke dalam yang di dalamnya keindahan tampil dan yang lain-lainnya yang di dalamnya tidak kita lihat sesuatu keindahan.

Sekaligus definisi itu adalah terlalu sempit. “Sesuatu tampak indah yang tampak menjadi realisasi sempurna ide dari jenisnya, juga berarti: sesuatu yang indah mesti memiliki segala yang baik dalam sejenisnya; mesti tidak mungkin menemukan sesuatu yang baik dalam sejenisnya yang lain yang tidak dimiliki oleh objek indah itu.” Inilah yang sebenarnya kita tuntutan dari gejala-gejala dan obyek-obyek indah dalam kerajaan-kerajaan alam yang di dalamnya tidak terdapat suatu keanekaragaman tipe-tipe dalam jenis-jenis obyek yang sama. Misalnya, sebuah pohon oak hanya dapat mempunyai satu macam keindahan: ia haruslah tinggi dan berdaun lebat; ciri-ciri ini selalu dijumpai pada sebuah pohon oak yang indah, dan tiada ciri bagus lainnya yang dapat dijumpai pada

pohon-pohon oak lainnya. Tetapi pada binatang-binatang, suatu keanekaragaman tipe dari *species* yang sama segera muncul setelah binatang-binatang itu dijinakkan. Keanekaragaman jenis keindahan ini lebih besar lagi pada manusia, dan kita bahkan tidak dapat membayangkan bahwa satu orang dapat memiliki semua nuansa dari keindahan manusia.

Ungkapan: “keindahan adalah manifestasi sempurna ide dalam suatu obyek tunggal” sama sekali bukan sebuah definisi mengenai keindahan. Namun ia memiliki suatu segi kebenaran, yaitu, bahwa *keindahan* terletak dalam suatu obyek individual yang hidup dan tidak dalam suatu ide abstrak. Ia juga mengandung suatu petunjuk lain yang benar pada sifat karya-karya seni yang sungguh-sungguh artistik, yaitu, bahwa karya-karya itu selalu mengandung sesuatu yang menarik bagi manusia pada umumnya, dan tidak semata-mata bagi sang artis (petunjuk ini dikandung dalam pernyataan bahwa ide itu “selalu sesuatu yang umum yang selalu beroperasi dan berada di mana-mana”); mengapa hal ini demikian akan kita lihat di bagian lain mengenainya.

Sebuah ungkapan lain, yang, demikian dikatakan, adalah sama dengan yang pertama tadi, yaitu, “keindahan adalah kesatuan ide dan citra (kesan = *image*), peleburan selengkapnya ide dengan citra itu,”<sup>1</sup> mempunyai suatu arti yang sepenuhnya berbeda. Ungkapan ini memang menunjuk pada sebuah karakteristik esensial, namun tidak dari ide keindahan pada umumnya, melainkan dari yang disebut sebuah karya seni. Sebuah karya seni memang akan indah hanya apabila senimannya telah membawakan pada karyanya itu segala yang dimaksudkan untuk dibawakan pada karya itu.

Tentu saja, sebuah potret adalah bagus hanya apabila senimannya telah berhasil secara seksama melukiskan semua ciri yang dimaksudkan untuk dilukisnya.

Tetapi untuk “melukis suatu paras dengan indah” dan “melukis suatu paras yang indah” adalah dua hal yang sama sekali berbeda. Kita akan berkesempatan membahas mutu sebuah karya seni ini ketika kita menentukan hakekat seni. Di sini, kupikir tidaklah berlebihan untuk menyatakan bahwa definisi mengenai keindahan sebagai kesatuan ide dan citra—sebuah definisi yang bukan ditujukan pada keindahan alam

yang hidup, tetapi pada karya-karya seni yang indah-sudah mengandung benih, atau hasil, dari kecenderungan/aliran dalam estetika yang lazimnya lebih mengutamakan keindahan dalam seni daripada keindahan dalam realitas yang hidup.

Lalu, apakah keindahan itu, jika ia tidak dapat ditentukan sebagai “kesatuan ide dan citra,” atau sebagai “manifestasi sempurna dari ide dalam sebuah obyek individual?”

Sesuatu yang baru tidaklah dibangun semudah menghancurkan sesuatu yang lama, dan membela sesuatu tidaklah semudah menyerang sesuatu; karenanya besar sekali kemungkinan, bahwa pendapat mengenai hakekat keindahan yang bagiku sudah tepat, tidak memuaskan bagi siapa pun; namun, bila dalam esaiiku konsep-konsep estetika yang disimpulkan dari pandangan-pandangan mengenai hubungan pikiran manusia dengan realitas yang hidup yang berlaku sekarang, masih tidak lengkap, berat-sebelah atau tidak kokoh, maka ini kuharap bukan dikarenakan oleh cara-caraku mengemukakannya.

Perasaan yang dibangkitkan oleh keindahan pada manusia adalah kenikmatan yang cerah, seperti yang menggenangi diri kita bila seseorang yang sangat kita cintai berada di dekat kita.<sup>10</sup> Dengan tulus-ihlas kita *menyintai* keindahan, kita mengaguminya, keindahan itu memenuhi diri kita dengan kenikmatan dan orang yang kita cintai itu meliputi diri kita dengan kebahagiaan. Dari situ jelaslah, bahwa terdapat sesuatu pada keindahan itu yang sangat dekat dan akrab di hati kita. Namun *sesuatu* ini mesti melingkupi segala-galanya, mesti mampu mengambil bentuk-bentuk yang paling beraneka, mesti luar-biasa umumnya, karena segala sesuatu dan keberadaan yang paling beraneka, yang tidak mempunyai kesamaan sedikit pun satu-sama-lainnya, tampak indah bagi kita.

Hal paling umum yang dicintai manusia, yang tiada bandingan dalam dunia ini, adalah *kehidupan*: pertama, kehidupan yang ingin dijalani, kehidupan yang dicintainya, dan kemudian, semua kehidupan; karena, betapapun, adalah lebih baik hidup daripada mati; menurut sifatnya sendiri, semua yang hidup itu ngeri terhadap kematian, terhadap ketidakberadaan (non-eksistensi); mereka menyintai kehidupan. Dan, tampak

bagi kita, bahwa definisi:

*keindahan adalah kehidupan;*

“indah adalah keberadaan yang di dalamnya kita melihat kehidupan sebagaimana ia seharusnya menurut konsepsi-konsepsi kita; indahlah objek yang mengungkapkan kehidupan, atau yang mengingatkan diri kita pada kehidupan,—

tampaknya merupakan definisi yang secara memuaskan menjelaskan semua peristiwa yang membangkitkan kesadaran akan keindahan dalam diri kita. Mari kita mengikuti manifestasi-manifestasi utama keindahan di berbagai lingkup realitas untuk membuktikannya.

Di kalangan rakyat biasa, “hidup baik, kehidupan sebagaimana mestinya,” berarti mempunyai cukup untuk makan, hidup dalam rumah yang pantas dan cukup tidur; namun bersamaan dengan itu pengertian petani mengenai kehidupan selalu mengandung pengertian kerja; tidak mungkin hidup tanpa bekerja; sungguh, kehidupan akan membosankan bila tanpa bekerja. Sebagai konsekuensi suatu kehidupan yang berkecukupan, dibarengi kerja keras tetapi tidak menghabiskan tenaga, pemuda atau gadis petani akan memiliki paras-muka yang segar sekali dan pipi yang kemerah-merahan-ciri pertama keindahan menurut pengertian-pengertian rakyat biasa. Dengan bekerja keras, dan karenanya menjadi bertubuh tegap, gadis petani itu, jika ia mendapat cukup makan, akan berbuah-dada montok-ini juga suatu ciri utama kecantikan wanita desa: rakyat desa menganggap kecantikan wanita kota yang *sangat halus* itu sungguh-sungguh *cemplang* (hambar), dan bahkan dimuakkan olehnya, karena mereka terbiasa memandang *kekurusan* sebagai akibat berpenyakitan atau *nasib menyedihkan*. Betapapun, pekerjaan tidak memungkinkan seseorang menjadi gemuk; jika seorang gadis petani itu gemuk, ini dianggap sebagai semacam penyakit, mereka berkata bahwa gadis itu *gembrot*, dan rakyat menganggap kegendutan sebagai suatu cacat.

Gadis desa yang cantik tidak mungkin mempunyai tangan dan kaki yang kecil karena ia bekerja keras-dan ciri-ciri keindahan ini tidak disebut-sebut dalam lagu-lagu kita. Singkatnya, dalam pelukisan wanita dalam lagu-lagu rakyat kita, tidak akan dijumpai ciri (atribut) keindahan yang

tidak mengungkapkan kesehatan yang tegap dan susunan tubuh yang seimbang, yang selalu merupakan hasil suatu kehidupan yang berkecukupan dan kerja yang senantiasa keras namun tidak menghabiskan tenaga. Keindahan wanita kalangan atas berbeda sama-sekali. Keturunan demi keturunan leluhur mereka hidup tanpa melakukan kerja badaniah; dengan hidup menganggur, sedikitlah darah yang mengalir pada anggota-anggota tubuhnya; dengan setiap keturunan baru otot-otot tangan dan kakinya semakin melemah, tulang-tulang menjadi semakin kecil. Suatu konsekuensi yang tak-terelakkan dari semua ini ialah tangan dan kaki yang kecil-itu adalah tanda-tanda satu-satunya macam kehidupan yang dianggap mungkin oleh klas-klas masyarakat atas-kehidupan tanpa kerja fisik. Jika seorang wanita kota mempunyai tangan dan kaki yang besar, itu dianggap *atau* sebagai suatu cacat, *atau* sebagai suatu tanda bahwa ia tidak berasal dari sebuah keluarga tua dan baik-baik. Karena alasan yang sama, wanita cantik kalangan elit mesti memiliki sepasang telinga kecil. Sebagaimana diketahui, penyakit migren bukan tanpa alasan merupakan suatu penyakit yang menarik sekali; sebagai akibat kemalasan (*keisengan*), seluruh darah tinggal dalam bagian-bagian organ tengah dan mengalir ke otak. Bahkan tanpa itu, sistem persyarafan terentang-tegang sebagai akibat melemahnya susunan tubuh pada umumnya; akibat tidak terelakkan dari keadaan ini ialah sakit-sakit kepala yang berkepanjangan dan berbagai jenis gangguan persyarafan. Apakah yang harus dilakukan?

Bahkan berpenyakitan menjadi sesuatu yang menarik, nyaris untuk dijadikan bahan iri-hati jika ia merupakan suatu konsekuensi dari gaya hidup yang kita sukai. Benar, kesehatan yang baik tidak akan pernah kehilangan nilainya bagi manusia, karena dalam kehidupan yang serba-cukup dan mewah pun, kesehatan yang buruk adalah kemunduran: maka, pipi yang kemerah-merahan dan kebugaran kesehatan yang baik tetaplah menarik juga bagi orang-orang kota; namun begitu, berpenyakitan, kelemahan, kelelahan dan kelemasan juga mempunyai sifat keindahan di mata orang-orang kota selama itu semua tampak sebagai akibat kehidupan dalam *keisengan* dan kemewahan. Pipi pucat, kelemasan dan berpenyakitan masih mempunyai makna lain lagi bagi orang-orang kota; kaum tani mencari ketenteraman dan ketenangan, tetapi mereka yang

tergolong masyarakat terpelajar, yang tidak menderita kekurangan material dan kepayahan badaniah tetapi sering menderita rasa jemu yang ditimbulkan oleh keisengan dan tiadanya urusan-urusan material, mencari “kegemparan-kegemparan,” “kegairahan dan nafsu-nafsu,” yang memberikan warna, selingan dan hiburan pada kehidupan kota yang lazimnya membosankan dan kelabu itu. Tetapi, kegemparan-kegemparan dan gairah-gairah yang menyala-nyala segera meletihkan orang; bagaimana orang tidak terpicik oleh kelembasan dan kepuccatan wanita cantik bila itu adalah tanda dari “kehidupan yang penuh” yang dijalaninya.

Kita suka warna segar dan menyala,  
tanda ketegapan jiwa muda;  
Tapi kita memilih di atas segala,  
kepuccatan jiwa-sayu.<sup>5</sup>

Tetapi, apabila kegemaran pada keindahan yang pucat berpenyakit itu merupakan tanda dari selera lancung yang dibuat-buat, setiap orang yang sungguh-sungguh terpelajar merasa, bahwa hidup yang sebenarnya ialah kehidupan hati dan pikiran. Ia meninggalkan rekamannya pada pancaran paras orang, terutama dalam mata seseorang, karena itulah pancaran muka, yang sedikit sekali disebut-sebut dalam lagu-lagu rakyat, memperoleh makna yang besar sekali di dalam konsepsi mengenai keindahan yang berlaku di kalangan orang-orang terpelajar; dan sering terjadi bahwa seseorang tampak indah di mata kita, hanya karena orang itu mempunyai sepasang mata yang indah, penuh pancaran.

Sejauh-jauh ruang memungkinkannya, telah kuperiksa ciri-ciri utama dari keindahan manusia dan tampak bagiku bahwa semua itu mengesankan keindahan karena padanya kita temukan ungkapan kehidupan sebagaimana kita memahaminya. Kita kini mesti meneliti sisi kebalikan hal-ikhwal ini; kita mesti memeriksa mengapa seseorang buruk adanya.

Dalam menyebutkan bentuk yang ganjil dari seseorang, lazim dikatakan *potongannya jelek*. Kita mengetahui betul bahwa kereotan adalah akibat penyakit, atau dari kecelakaan, terutama bila ini terjadi pada masa awal pertumbuhan seseorang. Jika kehidupan dan manifestasi-manifestasinya merupakan keindahan, maka wajarlah bahwa penyakit dan akibat-

akibatnya merupakan kejelekan. Seseorang yang *berpotongan ganjil* juga kereot, tetapi dalam derajat lebih rendah, dan sebab-sebab dari suatu *bentuk ganjil* adalah seperti yang dari kereotan, hanya belum sejauh itu. Jika seseorang terlahir berpunuk, ini disebabkan oleh keadaan-keadaan tidak menguntungkan yang menyertai awal pertumbuhannya: tetapi bahu-bahu bulat adalah juga sebuah bongkol, hanya dalam ukuran lebih kecil, dan pasti disebabkan oleh keadaan-keadaan serupa.

Pada umumnya seorang dengan bentuk tubuh yang ganjil adalah seseorang yang sampai derajat tertentu kereot; sosoknya tidak mengisahkan pada kita tentang kehidupan, tidak mengenai suatu pertumbuhan yang bahagia, melainkan mengenai sisi-sisi berat dari pertumbuhannya, mengenai keadaan-keadaan yang tidak menguntungkan.

Mari kita beralih dari sosok umum tubuh seseorang pada wajahnya. Paras-muka itu sendiri mungkin saja memang jelek, atau dikarenakan air-mukanya. Kita tidak menyukai pancaran *jahat*, pancaran yang *tidak menyenangkan* dari air-mukanya, karena kejahatan itu adalah bisa yang meracuni kehidupan kita. Namun yang lebih sering, bukan pancarannya, tetapi ciri-ciri wajahnya yang *jelek*. Ciri-ciri wajah itu jelek apabila tulang-tulang wajah itu buruk susunannya, apabila tulang rawan dan otot-ototnya sedikit atau banyak mengandung kesan kereotan dalam pertumbuhannya, yaitu, apabila masa awal pertumbuhan seseorang berlangsung dalam keadaan-keadaan tidak menguntungkan.

Tidak terlampau perlu untuk memasuki rincian-rincian guna menguatkan gagasan bahwa yang dipandang sebagai keindahan dalam dunia hewani adalah yang menurut pengertian-pengertian manusia mengungkapkan kehidupan, segar, dan penuh kesehatan dan kekuatan. Di antara binatang-binatang mamalia, yang bangunan fisiknya, di mata kita, lebih dekat pada tubuh manusia, yang dianggap sebagai keindahan adalah kebulatan bentuk, kepenuhan dan kesegaran; gerakan-gerakan langlai tampak indah karena gerakan-gerakan makhluk yang mengingatkan pada seorang yang *berpotongan tubuh yang bagus* dan bukan pada yang kereot. Segala sesuatu yang *canggung*, adalah jelek, yaitu, segala sesuatu yang hingga suatu derajat tertentu kereot menurut

pengertian-pengertian kita, yang di mana-mana mencari kemiripan pada manusia.

Bentuk-bentuk buaya, cecak dan kura-kura mengingatkan pada mamalia, tetapi dalam suatu bentuk kereot, lentuk dan ganjil; itulah sebabnya cecak-cecak dan kura-kura itu menjijikkan. Sedangkan mengenai katak, kecuali bentuknya yang jelek, binatang ini dingin dan berlanyau pada sentuhan, bagaikan bangkai, dan ini membuat katak itu lebih menjijikkan lagi.

Tidak perlu secara berpanjang-panjang menguraikan kenyataan bahwa yang menyenangkan diri kita pada tanam-tanaman adalah warna-warnanya yang segar dan kekayaan keanekaan bentuknya, yang menandakan kehidupan yang segar dan tegar. Tanaman yang layu adalah jelek; tanaman yang kekurangan getah penuh daya adalah jelek.

Selanjutnya, suara-suara dan gerakan-gerakan hewan mengingatkan diri kita pada suara-suara dan gerakan-gerakan kehidupan manusia. Hingga derajat tertentu diri kita diingatkan padanya oleh gemersik tanam-tanaman, oleh lambaian-lambaian ranting-rantingnya, oleh gelepar-gelepar dedaunannya. Ini merupakan suatu sumber lain dari keindahan bagi kita dalam kerajaan-kerajaan tumbuh-tumbuhan dan hewani; suatu pemandangan alam indah adanya jika ia dihidupi.

Kuanggap tidaklah perlu untuk melacak secara rinci, dalam berbagai kerajaan alam, gagasan bahwa keindahan adalah kehidupan, khususnya, kehidupan yang mengingatkan kita pada manusia dan kehidupan manusia, karena Hegel maupun Vischer berulang-kali mengatakan bahwa keindahan dalam alam adalah yang mengingatkan diri kita pada manusia (atau, dengan memakai peristilahan Hegelian, yang mewartakan tentang kepribadian); mereka menyatakan bahwa keindahan dalam alam adalah keindahan hanya sejauh itu ia mengisyaratkan pada manusia.

Suatu ide yang besar, mendalam! Oh, betapa bagusnya estetika Hegelian ini seandainya ide ini, yang dikembangkan secara indah di dalamnya, adalah yang menjadi dasar, dan bukan pencarian fantastik akan manifestasi yang sempurna dari ide itu! Dari sebab itu, setelah dibuktikan bahwa keindahan pada manusia adalah kehidupan, maka tidak perlu dibuktikan bahwa keindahan di semua lingkup realitas lainnya-yang

menjadi indah dalam mata manusia hanya karena ia mengisyaratkan pada keindahan pada manusia dan kehidupannya-adalah juga kehidupan.

Tetapi aku tidak dapat tidak menambahkan bahwa, pada umumnya, manusia melihat pada alam dengan mata seorang pemilik, dan segala sesuatu di atas bumi yang berkaitan dengan kebahagiaan, kepuasan dengan kehidupan manusia, juga tampak indah baginya. Sinar matahari dan terang-siang hari adalah keindahan yang menambat hati karena, antara lain, keduanya itu juga sumber dari segala kehidupan dalam alam dan karena terang-siang hari mempunyai pengaruh langsung yang menguntungkan atas fungsi-fungsi vital manusia, meningkatkan kegiatan organiknya, dan dengan begitu mempunyai pengaruh menguntungkan atas suasana-hati kita.

Pada umumnya orang bahkan dapat mengatakan, bahwa membaca bagian-bagian dalam estetika Hegel yang bercerita mengenai yang indah di dalam realitas, orang akan sampai pada kesimpulan bahwa secara tidak sadar ia menerima yang di dalam alam bercerita pada kita tentang kehidupan sebagai keindahan dan dengan sadar membenarkan bahwa keindahan adalah manifestasi yang sempurna dari ide. Dalam bagian “Tentang Keindahan di dalam Alam,” Vischer berulang kali mengatakan, bahwa keindahan hanyalah yang hidup atau yang tampak hidup. Dalam mengembangkan ide keindahan, Hegel sangat sering menggunakan kata *kehidupan*, sedemikian rupa sehingga orang akhirnya terpaksa bertanya apakah terdapat suatu perbedaan radikal antara definisi kita “keindahan adalah kehidupan,” dan definisi Hegel: “keindahan adalah kesamaan sepenuhnya dari ide dan citra.” Pertanyaan ini semakin wajar timbulnya karena *ide* oleh Hegel diartikan “pengertian umum yang ditentukan oleh semua rincian dari eksistensinya yang real,” dan karenanya terdapat suatu hubungan langsung antara konsep ide dan konsep kehidupan (atau, untuk lebih tepatnya, daya hidup). Tidakkah definisi yang kita tawarkan hanya suatu penerjemahan ke dalam bahasa biasa yang, dalam definisi yang berlaku, diungkapkan di dalam peristilahan filsafat spekulatif?

Kita akan melihat bahwa terdapat suatu perbedaan mendasar antara kedua konsepsi mengenai keindahan itu. Dengan menentukan keindahan sebagai manifestasi sempurna dari ide pada suatu keberadaan/makhluk individual, kita mau tidak mau sampai pada kesimpulan: “keindahan

dalam realitas cuma suatu khayalan yang kita julukkan pada realitas dengan imajinasi kita. Dari sini akan menyusul, bahwa sebetulnya keindahan itu diciptakan oleh imajinasi kita, tetapi di dalam realitas (atau menurut Hegel dalam alam), *tidak* ada keindahan yang sesungguhnya.” Bertolak dari dalil bahwa tidak ada keindahan sesungguhnya dalam alam, berarti bahwa “seni berasal dari hasrat manusia untuk mengisi kekosongan akan keindahan dalam realitas obyektif,” dan bahwa “keindahan yang diciptakan oleh seni adalah lebih tinggi dari keindahan dalam realitas obyektif.”

Semua ide-ide ini menjadi hakekat estetika Hegelian dan muncul di dalamnya tidak secara kebetulan, melainkan sebagai hasil pertumbuhan yang sepenuhnya masuk-akal dari konsep mendasar mengenai keindahan.\*”

Sebaliknya, dari definisi *keindahan adalah kehidupan*, akan menyusul, bahwa keindahan yang sesungguhnya, yang tertinggi adalah keindahan yang dijumpai oleh manusia di dalam dunia kenyataan dan bukan keindahan yang diciptakan oleh seni. Sesuai dengan pandangan mengenai keindahan di dalam realitas ini, asal-usul seni harus dianggap berasal dari sumber yang sepenuhnya berbeda; setelah itu, maka tujuan pokok seni akan tampil dalam kejelasan yang sepenuhnya baru.<sup>6</sup>

Dengan demikian mesti dikatakan, bahwa, karena merupakan kesimpulan dari pandangan-pandangan umum mengenai hubungan antara dunia riil dan dunia khayal yang secara radikal berbeda dari pandangan-pandangan yang sebelumnya berlaku di dalam ilmu-pengetahuan, dan yang membawa pada suatu sistem estetika yang juga berbeda secara radikal dari sistem-sistem yang akhir-akhir ini berlaku, maka konsepsi baru mengenai hakekat keindahan secara radikal berbeda dari konsepsi-konsepsi sebelumnya mengenainya. Namun, bersamaan dengan ini, itu tampil sebagai keharusan perkembangannya yang selanjutnya.

Mengenai perbedaan radikal antara sistem estetika yang berlaku dan yang kita tawarkan, kita akan terus-menerus menyaksikannya; untuk menandai titik di mana mereka memasuki pertalian erat kita akan mengatakan, bahwa pandangan baru menjelaskan fakta utama tentang

estetika yang didemonstrasikan oleh sistem sebelumnya. Misalnya, definisi “keindahan adalah kehidupan” menjelaskan mengapa tidak terdapat ide-ide abstrak, tetapi hanya keberadaan-keberadaan individual dalam lingkup keindahan-kita melihat kehidupan hanya pada makhluk-makhluk riil yang hidup; ide-ide umum, yang abstrak tidak memasuki lingkup kehidupan.

Mengenai perbedaan radikal antara konsepsi sebelumnya mengenai keindahan dan yang kita tawarkan, perbedaan itu-sebagaimana telah kita katakan, menyingkap dirinya sendiri pada setiap langkah; bukti pertama hal ini menghadirkan diri pada kita dalam konsepsi mengenai hubungan yang sublim dan yang tak-masuk-akal dengan keindahan, yang, dalam sistem estetika yang berlaku, dipandang sebagai anak-anak-variasi dari keindahan, yang berasal dari perbedaan hubungan antara kedua faktornya, ide dan citra (bayangan dalam pikiran). Menurut sistem Hegelian, kesatuan murni dari ide dan citra, adalah keindahan itu sendiri; tetapi bayangan dalam pikiran dan ide tidak selalu dalam keadaan keseimbangan; kadang-kadang ide lebih kuasa di atas citra dan, tampil pada kita dalam universalitasnya, dalam keabadiannya, membawa diri kita ke dalam lingkup keabadian-inilah yang disebut yang sublim (*das Erhabene*); kadang-kadang khayalan menindas dan mengereotkan ide-inilah yang dinamakan yang menggelikan (*das Komische*).<sup>7</sup>

Setelah mengkritik suatu konsep dasar, kita harus pula mengkritik pandangan-pandangan yang lahir dari situ; kita mesti menyelidiki hakekat yang sublim dan yang tidak-masuk-akal itu dan hubungan dengan keindahan.

Sistem estetika yang berlaku memberikan dua definisi mengenai yang sublim itu pada kita, seperti juga ia memberikan kepada kita dua definisi mengenai keindahan. “Yang sublim adalah lebih kuasanya ide atas bentuk,” dan “yang sublim adalah manifestasi dari yang mutlak.” Pada intinya, kedua definisi ini sepenuhnya berbeda, tepat sebagaimana kita temukan bahwa kedua definisi mengenai keindahan yang disajikan oleh sistem yang berlaku itu, satu-sama-lain berbeda secara radikal. Memang, lebih berpengaruhnya ide atas bentuk tidak menghasilkan konsep mengenai yang sublim, tetapi konsep *kekaburan*, *tak-menentu*, dan

konsep *keburukan* (*das Häszliche*), sebagaimana hal itu dengan baik sekali dikembangkan oleh Vischer, salah seorang ahli estetika terakhir, di dalam karyanya mengenai yang sublim, dan dalam pengantarnya pada karyanya mengenai yang tak-masuk-akal; sedangkan perumusan “yang sublim adalah yang membangkitkan pada diri kita (atau dengan memakai peristilahan aliran Hegelian, menjelma pada dirinya) ide mengenai keabadian.” Karenanya, masing-masing mesti diperiksa secara terpisah.

Sangatlah mudah untuk menunjukkan bahwa definisi “yang sublim adalah lebih kuasanya ide atas citra” dapat diberlakukan pada yang sublim, setelah Vischer sendiri, yang telah menerimanya, telah melakukan hal ini, dengan menjelaskan bahwa lebih berpengaruhnya ide atas citra (untuk mengungkapkan ide ini dalam bahasa biasa: lebih kuasanya kekuatan yang menjelma dalam sebuah obyek atas semua kekuatan yang membatasinya, atau, dalam alam organik, atas hukum-hukum organisme yang menjelmakannya) menghasilkan keburukan atau ketidak-tentuan.<sup>8</sup> Kedua konsep ini sepenuhnya berbeda dari konsep kesubliman. Benar, keburukan dapat menjadi sublim bila ia mengerikan; benar, kekaburan ketidak-tentuan meningkatkan kesan mengenai yang sublim yang diciptakan oleh yang mengerikan dan yang tak-terbatas; namun jika keburukan itu tidak mengerikan dan hanya memuakkan, atau hambar; kekaburan, ketidak-tentuan tidak mempunyai pengaruh estetik jika objeknya tidak tak-terhingga, atau mengerikan. Tidak semua hal yang sublim adalah buruk atau tidak-menentu secara mengaburkan; keburukan, atau ketidak-tentuan tidak selalu sublim. Jelas sekali, konsep-konsep ini berbeda dari konsep kesubliman. Tepatnya, “lebih kuasanya ide atas bentuk” berlaku pada jenis-jenis kejadian dalam dunia moral, dan dari gejala-gejala dalam dunia material, manakala obyek itu hancur karena kekuatannya sendiri yang melampaui batas. Tidak dapat disangkal, bahwa gejala-gejala seperti itu acapkali mengandung sifat sangat sublim, namun ini hanyalah bila kekuatan yang menghancurkan wadah yang mengandungnya sudah memiliki sifat kesubliman, atau jika sesuatu yang dihancurkannya sudah tampak sublim bagi kita tanpa menghiraukan kehancuran oleh kekuatannya sendiri itu. Kalau tidak, maka tidak ada kesubliman apapun padanya. Jika Niagara Falls menghancurkan batukarang yang membentuknya dan menghancurkan dirinya dengan

hempasan kekuatannya sendiri; jika *Alexander Makedonia* binasa sebagai akibat tenaganya sendiri yang melampaui batas; jika Roma runtuh oleh bobotnya sendiri-ini semua adalah gejala-gejala sublim; tetapi itu dikarenakan Niagara Falls, Kerajaan Romawi dan pribadi *Alexander Makedonia* sudah tergolong dalam lingkup kesubliman. Kematian adalah seperti kehidupan yang mendahuluinya, keruntuhan adalah seperti kegiatan yang mendahuluinya. Di sini rahasia kesubliman tidak terletak pada “lebih kuasanya ide atas gejala,” tetapi dalam sifat gejala itu sendiri; hanya dari kebesaran gejala yang dihancurkan itulah diperoleh kesubliman bagi kehancuran itu. Kemusnaan yang diakibatkan oleh lebih berkuasanya kekuatan yang tidak terpisahkan atas manifestasinya yang bersifat sementara, tidak dengan sendirinya menjadi ukuran kesubliman. “Lebih kuasanya ide atas bentuk” menyatakan dirinya secara sangat jelas pada gejala mudikah daun yang tumbuh dan memecah bungkus tunas yang melahirkannya; namun gejala ini jelas tidak termasuk dalam kategori (golongan) kesubliman. “Lebih kuasanya ide atas bentuk,” hancurnya sesuatu karena terlampau besarnya kekuatan yang tumbuh di dalam dirinya sendiri, itulah yang membedakan yang dinamakan bentuk negatif dari kesubliman dari bentuk positifnya.

Memang benar, bahwa kesubliman negatif adalah lebih tinggi daripada yang positif; dan oleh karena itu haruslah diakui, bahwa *lebih luasnya ide atas bentuk* menambah efek kesubliman, seperti juga halnya, bahwa ia dapat ditambah oleh berbagai keadaan lainnya, misalnya ketunggalan gejala yang sublim itu (sebuah piramida di dataran terbuka lebih mengagumkan daripada seandainya piramida itu berada di antara bangunan-bangunan raksasa lainnya; di antara bukit-bukit tinggi, piramida itu akan lenyap). Tetapi keadaan-keadaan yang meningkatkan efek itu bukanlah sumber efek itu, dan selanjutnya, lebih kuasanya ide atas citra, kekuatan atas suatu gejala, acapkali tidak terjadi dalam sublimitas positif. Sebanyak-banyaknya contoh mengenai ini dapat dijumpai dalam setiap buku pelajaran mengenai estetika.

Mari kita beralih pada definisi yang lain mengenai yang sublim: “Yang sublim adalah manifestasi ide mengenai ketidak-terbatasan” untuk menyatakannya dalam bahasa Hegelian, atau, mengungkapkan perumusan filosofis ini dalam bahasa biasa: “yang sublim adalah yang

menimbulkan ide mengenai ketidak-terbatasan pada diri kita.” Pandangan yang paling sekilas saja pada cara mempersoalkan kesubliman dalam buku-buku terbaru mengenai estetika meyakinkan kita, bahwa definisi ini adalah inti konsep Hegelian mengenai kesubliman. Bahkan lebih dari itu, ide bahwa firasat mengenai ketidak-terbatasan dibangkitkan pada manusia oleh gejala sublim juga berkuasa dalam konsepsi-konsepsi rakyat yang asing akan ilmu semurninya; orang jarang menemukan sebuah karya yang tidak menyatakannya-betapapun samarnya-pada setiap kesempatan yang timbul.

Penyimpangan seperti itu atau penerapan seperti itu dapat dijumpai dalam hampir semua uraian mengenai sebuah pemandangan alam yang indah sekali, dalam setiap kisah mengenai suatu kejadian yang mengerikan. Karena itu, perlu diberikan perhatian lebih besar pada konsepsi bahwa ide mutlak dibangkitkan oleh yang cemerlang daripada konsepsi yang mendahuluinya bahwa padanya ide lebih kuasa atas citra, yang kritik atasnya dapat dibatasi pada beberapa kata saja. Sayang sekali di sini bukan tempatnya untuk mengupas ide mengenai yang *mutlak*, atau yang tidak-terbatas, atau untuk menunjukkan makna sebenarnya mengenai yang mutlak dalam lingkup konsep-konsep metafisis; hanya bila kita memahami makna ini kita akan mampu melihat betapa palsu pengidentifikasian yang sublim dengan yang tidak-terbatas. Tetapi, bahkan tanpa memasuki polemik-polemik tentang metafisika, kita dapat melihat dari fakta bahwa ide mengenai yang tidak-terbatas, dengan cara apapun kita menafsirkannya, tidak selalu, atau mungkin lebih baik mengatakan, nyaris tidak pernah ada sangkut-pautnya dengan ide mengenai kesubliman. Jika kita dengan seksama dan tidak berat-sebelah memeriksa yang berlangsung dalam diri kita di kala kita merenungkan sesuatu yang sublim, maka kita akan menjadi yakin, bahwa 1) yang sublim bagi kita adalah obyek itu sendiri, dan bukannya pikiran-pikiran yang dibangkitkan olehnya. Sebagai misal, gunung Kazbek itu sendiri sangat indah; lautan itu sendiri mengagumkan; pribadi *Caesar* sendiri sangat mengagumkan, atau demikian pula pribadi *Cato* sendiri. Sudah tentu dalam memandang sesuatu yang sublim mungkin dibangkitkan bermacam-macam pikiran pada diri kita, yang memperdalam kesan yang disebabkan oleh sesuatu itu pada diri kita; namun, apakah pikiran-pikiran

seperti itu ditimbulkan atau tidak, ini merupakan soal kemungkinan dan obyeknya tadi tetaplah sublim, tanpa bergantung padanya: pikiran-pikiran dan kenangan-kenangan yang meningkatkan sensasi dibangkitkan oleh setiap sensasi, tetapi mereka bukan efek, bukan sebab dari sensasi orisinal itu. Apabila, di kala memikirkan kepahlawanan yang dilakukan oleh *Mucius Scaevola*, timbul pikiran pada diriku: “Ya, tidak-terbataslah kekuatan patriotisme itu,” maka pikiran itu hanya efek dari kesan yang ditimbulkan pada diriku, secara tidak bergantung padanya, oleh “kepahlawanan itu sendiri,” yang dilakukan oleh *Mucius Scaevola*, itu bukanlah penyebab kesan ini.

Demikian pula dengan pikiran: “di atas bumi ini tidak ada yang lebih indah daripada manusia” yang mungkin timbul dalam pikiranku ketika merenungkan sebuah lukisan paras yang cantik, bukanlah sebab dari pengaguman itu, melainkan adalah efek dari yang tampak indah itu pada diriku sebelum pikiran tadi timbul secara tidak bergantung padanya. Dari sebab itu, seandainya kita mengakui bahwa memandang yang sublim selalu membawa kita pada ide tentang ketidak-terbatasan, sebab-sebab dari kesan yang ditimbulkan pada diri kita oleh yang sublim, yang mengandung pikiran seperti itu dan bukannya dikandung oleh pikiran itu, tentunya sebab-sebab itu tidak terletak pada pikiran, melainkan pada sesuatu yang lain lagi. Namun, dalam memeriksa konsep kita mengenai sesuatu yang sublim, kita menemukan,<sup>9</sup> bahwa acapkali sesuatu tampak sublim bagi kita, namun tetap tampak jauh daripada tidak-terbatas; ia secara pasti tetap berkontras dengan ide mengenai ketidak-terbatasan. Demikianlah, *Mont Blanc*, atau *Kazbek* adalah sebuah obyek yang menakjubkan, sublim; tetapi, tidak seorang pun di antara kita berpikir untuk-secara bertentangan dengan mata sendiri-menganggapnya sebagai tidak-terbatas, atau sebagai tidak-terukurkan besarnya. Lautan juga tampak tidak-terbatas luasnya apabila tidak terlihat garis-pantai; namun semua ahli estetika menganggap (dan tepatlah ini), bahwa lautan tampak jauh lebih menakjubkan bilamana tampak garis-pantainya ketimbang jika itu tidak terlihat. Dengan ini diperoleh kenyataan yang menyingkapkan, bahwa jauh daripada dilahirkan oleh ide mengenai ketidak-terbatasan, ide kesubliman bahkan dapat (dan sering demikian halnya) bertentangan dengannya, bahwa kondisi ketidak-

terbatasan dapat secara sebaliknya mempengaruhi kesan yang dibuat oleh yang sublim. Mari kita lanjutkan dan memeriksa sejumlah gejala menakjubkan dalam hubungannya dengan pengaruh peningkatan yang ada pada gejala-gejala itu atas kesadaran akan yang sublim. Badai halilintar adalah salah-satu gejala alam yang paling dahsyat, tetapi seseorang mesti memiliki daya-bayang yang luar biasa terpesona untuk melihat sesuatu sangkut-paut apa pun antara badai halilintar dan ketidak-terbatasan. Dalam suatu badai halilintar kita menjadi terpukau, tetapi pikiran-pikiran kita dicekam sepenuhnya oleh badai. “Tetapi, dalam suatu badai halilintar seseorang merasakan ketidak-berartian dirinya sendiri jika dibandingkan dengan kekuatan-kekuatan alam itu; kekuatan-kekuatan alam tampak pada dirinya sebagai tidak-terbatas lebih besar daripada kekuatan-kekuatan dirinya.” Memang benar bahwa kekuatan suatu badai halilintar tampak pada kita jauh lebih besar daripada kekuatan diri kita, tetapi kenyataan bahwa suatu gejala memukau seseorang tidaklah berarti bahwa ia adalah kekuatan yang seakan-akan tidak dapat diukur, yang tidak-terbatas. Sebaliknya, tatkala memperhatikan suatu badai halilintar, seseorang selalu menyadari bahwa badai halilintar itu tidak berdaya atas bumi, bahwa bukit yang paling rendah dengan teguh akan melawan seluruh kekuatan badai itu dan setiap sambaran halilintar. Benar, suatu sambaran petir dapat membunuh seseorang, tetapi kalaulah begitu?

Pikiran itu bukanlah sebab mengapa suatu badai halilintar tampak menakjubkan bagiku. Jika aku melihat layar-layar yang berputar dari sebuah kicir-angin aku juga mengetahui bahwa seandainya aku keterjang olehnya, maka tubuhku akan berantakan bagaikan bulu-bulu belaka, aku “sadar akan ketiadaan-arti kekuatanku jika dibandingkan dengan kekuatan” kincir-angin yang sedang berputar itu; namun nyaris tidak masuk akal bahwa melihat berputarnya kicir-angin akan membangkitkan perasaan kesubliman pada seseorang.

Tetapi dalam hal ini aku tidak mengkhawatirkan keselamatanku; aku mengetahui bahwa aku tidak akan terkena oleh layar kincir-angin itu; diriku tidak diliputi ketakutan sebagaimana yang ditimbulkan oleh badai-halilintar. Ini benar sekali, tetapi ini adalah berbeda sekali dengan yang dikatakan di atas; ini berarti: “yang sublim itu adalah yang

mempesona, yang mengerikan.” Mari kita periksa definisi mengenai “kekuatan-kekuatan alam yang sublim itu,” yang sebenarnya kita jumpai dalam buku-buku mengenai estetika. Yang mengerikan itu amat seringkali sublim: seekor ular berbisa lebih menakutkan daripada seekor singa, tetapi ular itu menjijikkan, tidak menakutkan secara sublim. Ketakutan dapat meningkatkan sensasi akan yang sublim, tetapi ketakutan dan kesubliman adalah dua konsep yang sama sekali berbeda satu sama yang lain.

Tetapi, mari kita lanjutkan dengan sederetan gejala menakjubkan itu. Dalam alam tidak kita jumpai sesuatu pun yang berbicara secara langsung mengenai ketidak-terbatasan. Berhadapan dengan kesimpulan yang ditarik dari ini dapatlah dikatakan: “kesubliman sejati tidak terdapat pada alam tetapi pada manusia.” Baiklah kita menerima ini, sekalipun pada alam juga terdapat banyak sekali yang sungguh-sungguh sublim. Tetapi mengapa *cinta yang tidak-terhinga*, atau suatu ledakan amarah yang *berlimpah-limpah*, tampak *sublim* bagi kita? Adakah itu karena kekuatan emosi-emosi itu *tidak tertahan*, karena *tidak dapat dilawan*, *maka ia melahirkan ide mengenai yang tidak terbatas*? Kalau demikian halnya, maka hasrat untuk tidur adalah jauh lebih tidak dapat dilawan: sungguh diragukan apakah seseorang yang sedang dirundung cinta dapat tanpa tidur untuk empat-hari empat-malam lamanya.

Hasrat akan makan dan minum jauh lebih tidak dapat dilawan daripada hasrat akan *cinta*;<sup>9)</sup> ini benar-benar hasrat-hasrat yang tidak terhingga, karena tidak ada seorang pun di atas bumi yang tidak mengakui potensi mereka, sekalipun ada banyak orang yang tidak mempunyai ide apakah cinta itu sebenarnya. Kepahlawanan-kepahlawanan yang jauh lebih besar dan yang jauh lebih sulit telah dilakukan demi hasrat-hasrat ini, ketimbang yang dilakukan demi kekuatan cinta yang *maha-kuasa*. Lalu, mengapa ide mengenai makan dan minum itu tidak sublim, sedangkan ide mengenai cinta itu sublim? Kenyataan bahwa sesuatu itu tidak dapat dilawan tidak dengan sendirinya menjadikannya sublim; ketidak-terhinggaan dan ketidak-terbatasan tidak mempunyai sangkut-paut apapun dengan ide mengenai yang menakjubkan.

Maka setelah semua ini, nyaris tidak mungkin untuk menyepakati

pandangan bahwa “yang sublim adalah lebih berkuasanya ide atas bentuk,” atau “hakekat yang sublim ialah karena ia melahirkan ide mengenai yang tak-terhingga.” Lalu, apakah kesubliman itu? Kita berpendapat bahwa suatu definisi yang amat sederhana mengenai kesubliman itu akan sepenuhnya mencakup dan dengan secukupnya menjelaskan semua gejala yang berkaitan dengan bidang ini.

“Yang sublim ialah yang jauh lebih besar ketimbang apapun yang kita perbandingkan dengannya. Suatu obyek yang sublim adalah yang dimensi-dimensinya jauh melampaui dimensi-dimensi obyek-obyek yang kita perbandingkan dengannya. Suatu gejala sublim adalah yang jauh lebih kuat daripada gejala-gejala lain yang kita perbandingkan dengannya.”

Mont Blanc dan Kazbek adalah gunung-gunung yang menakjubkan karena kedua gunung ini jauh lebih besar daripada bukit-bukit dan anak-anak bukit yang biasa kita lihat. Sebuah pohon yang *menakjubkan* lima-kali lebih tinggi dari pohon-pohon apel dan akasia, dan suatu hutan *menakjubkan* adalah ribuan kali lebih besar dari kebun-kebun dan kelompok-kelompok pohon kita. Sungai Volga jauh lebih lebar dari sungai Tvertsa atau sungai Klyazma.

Permukaan lautan yang mulus jauh lebih luas dari permukaan kolam-kolam dan danau-danau kecil yang banyak dijumpai para pelancong. Gelombang-gelombang lautan jauh lebih tinggi daripada gelombang-gelombang di telaga-telaga, dan itulah sebabnya mengapa suatu badai di lautan merupakan suatu gejala sublim, bahkan jika ia tidak merupakan ancaman bahaya bagi siapa pun. Taufan ganas yang bertiup selama suatu badai adalah ratusan kali lebih kuat daripada hembusan angin biasa, suara dan derunya jauh lebih keras daripada suara dan siulan hembusan angin biasa yang segar. Selama suatu badai keadaan jauh lebih gelap ketimbang pada waktu-waktu biasa, kadang-kadang mencapai keadaan gelap-gelita. Halilintar jauh lebih menyilaukan ketimbang sinar apapun juga. Semua ini menjadikan sebuah badai gejala yang sublim.

Cinta adalah emosi yang jauh lebih kuat daripada urusan-urusan dan motivasi-motivasi keseharian kita yang remah-temeh: amarah, kecemburuan, semua nafsu pada umumnya, juga lebih kuat-karenanya

nafsu itu suatu gejala sublim. *Julius Caesar*, *Othello*, *Desdemona*, *Ophelia*, adalah pribadi-pribadi yang sublim; karena sebagai seorang prajurit dan negarawan, *Julius Caesar* adalah lebih besar dari semua prajurit dan negarawan pada jamannya; Cinta dan kecemburuan *Othello* adalah jauh lebih intens ketimbang yang dari orang-orang biasa; *Desdemona* dan *Ophelia* menyintai dan menderita dengan kepenuhan pengabdian yang tidak menjadi kesanggupan kebanyakan wanita. Lebih besar, lebih kuat-demikian itulah ciri-ciri khusus kesubliman.

Mesti ditambahkan bahwa akan menjadi jauh lebih sederhana dan baik untuk memakai istilah *besar* (*das Grosse*) gantinya istilah *sublim* (*das Erhabene*), karena itu adalah jauh lebih karakteristik. *Julius Caesar* dan *Marius* bukan tokoh-tokoh *sublim*, tetapi *besar*. Sublimitas moral hanya suatu jenis tertentu dari kebesaran pada umumnya.

Suatu penelitian atas buku-buku pelajaran terbaik mengenai estetika dengan mudah akan meyakinkan seseorang, bahwa di dalam tinjauan singkat kita, telah kita masukkan konsepsi kita mengenai kesubliman, atau kebesaran, dengan semua variasi utamanya. Tinggallah bagi kita untuk menunjukkan hubungan pandangan kita mengenai hakekat kesubliman dengan ide-ide serupa yang dinyatakan di dalam buku-buku pelajaran mengenai estetika yang dewasa ini memperoleh ketenaran luar biasa.

Bahwa *yang sublim* adalah suatu konsekuensi keunggulan atas lingkungan telah didalilkan oleh *Kant*, oleh *Hegel*, oleh *Vischer*. Mereka berkata:

"Kami membandingkan yang sublim dalam ruang dengan obyek-obyek yang mengitarinya; untuk maksud ini, obyek yang sublim mesti memiliki bagian-bagian sederhana yang akan memungkinkan, -mana kala diperbandingkan-, perhitungannya berapa kali lebih besar ia adanya daripada obyek-obyek yang mengelilinginya, berapa kali lebih besar sebuah gunung, misalnya, dari pohon-pohon yang tumbuh di atasnya. Perhitungannya itu sedemikian panjangnya sehingga kita kehilangan hitungan sebelum mencapai kesudahannya; kita mulai menghitung kembali, dan gagal lagi. Dengan demikian, akhirnya, bagi kita seolah-olah gunung itu tidak terukur besarnya, tidak-terhingga besarnya."

Ide "agar sebuah obyek tampak sublim, ia mesti dibandingkan dengan obyek-obyek di sekelilingnya" sangat mendekati pandangan kita mengenai ciri-ciri khas utama kesubliman. Namun, lazimnya ia hanya

diberlakukan pada kesubliman dalam ruang, sedangkan ia semestinya diberlakukan pada semua klas kesubliman. Lazimnya dikatakan: “Yang sublim adalah lebih kuasanya ide atas bentuk, dan pada tingkat-tingkat kesubliman yang lebih rendah lebih kuasanya ini diakui dengan membandingkan ukuran obyek itu dengan obyek-obyek di sekelilingnya.” Kita berpendapat bahwa ia semestinya dinyatakan sebagai berikut: “keunggulan yang besar (atau yang sublim) atas yang kecil dan biasa terletak pada dimensi-dimensinya yang jauh lebih besar (yang sublim dalam ruang atau dalam waktu), atau pada kekuatannya yang jauh lebih besar (kekuatan-kekuatan alam yang sublim dan kesubliman pada manusia).” Dalam menentukan yang sublim, perbandingan dan keunggulan ukuran mesti dinaikkan dari suatu karakteristik kesubliman yang sekunder dan khusus menjadi ide utama dan umum.

Demikian, hubungan konsepsi kita mengenai kesubliman dengan definisi biasa mengenai yang sublim tepat sama dengan hubungan konsepsi kita mengenai hakekat keindahan dengan pandangan lama-dalam kedua-dua kasus, yang sebelumnya dianggap sebagai suatu karakteristik khusus dan sekunder dan yang disembunyikan dari pemandangan kita oleh konsep-konsep lain, yang telah kita buang sebagai pelengkap, telah diangkat menjadi suatu azas umum dan mendasar. Sebagai konsekuensi perubahan titik pandang itu, yang sublim, seperti keindahan, juga tampil pada kita sebagai suatu gejala yang lebih bebas dari manusia, namun sekalipun begitu, lebih dekat pada manusia daripada yang tampak sebelumnya. Bersamaan dengan itu, pandangan kita mengenai hakekat kesubliman mengakui realitas aktualnya, sedangkan lazimnya<sup>10</sup> dianggap bahwa yang sublim itu di dalam realitas hanya *tampaknya* sublim karena campur-tangan daya-bayang (imajinasi) kita, yang melipat-gandakan ukuran atau kekuatan obyek atau gejala yang sublim itu hingga ketidak-terhinggaan. Dan memang, apabila yang sublim itu pada dasarnya tidak-terhingga, maka tidak ada yang sublim di dunia ini yang dapat dimasuki bagi kesadaran dan pikiran kita.<sup>11</sup> Tetapi selagi definisi-definisi kita mengenai keindahan dan kesubliman membebaskan kedua-duanya itu dari daya-bayang pikiran, definisi-definisi itu, sebaliknya, menampilkan hubungan-hubungan mereka dengan manusia pada umumnya, dan dengan konsepsi-konsepsinya mengenai obyek-obyek dan gejala-gejala

yang dipandanginya sebagai keindahan dan kesubliman: indah adalah yang di dalamnya *kita* melihat kehidupan sebagaimana kita memahaminya dan menghendaknya, yang menyenangkan *kita*; besar adalah yang melampaui obyek yang *kita* perbandingkan dengannya.

Sebaliknya, dari definisi-definisi Hegelian biasa, disebabkan oleh suatu kontradiksi aneh, muncullah bahwa keindahan dan kebesaran diperkenalkan ke dalam realitas oleh konsepsi manusia mengenai sesuatu, bahwa itu diciptakan oleh manusia, namun tidak mempunyai sangkut-paut dengan konsepsi-konsepsi manusia, dengan konsepsinya mengenai sesuatu. Juga menjadi jelas bahwa definisi-definisi mengenai keindahan dan kesubliman yang kita anggap benar, menghancurkan keterkaitan langsung antara konsep-konsep ini, yang saling ditundukkan secara timbal-balik oleh definisi-definisi: *keindahan adalah keseimbangan antara ide dan citra*, dan *kesubliman adalah lebih kuasanya ide atas citra*.

Memang, apabila kita menerima definisi *keindahan adalah kehidupan*, dan “sublim adalah yang jauh lebih besar dari apapun yang mendekati atau menyerupainya,” maka kita mesti mengatakan bahwa keindahan dan kesubliman adalah dua konsep yang sama sekali berbeda satu sama lainnya, tidak tunduk yang satu pada yang lain, melainkan kedua-duanya hanya tunduk pada satu konsep umum, yang sangat jauh dari yang dinamakan konsep-konsep estetika, yaitu, *yang menarik*.

Karenanya, apabila estetika adalah ilmu pengetahuan mengenai keindahan dalam isi, ia tidak berhak berbicara mengenai kesubliman, sebagaimana ia juga tidak berhak untuk berbicara mengenai kebajikan, kebenaran, dan sebagainya. Namun, jika dengan estetika dimaksudkan ilmu pengetahuan mengenai seni, maka-sudah tentu-ia mesti berbicara mengenai kesubliman, karena lingkup seni mencakup kesubliman.

Tetapi dalam membicarakan kesubliman, hingga kini kita belum menyentuh yang tragis, yang biasanya dianggap sebagai jenis kesubliman yang paling tinggi, yang paling mendalam.

Konsepsi-konsepsi mengenai yang tragis yang berlaku dewasa ini dalam ilmu pengetahuan tidak saja memainkan suatu peranan amat penting dalam estetika, melainkan juga di banyak cabang pengetahuan lainnya

(misalnya, dalam ilmu sejarah), dan bahkan lebur dengan konsepsi-konsepsi umum mengenai kehidupan. Karenanya aku menganggap tidaklah berlebihan untuk menguraikannya secara agak rinci agar memberikan suatu landasan bagi kritikku. Dalam melakukannya, aku akan secara ketat berpegangan pada yang dikatakan oleh Vischer, yang bukunya mengenai estetika dewasa ini dipandang yang terbaik di Jerman.

Pelaku, menurut kodratnya, adalah makhluk yang aktif. Dalam kegiatan-kegiatannya ia memindahkan kehendaknya pada dunia eksternal dan dengan begitu berkonflik dengan hukum keharusan yang mengatur dunia eksternal. Tetapi kegiatan pelaku mau-tidak-mau membawa tera keterbatasan-keterbatasan individual dan karenanya mengganggu kesatuan mutlak ikatan-ikatan obyektif dunia. Kesalahan (*die Schuld*) pelanggaran ini terletak pada pelaku itu, dan akibatnya baginya ialah, terikat dengan tali-tali kesatuan, seluruh dunia eksternal itu, sebagai suatu keutuhan tunggal, dijerumuskan ke dalam agitasi oleh tindakan pelaku itu dan, sebagai akibatnya, aksi individual dari pelaku ini membawa pada suatu rangkaian konsekuensi yang luar-biasa besarnya dan tidak diperhitungkan sebelumnya, dalam mana pelaku tidak mengenali lagi tindakan dan kehendaknya.

Walaupun begitu, ia mesti melihat hubungan yang tidak terbantahkan antara semua konsekuensi berturut-turut itu dan tindakannya dan mempertanggung-jawabkan semua itu. Bagi pelaku itu, bertanggung-jawab atas perbuatan yang bukan menjadi niatnya, tetapi yang telah dilakukannya, mengakibatkan penderitaan, yaitu, ungkapan kontra-aksi terganggunya jalannya segala sesuatu di dunia eksternal terhadap perbuatan yang telah mengganggu itu.

Keharusan kontra-aksi dan penderitaan ini ditingkatkan oleh kenyataan bahwa pelaku yang terancam itu sudah membayangkan akibat-akibatnya, sudah membayangkan bahaya keburukan bagi dirinya, tetapi terpuruk di bawahnya justru karena cara-cara yang hendak dipakai untuk menghindarinya. Penderitaan itu bisa meningkat hingga pelaku dan cita-citanya musnah.

Namun kematian cita-cita pelaku itu hanya kelihatannya saja, ia tidak musnah seluruhnya: serangkaian konsekuensi obyektif masih ditinggalkan oleh pelaku itu dan berangsur-angsur lebur dengan kesatuan umum, ia membersihkan dirinya dari keterbatasan-keterbatasan individual yang diwarisinya dari pelaku.

Apabila, pada saat kematian itu, pelaku menjadi sadar akan keadilan penderitaannya dan menyadari bahwa perjuangannya/cita-citanya tidak musnah melainkan membersihkan diri dan menang dalam kematian dirinya, maka perukunan kembali itu lengkap adanya, dan pelaku secara spiritual berlanjut hidup dalam cita-citanya yang telah dibersihkan dan menang itu. Seluruh proses ini disebut nasib, atau *tragis*.

Tragis itu mengambil bermacam-macam bentuk. Bentuk pertama ialah, yang di dalamnya sang pelaku itu tidak sesungguhnya, melainkan hanya secara potensial bersalah, dan di mana kekuatan-kekuatan yang meliputi kejatuhannya, karenanya adalah kekuatan-kekuatan alam yang buta, yang, dalam hal pelaku individual itu lebih dikenal akan kekayaan lahiriah yang berlimpah-limpah dan sebagainya daripada kebajikan mendasar, memberikan sebuah contoh mengenai bagaimana seseorang itu mesti musnah karena ia seorang individu.

Di sini pelaku itu musnah tidak dikarenakan berlakunya hukum moral, melainkan oleh berlakunya kekebetulan, yang, betapapun, mendapatkan penjelasan dan pembenarannya dalam pikiran yang mendamaikan bahwa kematian adalah suatu keharusan universal. Dalam kasus tragedi kesalahan sederhana (*die einfache Schuld*), kesalahan potensial bertumbuh menjadi kesalahan sungguh-sungguh.

Namun kesalahan itu tidak terletak pada suatu keharusan kontradiksi obyektif, tetapi pada sesuatu kekacauan yang berkaitan dengan perbuatan pelaku. Kesalahan itu secara tertentu mengganggu integritas moral dunia. Sebagai akibat dari padanya, pelaku-pelaku lain menderita, dan karena kesalahan itu di sini adalah pada satu pihak, maka mula-mula tampaknya, bahwa mereka itu adalah penderita-penderita yang tidak bersalah. Tetapi dalam hal seperti itu para pelaku cuma menjadi sasaran bagi seorang pelaku lain, yang bertentangan dengan makna subyektivitas. Karenanya, mereka mesti menyingkapkan suatu segi kelemahan dengan berbuat suatu kekeliruan yang bersangkutan-paut dengan segi-segi kuat mereka dan musnah sebagai suatu akibat segi kelemahan ini: penderitaan pelaku utama, karena segi kebalikan perbuatannya, berasal, berdasarkan tatanan moral yang dilanggar, dari kesalahan itu sendiri.

Alat penghukumnya bisa pelaku-pelaku yang dilanggar itu, ataupun penjahatnya sendiri, yang menjadi sadar akan kesalahannya. Akhirnya, bentuk tertinggi dari yang tragis, yaitu, tragedi konflik moral. Hukum moral umum terpecah menjadi tuntutan-tuntutan khusus yang acap kali dapat bertentangan satu sama yang lain, sehingga dalam memenuhi sebuah (tuntutan) seseorang mau tidak mau mengganggu/melanggar/menyakiti-hati orang lain. Konflik ini, yang timbul dari keharusan yang menjadi pembawaan dan bukannya disebabkan oleh kekebetulan, dapat ngendon sebagai sebuah konflik internal dalam hati seseorang. Demikian itulah perjuangan dalam hati *Antigone* Sophocles.

Tetapi, karena seni itu mempribadikan segala sesuatu dalam citra-citra yang terpisah, konflik antara dua tuntutan hukum moral lazimnya dilukiskan dalam seni sebagai suatu konflik antara dua pribadi. Satu dari dua hasrat bertentangan itu lebih adil dan karenanya lebih kuat ketimbang yang lainnya; mula-mula ia melenyapkan segala yang melawannya dan dengan begitu menjadi tidak adil, karena ia menindas hak yang adil dari hasrat berlawanan itu. Keadilan kita berada di pihak yang

pada awalnya dilenyapkan itu, dan hasrat yang pada dasarnya lebih adil, musnah di bawah bobot ketidak-adilannya sendiri oleh pukulan-pukulan hasrat yang berlawanan, yang haknya terlanggar dan yang, oleh karenanya, didukung sepenuhnya oleh kebenaran dan keadilan pada awal perlawanannya, namun ketika mencapai kemenangan, sendiri tenggelam dalam ketidak-adilan, yang mengakibatkan kematian dan penderitaan. Seluruh proses bentuk yang tragis ini secara indah digelar dalam karya Shakespeare *Julius Caesar*. Roma sedang mengupayakan suatu bentuk pemerintahan monarkis; hasrat ini diwakili oleh *Julius Caesar*; ia lebih adil dan karenanya lebih kuat daripada kecenderungan lawan, yang berdaya-upaya melestarikan struktur politis Roma yang telah lama bercokol; Julius Caesar melenyapkan Pompey. Tetapi, yang telah lama bercokol juga mempunyai hak untuk hidup; ia dihancurkan oleh Julius Caesar, dan kemurkaan hukum bangkit berlawanan terhadap Caesar dalam tokoh Brutus. Caesar mati, tetapi para konspirator (yang berkomplot) disiksa oleh kesadaran bahwa Caesar, yang kematiannya telah mereka rekayasa, adalah lebih besar daripada mereka,<sup>12</sup> dan kekuatan yang diwakilinya (Caesar) dibangkitkan kembali dalam pribadi-pribadi triumfiral. Brutus dan Cassius mati, tetapi di atas tubuh Brutus, Antony dan Octavianus memberikan penghormatan tertinggi.<sup>13</sup> Ini, akhirnya, melahirkan perukunan kembali antara hasrat-hasrat yang saling bertentangan, yang masing-masingnya sekaligus adil dan tidak adil dalam kesepihakannya, yang secara berangsur-angsur dihapuskan oleh keruntuhan kedua-duanya; dari konflik dan kematian lahirlah persatuan dan suatu kehidupan baru. \*\*\*\*\*

Jelas dari yang dimuka ini, bahwa dalam estetika Jerman, konsep mengenai yang tragis dipadukan dengan konsep mengenai nasib, dari situ, nasib tragis seseorang lazimnya disajikan “sebagai konflik seseorang dengan nasib,” sebagai konsekuensi “campur-tangannya nasib.” Konsep mengenai nasib lazimnya diputar-balikkan dalam buku-buku Eropa akhir-akhir ini, yang mencoba menjelaskannya dengan konsep-konsep ilmiah kita, dan bahkan menyangkut-pautkannya; karena itu perlu diekspose hingga telanjang bulat.

Ini akan membebaskannya dari pencampur-adukannya yang mengacaukan dengan konsep-konsep ilmiah, yang sebenarnya berlawanan dengannya, dan mengekspos ketidak-beresannya, yang disembunyikan oleh pemaparan-pemaparannya pada waktu akhir-akhir ini, yang dipersolek untuk memenuhi selera-selera kita. Suatu konsep mengenai nasib yang hidup dan murni dipunyai oleh Yunani purba (yaitu, sebelum filsafat muncul di kalangan mereka) dan itu dimiliki hingga hari ini oleh banyak rakyat Timur; ia paling kuat dalam kisah-kisah Herodotus, dalam mitos-

mitos Yunani, dalam sanjak-sanjak India, dalam *Seribu-satu Malam*, dsb. Mengenai pengubahan terakhir konsep mendasar ini di bawah pengaruh konsepsi-konsepsi dunia yang disajikan oleh ilmu pengetahuan, kita beranggapan berlebihan untuk menyebutkannya satu per satu, dan lebih tidak perlu lagi menemukannya pada kritik khusus apapun, karena kesemuanya, seperti konsepsi mengenai yang tragik yang dianut oleh para ahli estetika akhir-akhir ini, merupakan hasil daya-upaya untuk mendamaikan yang tidak mungkin didamaikan-ide-ide fantastik manusia setengah-biadab dengan konsepsi-konsepsi ilmiah-dan yang sama tidak beresnya seperti konsepsi mengenai yang tragis yang dianut oleh para ahli estetika akhir-akhir ini.

Satu-satunya perbedaan ialah, bahwa perpaduan yang terlampau jauh dari azas-azas yang saling bertentangan adalah lebih jelas dalam usaha-usaha terdahulu untuk mendamaikannya dari yang terdapat dalam konsepsi mengenai yang tragis yang disimpulkan dengan ketepatan dialektis yang luar-biasa. Dari sebab itu kita menganggap tidak perlu mengungkap semua konsepsi mengenai nasib yang menyimpang ini dan beranggapan cukuplah dengan menunjukkan betapa bersiku-siku landasan orisinil itu muncul bahkan di bawah selubung dialektis terakhir dan dirancang secara amat ahli yang membungkusnya dalam konsepsi estetika mengenai yang tragis yang berlaku dewasa ini.

Demikian caranya rakyat-rakyat yang berpegangan pada suatu konsepsi murni mengenai nasib memahami proses kehidupan manusia: jika aku tidak berjaga-jaga terhadap kesialan mungkin aku tetap hidup, dan hampir selalu akan selamat; tetapi apabila aku berjaga-jaga aku pasti akan musnah, dan musnah justru sebagai akibat cara-caraku mencari keselamatan. Ketika berangkat melakukan suatu perjalanan aku berjaga-jaga sepenuhnya terhadap kecelakaan-kecelakaan yang mungkin terjadi selama dalam perjalanan itu; antara lain, mengetahui bahwa tidaklah mungkin untuk mendapatkan bantuan kedokteran di segala tempat, aku membawa bersamaku sejumlah botol obat yang paling diperlukan dan menyimpannya di saku samping dalam kereta.

Apakah yang mesti terjadi sebagai akibat semua ini menurut konsepsi-konsepsi Yunani kuno? Yang berikut ini: keretaku akan terbalik di atas jalanan; botol-botol obat itu akan terlempar ke luar dari saku; aku sendiri

akan terlempar ke luar dan membenturkan keningku pada salah-satu botol itu; kerasnya benturan itu akan memecahkan botol itu, sepotong pecahan gelas itu akan menancap pada keningku dan aku akan mati. Seandainya aku tidak mengambil langkah-langkah berjaga-jaga, semua ini tidak akan terjadi; tetapi aku telah mengambil langkah-langkah berjaga-jaga terhadap kemungkinan kecelakaan dan telah musnah justru karena cara-caraku mencari keselamatan.

Pandangan mengenai kehidupan manusia seperti itu berbeda sedemikian jauhnya dari konsepsi-konsepsi kita sehingga ia cuma mengandung suatu arti/kepentingan fantastik bagi kita. Bagi kita sebuah tragedi berdasarkan ide Timur (Oriental) atau Yunani kuno mengenai nasib akan mempunyai makna suatu dongeng yang dirusak oleh revisi.

Namun begitu, semua konsepsi mengenai yang tragis tersebut di atas yang terkandung dalam estetik Jerman hanyalah suatu usaha untuk menyelaraskan konsep mengenai nasib dengan konsep-konsep ilmu pengetahuan modern.<sup>14</sup>

Diperkenalkannya konsep nasib ke dalam ilmu pengetahuan melalui suatu pandangan estetis mengenai hakekat tragis dilakukan dengan ke dalam luar-biasa, yang membuktikan kebesaran kemampuan mental pihak-pihak yang telah berupaya keras untuk mendamaikan pandangan-pandangan mengenai kehidupan yang asing bagi ilmu pengetahuan dengan konsep-konsep ilmiah; tetapi usaha bersungguh-sungguh ini berlaku sebagai bukti penegasan bahwa usaha-usaha seperti itu tidak akan pernah berhasil; ilmu pengetahuan hanya dapat menjelaskan asal-usul ide-ide fantastik manusia setengah-biadab, tetapi tidak dapat mendamaikannya dengan kebenaran.<sup>15</sup> Konsep nasib lahir dan berkembang sebagai berikut.<sup>16</sup>

Salah-satu pengaruh pendidikan pada seseorang ialah perluasan pandangannya dan dimungkinkannya orang itu memahami arti sebenarnya dari gejala yang berbeda dari yang berada/terjadi langsung di sekitar dirinya, dan hanya yang tampaknya dapat dimengerti oleh pikiran yang tidak-terdidik, yang gagal memahami gejala-gejala di luar lingkup langsung fungsi-fungsi vitalnya. Ilmu pengetahuan memungkinkan seseorang memahami bahwa kegiatan-kegiatan alam

inorganik dan kehidupan tumbuh-tumbuhan sepenuhnya berbeda dari kehidupan manusia, dan bahwa bahkan kehidupan hewani tidak sepenuhnya sama dengan kehidupan manusia.

Orang biadab atau setengah-biadab tidak dapat memahami kehidupan lain ketimbang yang diketahuinya secara langsung sebagai kehidupan manusia. Baginya pohon-pohon itu seolah-olah berbicara, merasa, mengenal kesenangan dan menderita seperti manusia, bahwa hewan-hewan dalam segala hal berkelakuan sesadar manusia, bahwa mereka bahkan dapat berbicara dalam bahasa manusia dan berbuat begitu tidak hanya karena mereka itu cerdik dan berharap mendapatkan lebih banyak dengan diam daripada dengan berbicara. Ia melukiskan kehidupan sungai-sungai dan batu-batu karang seperti itu juga: sebuah batu-karang adalah raksasa yang membatu yang masih memiliki daya untuk merasa dan berpikir; sebuah sungai adalah peri-air, seekor ikan-duyung, sebuah polong-air.

Gempa-gempa bumi terjadi di Sisilia karena raksasa yang dipendam di bawah pulau itu mencoba melemparkan beban yang menindih anggota-anggota tubuhnya. Di seluruh alam manusia biadab itu melihat kehidupan serupa kehidupan manusia; semua gejala alam disebabkan oleh perbuatan sadar makhluk-makhluk yang seperti manusia. Dengan demikian ia mempribadikan angin, dingin, panas (ingatlah dongeng Rusia mengenai pertengkaran antara angin, embun-beku dan matahari mengenai siapa yang terkuat di antara mereka), penyakit (cerita-cerita tentang kolera, tentang duabelas penyakit demam kakak-beradik, dan tentang kelemumur; yang tersebut belakangan ini di kalangan pemburu-pemburu Spitzbergen); demikian pula, ia dijelmakannya kekuasaan kekebetulan.

Bahkan lebih mudah menjulukkan sepak-terjangnya pada kehendak sewenang-wenang dari makhluk-makhluk yang seperti manusia daripada menjelaskan gejala-alam dan kehidupan lainnya secara demikian, karena operasi kekebetulan lebih mampu daripada operasi kekuatan-kekuatan lain untuk menyiagakan ide-ide polah-tingkah, kehendak sewenang-wenang dan semua ciri kepribadian manusia.

Maka, mari kita melihat bagaimana konsepsi kekebetulan sebagai

perbuatan suatu makhluk yang seperti manusia itu berkembang menjadi ciri-ciri yang dijulukkan rakyat-rakyat biadab dan setengah biadab pada nasib. Semakin penting usaha yang direncanakan oleh seseorang, semakin banyak kondisi yang diperlukan bagi pelaksanaan usaha itu secara tepat menurut rencana. Nyaris tidak pernah terjadi bahwa semua kondisi yang diharapkan itu siap tersedia, dan oleh karena itu, suatu usaha penting nyaris tidak pernah dilaksanakan *secara tepat* sebagaimana yang diperhitungkan.

Kekebetulan ini, yang mengacaukan rencana-rencana kita, bagi orang setengah-biadab-seperti sudah kita katakan-seakan-akan perbuatan suatu makhluk yang seperti manusia, *nasib*; dari watak mendasar yang dijumpai dalam kekebetulan, atau nasib, secara dengan sendiri menyusul semua ciri lainnya yang dijulukkan pada nasib oleh rakyat-rakyat biadab jaman-sekarang, oleh banyak sekali rakyat-rakyat Timur, dan oleh Yunani kuno. Jelaslah bahwa usaha-usaha yang paling penting yang menjadi permainan nasib (karena, seperti telah kita katakan, semakin penting suatu usaha, maka semakin besar jumlah persyaratan yang mendasari keberhasilannya, dan karena itu, semakin lebar medan bagi permainan nasib).

Mari kita lanjutkan. Kekebetulan mengacaukan perhitungan-perhitungan kita-karena itu, nasib suka mengacaukan perhitungan-perhitungan kita, suka mempermainkan manusia dan perhitungan-perhitungannya. Tidaklah mungkin berjaga-jaga terhadap kekebetulan dan tidak mungkin dikatakan mengapa sesuatu terjadi secara begini dan tidak secara begitu-karenanya, nasib itu banyak bertingkah, sewenang-wenang.

Kekebetulan acapkali fatal (mematikan) bagi manusia-karenanya, nasib itu suka mencelakakan manusia, nasib itu kejam; dan memang, orang Yunani menganggap nasib sebagai misantrop, pembenci orang. Seorang yang kuasa, kejam suka mencelakai orang yang terbaik, yang paling bijaksana dan bahagia-karenanya, adalah orang-orang seperti itu yang suka dihancurkan oleh nasib.

Seorang yang sangat kuasa, bertingkah, kejam suka memamerkan kekuasaannya dan mengatakan pada orang yang hendak dihancurkannya: “Inilah yang aku berniat lakukan terhadapmu, cobalah halangi aku”–

dan secara sama nasib mengumumkan niatnya di muka untuk mendapatkan nikmat-kedenggian dengan memperagakan pada kita betapa tidak berdaya, impoten, kita ini dalam tangannya dan untuk menertawakan usaha-usaha kita yang lemah dan tidak-berdaya untuk berlawan terhadapnya atau lolos darinya.

Dewasa ini pendapat-pendapat seperti itu tampak ganjil sekali bagi kita, tetapi mari kita melihat bagaimana itu direfleksikan dalam teori estetis mengenai yang tragis.

Teori ini mengatakan: perbuatan-perbuatan bebas manusia melanggar proses alam yang wajar; alam dan hukum-hukumnya bangkit melawan pelanggar hak-haknya; sebagai konsekuensinya, orang yang berbuat itu menderita, dan jika perbuatan itu sedemikian kuatnya sehingga kontra-aksinya itu serius, matilah dia: "Karenanya, semua yang besar menghadapi nasib tragis."

Di sini alam disajikan sebagai suatu makhluk hidup, sangat mudah tersinggung, sangat cemburu akan kekebalannya. Tetapi, benarkah alam itu mudah tersinggung? Benarkah alam itu mendendam? Tidak; alam itu secara kekal beroperasi terus sesuai hukum-hukumnya, alam tidak mengetahui apa pun tentang manusia dan urusan-urusannya, tentang kebahagiaan atau kematiannya; berlakunya hukum-hukumnya mungkin, dan sering, mempunyai suatu akibat fatal atas manusia dan urusan-urusannya, namun semua perbuatan manusia didasarkan pada hukum-hukum ini.

Alam itu netral terhadap manusia, alam bukan musuh ataupun sahabat manusia: suatu ketika alam itu medan yang menguntungkan, pada waktu lain alam itu medan yang tidak menguntungkan bagi kegiatan-kegiatan manusia. Tidak disangsikan lagi bahwa setiap usaha penting manusia memerlukan suatu perjuangan keras terhadap alam, atau terhadap orang-orang lain; tetapi mengapa mesti demikian? Hanya karena-betapa pun pentingnya masalahnya-kita terbiasa menganggapnya sebagai tidak penting apabila ia diselesaikan tanpa suatu perjuangan keras.

Demikian, bernafas itu hal yang paling penting dalam kehidupan seseorang; tetapi kita tidak memperhatikannya karena, lazimnya, tidak ada rintangan-rintangan terhadapnya. Makanan sama pentingnya bagi

orang biadab yang hidup dari buah pohon sukun, \*"" yang didapatkannya secara gratis, dan bagi orang Eropa yang mendapatkan roti hanya sebagai hasil kerja agrikultural yang berat; tetapi pengumpulan buah pohon sukun merupakan suatu urusan "tidak penting," karena itu mudah dilakukan, sedangkan agrikultur adalah *penting* karena ia berat. Maka, tidak semua perkara yang penting dengan sendirinya menuntut suatu perjuangan; tetapi kita terbiasa memandang penting hanyalah perkara-perkara penting yang sulit penyelesaiannya.

Ada banyak hal berharga yang tidak mempunyai nilai karena dapat diperoleh secara gratis, misalnya, air dan sinar-matahari; dan terdapat banyak urusan penting yang tidak dianggap penting karena penyelesaiannya mudah sekali. Tetapi, biarlah kita menerima fraseologi yang biasa; baiklah kita menganggap bahwa hanya urusan-urusan yang menuntut perjuangan keras sebagai penting. Tetapi apakah ini selalu suatu perjuangan tragikal?

Sama sekali tidak; kadang-kadang ia tragis, kadang-kadang ia tidak, bergantung pada keadaan. Pelaut berjuang terhadap lautan, terhadap badai-badai, terhadap batu-batu karang di bawah permukaan air; itu merupakan suatu perjuangan yang berat, tetapi mestikkah itu sesuatu yang tragis?

Bagi setiap kapal yang terhempas pada batu-batu karang dalam suatu badai, seratus buah kapal mencapai pelabuhan dengan selamat. Katakanlah bahwa perjuangan itu selalu diperlukan, tetapi perjuangan tidaklah selalu berarti kemalangan.

Dan suatu perjuangan yang mujur, betapapun beratnya, bukanlah penderitaan melainkan kebahagiaan, tidak tragis, melainkan hanya dramatis. Dan tidakkah benar pula, jika semua langkah pencegahan dilakukan, masalah-masalah itu hampir selalu berakhir dengan menggembirakan?

Lalu, di manakah keharusan akan yang tragis dalam alam?

Yang tragis di dalam perjuangan terhadap alam adalah kebetulan semata. Ini saja membikin berantakan teori bahwa itu "suatu hukum alam semesta. Tetapi masyarakat? Orang-orang lain? Tidakkah setiap orang

besar mesti menanggung suatu perjuangan keras terhadap mereka?” Kembali mesti dikatakan bahwa tidak semua peristiwa besar di dalam sejarah dibarengi dengan suatu perjuangan sengit; tetapi kita, –dengan suatu penyalahgunaan bahasa–, terbiasa untuk menyebut besar itu hanya peristiwa-peristiwa yang disertai perjuangan sengit.

Dipeluknya agama Kristiani oleh bangsa Frank merupakan suatu peristiwa besar, tetapi apakah itu disertai perjuangan sengit? Suatu perjuangan sengit juga tidak berlangsung ketika bangsa Rusia memeluk agama Kristiani.

Adakah nasib orang-orang besar tragis? Kadang-kadang ia tragis, kadang-kadang tidak, persis seperti nasib orang-orang kecil; sama sekali tidak ada keperluan akan hal itu. Dan, pada umumnya, mesti dikatakan, bahwa nasib orang-orang besar lazimnya lebih mulus daripada nasib orang-orang biasa; dan mesti dikatakan lagi, tidak karena nasib itu secara khusus mengistimewakan orang-orang terhormat, atau tidak berkenan terhadap orang-orang biasa, melainkan hanya karena yang disebut duluan memiliki kekuatan, kebijaksanaan dan tenaga lebih besar, sehingga orang lebih menghormati dan bersimpati pada mereka dan lebih bersedia untuk membantu mereka.

Sekalipun orang cenderung mencemburui kebesaran orang-orang lain, mereka lebih cenderung untuk menghormati kebesaran; masyarakat akan terpukau oleh seorang besar jika masyarakat tidak mempunyai alasan untuk menganggap orang besar itu sebagai berbahaya atau membahayakan masyarakat itu sendiri.

Apakah nasib seorang besar itu tragis atau tidak, bergantung pada keadaan. Juga dalam sejarah dijumpai lebih sedikit orang-orang besar yang nasibnya tragis ketimbang yang dalam kehidupannya terdapat banyak dramatisme, tetapi bukan tragedi. Nasib *Croesus*, *Pompey* dan *Julius Caesar* adalah tragis; tetapi jalan hidup *Numa Pompilius*, *Marius*, *Sulla* dan *Augustus* sangat bahagia hingga akhir. Apakah yang tragis dalam nasib *Charle-magne*, *Peter Agung*, *Friedrich II*, dalam kehidupan *Luther*, *Voltaire*, atau *Hegel* sendiri? Telah banyak perjuangan dalam kehidupan tokoh-tokoh ini; tetapi, pada umumnya, mestilah diakui bahwa keberhasilan dan kemujuran berada di pihak mereka. Benar,

*Cervantes* mati dalam kemiskinan, tetapi tidakkah demikian pula nasib beribu-ribu orang biasa yang, tidak kurang daripada *Cervantes*, dapat mengandalkan pada satu puncak kebahagiaan dalam kehidupan mereka dan yang, karena ketidak-tenaran, sama sekali tidak dapat dikenakan pada hukum tragedi? Berubah-ubahnya kehidupan berlaku tanpa pilih-pilih bagi yang terhormat maupun yang tidak-terkenal, dan memperlakukan mereka secara tidak memihak.

Tetapi, mari kita melanjutkan tinjauan kita, dan dari konsepsi umum mengenai yang tragis marilah kita beralih pada “kesalahan sederhana” yang tragis.

Teori estetis yang berlaku mengatakan: “Selalu terdapat suatu segi kelemahan pada watak seorang besar; selalu ada sesuatu yang salah, atau jahat, dalam perbuatan-perbuatan seorang besar. Kelemahan ini, prilaku buruk, kejahatan ini menyebabkan keruntuhannya. Tetapi itu tidak bisa tidak berakar dalam sekali dalam wataknya, sehingga orang besar itu musnah justru karena sesuatu yang menjadi sumber kebesarannya.”

Tiada sedikitpun keraguan bahwa ini sering terjadi: peperangan-peperangan yang tiada habis-habisnya telah mengagungkan Napoleon; tetapi itu juga yang menjadi sebab keruntuhannya; hampir yang serupa itu terjadi dalam kasus Louis XIV. Tetapi ini tidak selalu terjadi. Seringkali, orang-orang besar binasa bukan karena kesalahan yang dilakukannya. Demikian itulah dengan kebinasaan Henry IV, dan dengannya jatuh pula Sully.

Hingga derajat tertentu kita juga jumpai kejatuhan tanpa bersalah itu dalam tragedi-tragedi, sekalipun dalam kenyataan para pengarangnya terikat oleh konsepsi-konsepsi mereka: benarkah Desdemona penyebab dari keruntuhannya sendiri? Semua orang mengetahui bahwa kelicikan keji Iago saja yang menjadi sebab keruntuhan Desdemona. Benarkah Romeo dan Juliet menjadi sebab keruntuhan mereka sendiri? Sudah tentu, apabila kita berketetapan untuk menganggap setiap orang yang binasa itu sebagai seorang penjahat, maka kita dapat menuduh mereka semua. Desdemona bersalah karena ia seorang polos dan lugu dan karenanya tidak dapat mengetahui lebih dulu akan adanya fitnah; Romeo dan Juliet

bersalah karena saling menyintai.<sup>17</sup> Ide menganggap setiap orang yang binasa itu bersalah adalah terlalu dicari-cari dan kejam. Hubungannya dengan ide Yunani mengenai nasib dan berbagai variasinya jelas sekali. Di sini dapat ditunjukkan salah satu aspek dari keterkaitan itu: dalam konsep Yunani mengenai nasib, seseorang selalu binasa karena kesalahannya sendiri; seandainya ia telah berbuat lain daripada yang telah diperbuatnya, kebinasaan itu tentu tidak akan menimpa dirinya. Jenis tragis yang lain-konflik moral yang tragis-disimpulkan oleh para ahli estetika dari ide yang sama itu, hanya berbeda karena dilakukan dengan cara sebaliknya: dalam hal kesalahan sederhana yang tragis dasar yang dipakai bagi nasib tragis ialah kebenaran semu bahwa setiap malapetaka, dan khususnya yang terbesar dari semua malapetaka-kematian-adalah akibat dari suatu kejahatan. Dalam hal konflik moral yang tragis, para ahli estetika dari aliran Hegelian mendasarkan diri mereka pada ide bahwa kejahatan selalu disusul dengan penghukuman si penjahat itu dengan kematiannya, atau dengan siksaan-siksaan hati-nuraninya sendiri. Juga ide ini, yang jelas berasal dari dongeng mengenai dewi-dewi amarah yang membakar hangus penjahat-penjahat.

Tidak perlu dijelaskan lagi bahwa ide ini tidak bertautan dengan kejahatan dalam pengertian hukum, yang selalu dihukum oleh undang-undang negara, melainkan menyangkut kejahatan moral, yang hanya dapat dihukum oleh suatu rangkaian keadaan, oleh pendapat umum, atau oleh hati-nurani penjahat itu sendiri.

Mengenai hukuman oleh suatu rangkaian keadaan, telah lama kita mengejek novel-novel gaya-kuno yang “selalu berakhir dengan kemenangan kebajikan dan penghukuman kebatilan.”<sup>18</sup>

Namun begitu, banyak pengarang novel dan semua pengarang buku mengenai estetika berkeras bahwa kebatilan dan kejahatan mesti dihukum di atas bumi. Maka lahirlah sebuah teori yang menyatakan bahwa mereka (kebatilan dan kejahatan) *selalu* dihukum oleh pendapat umum dan oleh penyesalan batin. Tetapi juga ini tidak selalu terjadi. Yang mengenai pendapat umum, itu sama sekali tidak menghukum semua<sup>19</sup> kejahatan moral. Dan apabila suara masyarakat tidak selalu menggugah hati-nurani kita, atau, kalau itu terjadi, ia segera tertidur

kembali.

Setiap orang berpendidikan mengerti betapa menertawakan untuk melihat dunia dengan mata orang Yunani dari jaman Herodotus; setiap orang dewasa mengerti benar bahwa penderitaan dan kebinasaan orang-orang besar tidaklah tidak terelakkan; bahwa tidak setiap orang yang mati adalah karena kejahatan-kejahatan yang dilakukannya, bahwa tidak setiap penjahat mati; bahwa tidak semua kejahatan dihukum oleh pengadilan pendapat umum, dan begitu seterusnya.<sup>20</sup> Karenanya, orang tidak bisa tidak mengatakan bahwa yang tragis tidak selalu menimbulkan ide mengenai keharusan di dalam pikiran kita, bahwa landasan pengaruh/ akibatnya atas seseorang sama sekali bukanlah ide keharusan, dan bahwa intinya tidak terletak di situ. Lalu, di manakah letak hakekat yang tragis itu?

Tragis adalah penderitaan atau kematian seseorang-ini sudah cukup untuk menggenangi diri kita dengan kengerian dan simpati, sekalipun penderitaan atau kematian ini bukan akibat suatu *kekuatan yang tiada terbatas dan yang tidak dapat dilawan kekuasaannya*. Apakah penderitaan dan kematian seseorang disebabkan oleh kekebetulan atau keharusan tidak ada bedanya, penderitaan dan kematian adalah mengerikan apapun sebabnya.

Pada kita dikatakan: *kematian yang semurninya suatu kekebetulan adalah absurd dalam sebuah tragedi*; ini mungkin saja terjadi dalam tragedi-tragedi yang ditulis para pengarang, namun tidak ada dalam kehidupan sesungguhnya. Dalam persajakan, pengarang menganggap sebagai keharusan untuk *membuat kesudahan mengikuti jalan cerita*; dalam kehidupan sesungguhnya, kesudahan itu acapkali kebetulan saja, dan suatu nasib tragis dapat sangat kebetulan saja tanpa berhenti sebagai tragis.

Kita sependapat bahwa nasib tragis Macbeth dan Lady Macbeth adalah akibat keharusan dari status mereka dan dari perbuatan-perbuatan mereka.

Tetapi bagaimana dengan Gustavus Adolphus yang secara sangat kebetulan terbunuh dalam pertempuran Lutzen, di jalan raya kemenangan-kemenangan dan kejayaan-kejayaan? Tidakkah nasibnya

itu tragis? Definisi: “yang tragis ialah yang mengerikan dalam kehidupan seseorang” tampaknya sebuah definisi yang penuh dan lengkap mengenai yang tragis dalam kehidupan dan seni. Memang benar bahwa kebanyakan karya seni memberikan hak pada kita untuk menambahkan: “kengerian yang merundung seseorang kurang-lebih secara tidak terelakkan.”

Namun, pertama-tama, ada suatu keraguan mengenai sejauh mana seni itu benar dalam menyajikan kengerian nyaris selalu sebagai sesuatu yang tidak terelakkan, padahal, dalam mayoritas kejadian, ia sesungguhnya sama sekali bukan tidak-terelakkan, melainkan semurnya suatu kekebetulan.<sup>21</sup> Kedua, aku beranggapan bahwa itu sering sekali cuma dikarenakan kebiasaan mencari-cari suatu “keharusan rangkaian keadaan,” mencari-cari “keharusan perkembangan tindakan dari hakekat aksi itu sendiri” dalam setiap karya besar seni, sampai kita menemukan, dan itupun dengan kesulitan besar, “keharusan dalam proses peristiwa-peristiwa,” bahkan jika ia tidak ada, misalnya, dalam kebanyakan tragedi Shakespeare.<sup>22</sup>

Orang tidak bisa tidak setuju dengan definisi yang berlaku mengenai yang menertawakan (keedanan = ridiculousness)—“yang menertawakan adalah lebih kuasanya citra atas ide,” dengan kata-kata lain: kekosongan isi dan ketiadaan arti yang diselubungi oleh suatu kulit yang mengaku-aku keberisian dan makna sesungguhnya—; namun bersamaan dengan itu haruslah dikatakan bahwa Vischer, pengarang karya terbaik mengenai estetika di Jerman, secara berlebihan membatasi konsep mengenai yang menertawakan itu dengan mempertentangkannya—demi untuk melestarikan metode dialektikal Hegelian dalam mengembangkan konsep-konsep—hanya dengan konsep mengenai yang sublim.

Keedanan kerdil, dan keedanan yang bodoh atau dungu, sudah tentu, merupakan lawan (kebalikan) kesubliman; sedangkan keedanan dahsyat, keedanan keji, adalah kebalikan dari keindahan dan bukan kebalikan kesubliman. Sebagaimana didefinisikan oleh Vischer, yang sublim itu mungkin saja jelek; lalu, bagaimana keedanan keji itu dapat menjadi kebalikan kesubliman apabila perbedaan antara keduanya itu bukan dalam hakekat, melainkan dalam derajat saja, bukan dalam kualitas, melainkan dalam kuantitas, apabila kejelekan kecil termasuk pada yang edan dan

kejelekan luar-biasa atau mengerikan termasuk pada yang sublim? Bahwa kejelekan merupakan kebalikan keindahan sudah jelas sekali.

Setelah melengkapkan analisis kita mengenai konsepsi-konsepsi tentang hakekat keindahan dan kesubliman, kita kini mesti melanjutkan analisis atas pandangan-pandangan yang berlaku mengenai berbagai metode dalam merealisasikan ide keindahan.

Di sini aku melihat pentingnya konsepsi-konsepsi dasar, –yang pengupasannya telah memenuhi demikian banyak halaman karangan ini–, tampil dengan amat jelas: meninggalkan pandangan yang berlaku mengenai hakekat yang menjadi muatan pokok seni mau-tidak-mau mengakibatkan suatu perubahan dalam konsepsi-konsepsi mengenai hakekat seni itu sendiri. Sistem estetika yang berlaku sekarang dengan tepat membedakan tiga bentuk keberadaan keindahan, yang mencakup-sebagai variasi-variasinya-kesubliman dan keedanan (yang menertawakan). [Kita hanya akan membicarakan mengenai keindahan, karena akan menjemukan sekali untuk mengulangi hal yang sama hingga tiga kali: segala yang dikatakan dalam sistem estetika yang berlaku sekarang sepenuhnya berlaku bagi variasi-variasinya. Demikian pula kritik kita atas konsepsi-konsepsi yang berlaku mengenai berbagai bentuk keindahan, dan konsepsi kita sendiri mengenai hubungan keindahan dalam seni dengan keindahan dalam realitas, sepenuhnya berlaku bagi semua unsur lainnya yang menjadi isi (kandungan) seni, termasuk kesubliman dan keedanan].

Tiga bentuk berbeda-beda dari keberadaan keindahan ialah yang berikut ini: keindahan dalam realitas (atau dalam alam) seperti yang diungkapkan mazhab Hegelian, keindahan dalam imajinasi (daya-bayang pikiran/pencitraan), dan keindahan dalam seni (dalam keberadaan aktual yang dimuatkan padanya oleh imajinasi kreatif manusia).

Masalah mendasar pertama yang timbul di sini ialah mengenai hubungan keindahan dalam realitas dengan keindahan dalam imajinasi dan di dalam seni. Estetika Hegelian menjawab masalah ini sebagai berikut: keindahan dalam realitas obyektif mempunyai cacat-cacat yang merusaknya, dan imajinasi kita, karenanya, wajib mengubah keindahan sebagaimana yang dijumpai dalam realitas obyektif itu agar

membersihkannya dari cacat-cacat yang tidak terpisahkan dari keberadaan riilnya itu, agar menjadikannya keindahan yang sesungguhnya. Vischer mengupas cacat-cacat dalam keindahan objektif secara lebih mendalam dan menampilkannya secara lebih tajam daripada ahli-ahli estetika lainnya.

Karenanya, analisis Vischer itulah yang mesti dikritik. Untuk menghindari teguran karena dengan sengaja melunakkan/meringankan cacat-cacat dalam keindahan obyektif yang ditunjukkan oleh para ahli estetika Jerman, aku mesti mengutip kritik Vischer mengenai keindahan dalam realitas (*Aesthetik*, Jilid II -hal. 299 dan seterusnya).

Kelancungan hakiki dari seluruh bentuk keberadaan (eksistensi) keindahan yang obyektif tersingkap oleh hubungan yang sangat goyah dalam mana keindahan berhadapan dengan tujuan-tujuan gerak historis bahkan di bidang di mana seseorang akan menduga posisinya paling aman (“yaitu, pada manusia; peristiwa-peristiwa sejarah acap kali merusak banyak yang indah; misalnya, demikian kata Vischer, Reformasi menghancurkan kebebasan penuh kebahagiaan dan keanekaan corak kehidupan Jerman abad-abad XIII- XV”).

Tetapi pada umumnya telah terbukti bahwa pilih-kasih kekebetulan yang dianggap ada dalam paragraf 234 jarang terjadi di dalam realitas (paragraf 234 *mengatakan*: keberadaan keindahan menuntut akan tidak adanya intervensi gangguan kekebetulan dalam realisasi keindahan (*der störende Zufall*). Hakekat kekebetulan ialah bahwa ia bisa terjadi dan bisa tidak terjadi, atau terjadi secara lain; maka itu, tidak boleh ada kekebetulan yang mengganggu dalam suatu obyek. Karenanya tampak bahwa berdampingan dengan individual-individual yang jelek mesti ada juga *yang benar-benar indah*).

Selanjutnya, justru karena animasinya (serba-hidup = *Lebendigkeit*), yang merupakan suatu kelebihan yang tidak dapat diasingkan (direnggut) yang dimiliki oleh keindahan dalam realitas, keindahannya itu bersifat sementara (tidak kekal); kesementaraan ini disebabkan oleh kenyataan bahwa keindahan dalam realitas tidak bersumber dari hasrat pada keindahan; ia bersumber dari dan berada berkat hasrat/desakan umum alam pada kehidupan, yang di dalam realisasinya hanya tampak sebagai

suatu akibat keadaan-keadaan serba-kebetulan dan tidak sebagai sesuatu yang direncanakan sebelumnya (*alles Naturschöne nicht gewollt ist*).

Kilasan-kilasan keindahan adalah langka dalam sejarah; yang sepenuhnya indah juga langka dalam alam umumnya. Dalam suratnya yang termashur, Raffaello, yang hidup di suatu negeri yang indah, mengeluh mengenai *carestia di belle donne* (kelangkaan wanita-wanita cantik); dan di Roma orang tidak sering bertemu dengan model-model seperti Vittoria dari Albano di zaman Rumohr. “Ciptaan terakhir dari alam yang terus mendesak ke atas adalah manusia yang indah. Memang, ia jarang menciptakannya, karena terdapat terlalu banyak kondisi yang bertindak menentang ide-idenya” (Goethe). Semua yang hidup mempunyai sejumlah besar musuh. Perjuangan terhadap mereka bisa sublim atau menertawakan; tetapi hanya dalam kasus-kasus yang jarang kejelekan itu beralih menjadi kesubliman, atau menjadi yang edan/menertawakan.

Kita berada di tengah kehidupan dan varitas hubungan-hubungan yang tidak terbatas. Itulah sebabnya keindahan dalam alam itu dianimasi (dibuat serba-hidup); namun mendapatkan dirinya di antara suatu varitas hubungan-hubungan yang tidak dapat diperhitungkan, dari semua sisi ia menjadi sasaran benturan dan perusakan; karena alam peduli akan seluruh massa obyek dan tidak tentang satu obyek individual, ia memerlukan pelestarian dan bukannya keindahan itu sendiri.

Karena demikian halnya, alam tidak butuh memelihara keindahan, bahkan keindahan yang sedikit yang telah diciptakannya secara kebetulan: kehidupan mendesak/menyerbu maju tanpa peduli apakah citranya terbunuh, atau melestarikannya hanya dalam bentuknya yang menyimpang. “Alam berjuang bagi kehidupan dan keberadaan, untuk melestarikan dan mereproduksi ciptaan-ciptaannya, tanpa peduli apakah itu indah atau jelek. Suatu bentuk yang diniatkan lahir sebagai keindahan dapat rusak beberapa bagiannya oleh kekebetulan; ini seketika juga mempengaruhi bagian-bagian lain, karena alam kadang-kadang memerlukan kekuatan untuk memulihkan suatu bagian yang rusak dan ia mengambil kekuatan ini dari bagian-bagian lain, dan ini tidak bisa tidak berakibat buruk bagi perkembangan mereka. Sesuatu itu tidak

menjadi sebagaimana yang semestinya ia menjadi, melainkan menjadi sedapatnya ia menjadi” (Goethe dalam sebuah komentar atas Diderot). Secara tampak atau tidak tampak kerusakan itu diulangi dan bertumbuh sampai seluruhnya hancur. Kesementaraan, kerapuhan adalah nasib menyedihkan dari semua yang indah dalam alam. Tidak saja penerangan indah sebuah pemandangan alam, tetapi juga masa berkembangnya kehidupan organik merupakan masalah sesaat. “Dikatakan secermat-cermatnya, dapat dikatakan bahwa seseorang cantik hanyalah cantik untuk sejenak. Jangka waktu tubuh manusia dapat disebut indah adalah sangat singkat” (Goethe). Benar, dari keindahan masa muda yang berangsur berlalu berkembanglah keindahan yang lebih tinggi, keindahan watak, yang tampak pada raut-muka dan dalam perilaku. Tetapi keindahan inipun bersifat sementara; karena watak bersangkutan dengan tujuan-tujuan moral dan tidak dengan keindahan bentuk dan sikap dalam daya-upaya untuk mencapainya..... Pada suatu waktu tertentu seorang individu menyadari tujuan-tujuan moralnya, adalah sebagaimana ia adanya, indah dalam makna terdalam pengertian itu; tetapi pada saat lain seseorang terlibat dengan sesuatu yang hanya mempunyai kaitan tidak langsung dengan sasaran dalam hidupnya, dan pada saat itu kandungan wataknya yang sebenarnya tidak tercerminkan pada ekspresi wajahnya; kadang-kadang seseorang terlibat dalam persoalan yang dipaksakan pada dirinya semata-mata oleh keharusan duniawi atau kehidupan, dan pada saat itu semua ungkapan mulia terpendam di bawah ketak-acuan, kejemuan, keengganan. Ini terjadi di semua lingkup alam, tanpa peduli apakah mereka termasuk bidang moral atau tidak....

Kelompok yudawan yang terlibat dalam pertempuran ini berbaris dan bergerak seakan-akan dibakar oleh api-semangat Mars; namun sesaat kemudian mereka itu berantakan, gerakan-gerakan mereka tidak indah lagi, yang terbaik dari mereka tergeletak luka atau mati; yudawan-yudawan ini tidak merupakan suatu *tableau vivant*, pikiran-pikiran mereka dipusatkan pada pertempuran itu dan mereka tidak memikirkan untuk membuat pertempuran mereka tampak indah.

Ketidak-sengajaan (*das Nichtgewolltsein*) merupakan hakekat semua keindahan dalam alam; ia terletak dalam hakekatnya hingga derajat yang sedemikian rupa sehingga kita menyadari suatu sensasi yang sangat tidak

enak jika dalam lingkup keindahan sejati kita menyaksikan suatu usaha sengaja yang betapapun mengejar efek keindahan. Keindahan yang sadar akan keindahannya, yang menyibukkan diri dengan keindahan itu, yang melatih diri di depan kaca cermin untuk menjadi indah, adalah kesia-siaan, yaitu keremehan. Dibuat-buatnya keindahan pada yang sesungguhnya ada justru merupakan kebalikan keanggunan murni.....Keindahan yang tidak disangka-sangka, yang tidak-disengaja, yang tidak disadari adalah benih kematian, tetapi ia juga daya-pikat keindahan dalam realitas; sehingga, dalam lingkup kesadaran, keindahan lenyap pada saat ia mengetahui akan keindahannya, pada saat ia mulai mengagumi diri sendiri.

Orang yang sederhana segera kehilangan keluguan setelah ia disentuh oleh peradaban; lagu-lagu rakyat menghilang apabila lagu-lagu itu menarik perhatian, mana kala orang mulai mengumpulkannya, pakaian indah semarak dari rakyat-rakyat setengah-biadab berhenti menyenangkan rakyat-rakyat itu ketika mereka melihat pakaian-pakaian bagus dari pelukis yang datang mempelajari mereka; manakala peradaban, terpicat oleh pakaian indah-semarak itu, berniat melestarikannya, pakaian itu berubah menjadi sebuah kedok, dan rakyat-rakyat itu melepaskannya.

Namun kekebetulan yang mujur tidak hanya langka dan bersifat sementara; ia-pada umumnya-mesti dianggap secara relatif mujur-menguntungkan; kekebetulan yang merugikan, yang mengganggu, tidak pernah dikalahkan dalam alam, jika kita menyingkirkan kedok yang dikenakan oleh keasingan tempat dan waktu pada citarasa (*Wahrnehmung*) kita akan keindahan dalam alam dan memeriksa obyek itu secara lebih cermat; kekebetulan yang mengganggu memperkenalkan banyak yang merusak keindahan penuh pengelompokan sejumlah obyek yang tampaknya indah; bahkan lebih dari itu, kekebetulan yang mengganggu juga menginvasi obyek individual yang pada mulanya tampak indah pada kita, dan kita menyaksikan bahwa tiada yang lolos dari peraturannya.

Apabila pada awalnya kita gagal melihat kekurangan-kekurangan (cacat-cacat) itu, penyebabnya adalah suatu kemujuran kekebetulan yang lain,

yaitu, suasana hati yang gembira yang meliputi diri kita pada saat itu, yang membuat pelaku mampu melihat obyek itu dari sudut pandangan kemurnian bentuknya. Suasana hati gembira ini secara langsung diciptakan pada diri kita oleh obyek itu sendiri karena kebebasannya secara relatif dari kekebetulan yang mengganggu.

Hanya diperlukan pemeriksaan keindahan dalam realitas itu secara lebih cermat untuk menjadi yakin bahwa ia bukan keindahan sebenarnya; maka akan menjadi jelas bahwa hingga kini kita cuma menyembunyikan kebenaran nyata itu dari diri kita sendiri. Kebenaran ini adalah sifat keharusan dan universal dari kekebetulan yang mengganggu. Bukan kita yang mesti membuktikan bahwa hal ini secara mutlak meliputi segala sesuatu; yang memerlukan pembuktian adalah pandangan yang sebaliknya; kewajiban untuk membuktikan itu ada pada pihak-pihak yang berpendapat bahwa dengan saling-keterkaitan segala sesuatu di dunia yang tidak terhinnga erat dan aneka-ragamnya itu, adalah mungkin bagi setiap obyek individual untuk melestarikan integritasnya terhadap segala rintangan, hambatan dan benturan-benturan yang mengganggu.

Tugas kita hanya menyelidiki sumber ilusi yang berkata pada indera kita bahwa sejumlah obyek merupakan suatu kecualian dari hukum umum ketundukan pada kekebetulan yang mengganggu; hal ini akan kita lakukan kelak; sekarang ini kita hanya akan menunjukkan bahwa yang tampak sebagai pengecualian-kecualian dari ketentuan umum itu memang sebuah ilusi, sebuah kemajaan (*ein Schein*).

Sejumlah obyek indah merupakan suatu perpaduan dari banyak obyek; dalam hal seperti itu, jika kita memeriksa mereka secara lebih dekat, kita akan selalu menemukan, pertama, bahwa kita melihat obyek-obyek ini dalam suatu sangkut-paut yang sedemikian rupa, dalam suatu hubungan yang sedemikian rupa, hanya karena kita secara kebetulan mengambil suatu posisi tertentu, karena kita secara kebetulan melihat pada mereka itu dari suatu titik pandang tertentu.

Hal ini khususnya terjadi dengan pemandangan-pemandangan alam; dataran-datarannya, gunung-gunung dan pohon-pohon sedikitpun tidak saling-mengetahui; mereka tidak dapat berpikir untuk berpadu menjadi suatu keutuhan yang indah; kita melihat mereka itu dalam garis dan

warna yang serasi hanya karena kita berdiri dalam suatu posisi tertentu dan tidak dalam posisi lainnya.

Tetapi bahkan dari titik pandang yang menguntungkan ini kita melihat semak di sini, atau sebuah bukit di sana, yang mengganggu keserasian itu; di sini terdapat kekurangan ketinggian, di sana kekurangan kerindangan, dan kita diharuskan mengakui bahwa mata- (pandangan) pikiran kita telah mengubah, melengkapi dan memperbaiki pemandangan alam itu.

Yang sama berlaku bagi suatu kelompok makhluk hidup yang bergerak dan berbuat. Kadang-kadang sebuah adegan benar-benar penuh makna dan ekspresi, tetapi di dalamnya terdapat kelompok-kelompok yang, bertautan dalam hakekat, dipisahkan dalam ruang; dan kembali mata-pikiran kita menyingkirkan ruang itu, mengumpulkan yang bertautan dan membuang yang serba-tambahan, yang berlebihan. Obyek-obyek lain secara individual indah. Dalam hal itu kita meninggalkan keindahan sekelilingnya, menyingkirkan sekeliling itu dari pandangan, kita memisahkan obyek itu dari sekelilingnya, dalam kebanyakan kasus secara tidak sadar, tidak disengaja; manakala seorang wanit cantik memasuki sebuah ruangan maka mata kita secara eksklusif dipusatkan padanya, kita lupa mengenai semua orang lainnya.

Tetapi dalam kasus yang manapun, jika kita memeriksa keindahan secara lebih cermat maka hasilnya akan sama. Di atas permukaan obyek indah itu akan kita temukan yang sama dengan yang akan kita temukan dalam kelompok obyek-obyek indah: di antara bagian-bagian indah akan terdapat yang jelek, dan mereka akan ditemukan dalam setiap obyek tak-peduli betapa banyak pun ia diuntungkan oleh kekebetulan yang menggembirakan. Untung sekali bahwa mata kita bukan sebuah mikroskop dan bahwa mata telanjang mengidealisasi obyek-obyek, kalau tidak maka lumpur dan serangga-infusi dalam air yang paling murni dan kotoran di atas kulit yang paling halus akan membunuh semua yang bagi kita keindahan itu.

Kita hanya dapat melihat dari suatu jarak tertentu; tetapi jarak itu sendiri mengidealisasi. Ia tidak hanya menyembunyikan kotoran di atas permukaan, melainkan pada umumnya memuluskan rincian-rincian

benda-benda (badan-badan = *bodies*) yang melekatkannya pada bumi, menyingkirkan kejelasan dan ketepatan vulgar yang menghitung setiap butir dan membuat setiap kekurangan menjadi beban.

Demikianlah, proses melihat itu sendiri telah mengambil alih sebagian dari pekerjaan untuk menempatkan objek itu ke dalam bentuk murninya. Jarak dalam waktu berlaku secara sama seperti jarak dalam ruang: sejarah dan ingatan tidak mentransmisikan kepada kita semua rincian kecil mengenai seorang besar, atau mengenai suatu peristiwa besar; mereka tetap bungkam mengenai motif-motif sekunder, kerdil dari seorang tokoh besar, mengenai kelemahan-kelemahannya; mereka tidak mengatakan pada kita berapa banyak waktu dalam kehidupan-kehidupan orang-orang besar dihabiskan untuk berpakaian dan melepaskan pakaian, makan, minum, mengobati pilek dan seterusnya.

Tetapi ini tidak hanya menyembunyikan dari kita hal-hal kecil yang merusak keindahan; tatkala memeriksa secara cermat sebuah obyek yang kelihatannya sangat indah, dengan jelas kita melihat banyak sekali kekurangan-kekurangan penting dan yang tidak penting. Bahkan apabila sesosok manusia, misalnya, di atas permukaan tidak mengandung tera apapun dari kekebetulan yang mengganggu, kita pasti akan menemukan sesuatu penyimpangan dalam bentuk utamanya. Ini akan menjadi jelas pada saat kita memandang sekilas pada sebuah patung-cetakan sosok seorang benaran. *Rumohr*, dalam kata pengantar bukunya *Italian Researches*, telah mengacaukan sama sekali semua konsep yang bersangkutan dengan hal ini; ia bermaksud menelanjangi kepalsuan pseudo-idealisme dalam seni yang berusaha memperbaiki alam dalam bentuk-bentuknya yang murni dan tetap; dengan tepat ia berkata terhadap idealisme seperti itu, bahwa seni tidak dapat mengubah bentuk-bentuk alam yang tidak berubah-ubah sebagaimana yang tidak-bisa-tidak dan selalu diberikan oleh alam. Namun, pertanyaannya adalah: adakah dalam realitas bentuk-bentuk alam yang tumbuh murni secara mutlak yang tidak dapat diganggu oleh seni? Jawaban *Rumohr* adalah, bahwa alam bukan suatu obyek terpisah yang menghadirkan dirinya di bawah peraturan kekebetulan, melainkan merupakan jumlah total dari semua bentuk yang hidup, jumlah total dari semua yang diproduksi oleh alam, atau lebih baik disebutkan *daya produksi itu sendiri*-kepadanyalah

seniman mesti mengabdikan dirinya dan tidak memuaskan dirinya dengan model-model individual. Ini benar sekali. Tetapi *Rumohr* kemudian terjerebab ke dalam naturalisme, yang hendak dideranya sebagaimana ia mendera pseudo-idealisme: dalilnya bahwa “alam secara terbaik mengungkapkan segala sesuatu lewat bentuk-bentuknya,” menjadi berbahaya ketika ia menerapkannya pada gejala-gejala individual, dan ketika, dengan secara berlawanan dengan yang dikatakannya sebelumnya, ia menegaskan bahwa dalam realitas terdapat “model-model sempurna,” misalnya, *Vittoria dari Albano*, yang “lebih indah daripada semua ciptaan seni di Roma, dan yang kecantikannya tidak dapat digapai bagi para seniman.” Kita yakin se yakin-yakinnya bahwa tidak seorang pun dari para seniman yang mengerjakan *Vittoria dari Albano* itu sebagai model dapat memindahkan semua bentuk *Vittoria* sebagaimana adanya itu ke dalam karyanya, karena *Vittoria* adalah suatu keindahan *individual*, dan yang individual tidak mungkin mutlak; ini menyudahi masalah itu dan kita tidak ingin mengatakan lebih banyak lagi mengenai persoalan yang diangkat oleh *Rumohr*. Bahkan, sekalipun kita mengandaikan, bahwa *Vittoria* itu sempurna dalam semua bentuk utamanya, darahnya, kehangatannya, proses kehidupan dengan rincian-rincian yang mengganggu keindahan, dan yang bekas-bekasnya tersisa di atas kulit, semua rincian ini akan cukup untuk menempatkan makhluk hidup, yang dibicarakan *Rumohr* itu, jauh lebih rendah dari karya-karya seni yang tinggi, yang hanya mempunyai darah, kehangatan, proses kehidupan di atas kulit imajiner, dan sebagainya.

Demikianlah, sebuah obyek yang termasuk pada gejala-gejala keindahan yang langka pada pemeriksaan lebih cermat terbukti tidak sesungguhnya indah, melainkan hanya lebih dekat pada keindahan daripada yang lainnya, lebih bebas dari kekebetulan yang mengganggu.<sup>23</sup>

Sebelum lebih lanjut mengkritik beberapa celaan yang dilemparkan pada keindahan dalam realitas, kita dapat dengan berani menegaskan bahwa ia benar-benar indah dan sepenuhnya memuaskan seseorang yang berpikiran sehat, sekalipun adanya semua kekurangan itu, betapapun besarnya kekurangan-kekurangan itu. Sudah tentu fantasi iseng dapat berkata tentang segala sesuatu: “ini tidak sebagaimana mestinya; di sini ada sesuatu yang kurang; ini berlebih-lebihan;” namun fantasi seperti

itu, yang tidak pernah puas dengan apa pun, mesti dianggap sebagai tidak-sehat. Seseorang yang berpikiran sehat dalam realitas menjumpai banyak sekali obyek dan gejala yang tidak menimbulkan keinginan bahwa semua itu mesti berbeda ketimbang apa adanya, atau mesti lebih baik ketimbang apa adanya. Pendapat bahwa seseorang mesti selalu menghendaki *kesempurnaan* adalah fantastik sifatnya, jika dengan *kesempurnaan* dimaksudkan sesuatu obyek yang memiliki semua kebaikan yang dimungkinkan dan mesti bebas dari semua kekurangan yang mungkin dicari-cari oleh seorang dengan hati yang dingin atau sudah kekenyangan, seorang yang tidak mempunyai pekerjaan lain yang lebih baik daripada itu.

Bagiku, *kesempurnaan* ialah yang sepenuhnya memuaskan tuntutan-tuntutanku pada suatu obyek tertentu. Dan orang dengan pikiran sehat menjumpai banyak sekali obyek jenis ini dalam realitas.

Apabila hati seseorang itu hampa, ia dapat berlari bebas dengan imajinasinya; tetapi apabila ternyata ada sesuatu realitas yang memuaskan, sayap-sayap fantasi itu pada umumnya menjadi terikat, fantasi menjadi menguasai diri kita apabila realitas kita terlampau terbatas. Berbaring di atas papan-papan telanjang seseorang kadang-kadang hanyut dalam mimpi mengenai ranjang yang mewah, sebuah ranjang yang terbuat dari kayu yang tak-ternilai harganya, mengenai kasur yang empuk, mengenai bantal-bantal yang terbungkus dalam kain renda Brabant, mengenai langit-langit ranjang dari sutera Lyon yang luar biasa; tetapi akankah impian-impian seperti itu datang pada seorang yang berpikiran sehat, yang bukannya tidur di atas tempat-tidur yang mewah melainkan yang lumayan empuknya dan menyenangkan?

“Jika anda serba-kecukupan maka anda tidak akan mencari yang berlebih-lebihan.” Apabila seseorang diharuskan hidup di tundra-tundra Siberia atau daerah-daerah pegaraman di seberang Volga, maka ia mungkin bermimpi tentang taman-taman gaib dengan pohon-pohon yang bukan dari bumi ini, dengan cabang-cabang koral, daun-daun zamrud dan buah-buah rubi; tetapi jika tempat-tinggalnya dipindahkan-katakan saja-ke daerah Kursk, dan berkesempatan untuk menjelajah sekehendak hatinya di kebun apel, kersen dan pir, dengan sepanjang jalan-jalannya

dipenuhi pohon-pohon limau, maka si pengimpi akan tidak saja melupakan taman-taman dari *Malam-malam Arabia*, melainkan juga akan melupakan kebun-kebun jeruk Spanyol. Khayalan membangun istana-istana di angkasa jika seorang pengimpi bukan saja tidak mempunyai sebuah rumah yang baik, tetapi sebuah gubuk yang lumayan pun tidak dimilikinya. Khayalan menjadi liar jika perasaan tidak disibukkan: kemiskinan dalam kehidupan nyata adalah sumber dari kehidupan dalam khayal.

Tetapi begitu realitas menjadi tertanggungkan, maka semua impian imajinasi itu menjadi pucat dan pudar. Pendapat bahwa “hasrat-hasrat nafsu manusia tiada mengenal batas” adalah palsu dalam arti yang lazimnya difahami orang, yaitu bahwa “tiada realitas yang dapat memuaskan orang; sebaliknya, seseorang tidak saja puas dengan yang terbaik yang dapat ada di dalam realitas,” tetapi juga dengan suatu realitas yang agak lumayan.

Sebuah garis pembeda mesti ditarik antara yang sebenarnya dirasakan dan yang cuma diucapkan. Bermimpi melecut nafsu hingga tingkat demam hanya apabila makanan yang sehat, sekalipun sederhana sekali, tidak tersedia secukupnya. Ini merupakan suatu kenyataan, yang dibuktikan oleh seluruh perjalanan sejarah manusia dan dialami oleh setiap orang yang telah menyaksikan kehidupan dan memperhatikan diri-sendiri.

Menjadi suatu kasus khusus dari hukum umum kehidupan manusia bahwa nafsu-nafsu hanya mencapai perkembangan-perkembangan abnormal sebagai akibat kondisi-kondisi abnormal seseorang yang membiarkan dirinya terbawa olehnya, dan hanya apabila kebutuhan-kebutuhan wajar dan, pada dasarnya, cukup sederhana yang menimbulkan suatu hasrat tertentu, telah terlampau lama dipisahkan dari pemuasan-pemuasan normal, yang sama sekali tidak bersifat raksasa.

Tidak disangsikan lagi bahwa organisme manusia tidak memerlukan dan tidak tahan terhadap nafsu-nafsu dan kepuasan-kepuasan raksasa. Juga tidak diragukan lagi bahwa nafsu-nafsu seseorang yang sehat adalah sepadan dengan kekuatan-kekuatan organismenya. Dari keumuman ini mari kita beralih pada kekhususan.

Sudah sangat diketahui bahwa indera kita cepat letih dan menjadi kenyang, yaitu dipuaskan. Hal ini benar bukan saja mengenai indera-indera dasar (rasa, penciuman dan pengecapan), namun juga yang tinggi (penglihatan dan pendengaran). Bertautan secara tidak terpisahkan dengan indera-indera penglihatan dan pendengaran ialah daya estetik, dan ini tidak dapat difahami tanpa indera-indera itu.

Jika, sebagai akibat kelelahan, seseorang kehilangan nafsunya untuk melihat keindahan, maka ia tidak bisa tidak kehilangan hasrat estetiknnya untuk menikmati keindahan.

Seseorang tidak dapat setiap hari sebulan lamanya melihat sebuah lukisan-dari Raffaello sekalipun-tanpa menjadi bosan; dan kemudian, ini tidak perlu disangsikan lagi, tidak saja matanya, namun juga kesadaran estetiknnya menjadi kenyang, dipuaskan untuk suatu jangka waktu. Yang benar mengenai lamanya kenikmatan mesti juga dikatakan mengenai intensitasnya.

Dengan kepuasan normal kekuatan kenikmatan estetis itu mempunyai batas-batasnya. Kalau ini terkadang dilampaui, maka ini tidaklah dikarenakan oleh perkembangan internal dan alamiah, melainkan karena keadaan-keadaan istimewa (misalnya, kita mengagumi keindahan dengan kegairahan luar-biasa jika kita ketahui bahwa kita segera harus berpisah dengannya, bahwa kita tidak akan dapat menikmatinya selamalamanya yang kita inginkan, dsb.). Singkatnya, jelas tidak mungkin menyangsikan kenyataan bahwa kesadaran estetik kita, seperti semua citarasa kita yang lain, mempunyai batas-batas bagi lama dan intensitasnya, dan dalam pengertian ini tidak dapat disebut tiada-kenyang-kenyangnya atau tiada-terbatas.

Secara sama ia mempunyai batas-batasnya-dan bahkan agak sempit-dalam hal diskriminasi, kehalusan, atau yang dinamakan hasrat akan kesempurnaan. Akan ada kesempatan bagi kita untuk mengatakan hingga seberapa banyak bahkan yang bukan keindahan klas-satu memuaskan kesadaran estetik dalam realitas. Di sini ingin kita mengatakan bahwa dalam lingkup seni ia juga, pada hakekatnya, tidak sangat pilih-pilih. Demi suatu kebaikan tertentu kita memaafkan seratus kekurangan dalam sebuah karya seni; kita bahkan tidak berhasil memperhatikannya jika

kekurangan-kekurangan itu tidak terlalu mencolok. Cukuplah dengan mengacu, sebagai sekedar contoh, pada kebanyakan persajakan Latin. Hanya orang-orang yang tidak mempunyai citarasa estetika yang tidak mengagumi Horace, Virgil dan Ovid; padahal, betapa banyak kekurangan yang terdapat dalam sajak-sajak mereka!

Berbicara secermatnya, segala sesuatu di dalam persajakan mereka itu lemah, kecuali satu hal, yaitu, keindahan bahasanya dan pengembangan ide-ide. Kesemuanya, atau hampir kesemuanya berkekurangan dalam isi; mereka tidak mempunyai kebebasan, tiada kesegaran, tiada kesederhanaan; nyaris semua persajakan Virgil dan Horace bahkan kurang kesungguhan dan semangat.

Biarlah para pengritik menunjuk pada semua kekurangan ini; serta-merta mereka menambahkan bahwa bentuk persajakan ini mencapai suatu derajat kesempurnaan yang tinggi, dan setetes kebaikan ini cukup untuk memuaskan citarasa estetika kita dan memungkinkan kita menikmati persajakan ini.

Padahal, bahkan mengenai kesudahannya terdapat kekurangan-kekurangan dalam persajakan itu. Persajakan Ovid dan Virgil nyaris selalu terlalu berkepanjangan; banyak dari madah-madah (ode) Horace juga berkepanjangan; karya ketiga-tiga penyair itu terlalu monoton; seringkali artifisialitas (dibuat-buat) dan afektasi (kecengengan) mencolok secara tidak menyenangkan. Namun, dengan semua itu, masih ada yang baik, dan ini memberikan kenikmatan pada diri kita. Sebagai suatu kebalikan total dengan kesudahan eksternal persajakan ini dapat kita menunjuk pada persajakan rakyat. Apapun bentuk orisinal lagu-lagu rakyat itu, semua nyaris selalu sampai pada kita dalam keadaan kereot, diubah, atau terkoyak berkeping-keping; lagu-lagu ini juga monoton secara ekstrem; dan yang terakhir, semua lagu rakyat menunjukkan metode-metode mekanis, mengekspos sumber-sumber tema yang dikembangkan; namun begitu terdapat sangat banyak kesegaran dan kesederhanaan dalam persajakan rakyat, dan ini cukup bagi citarasa estetika kita untuk mengaguminya.

Singkatnya, seperti setiap citarasa yang sehat, seperti setiap tuntutan yang sesungguhnya, citarasa estetika lebih berhasrat dipuaskan daripada

mengajukan tuntutan-tuntutan berlebih-lebihan; menurut sifatnya ia menemukan kenikmatan dalam kepuasan, tidak puas jika ia tidak ada santapan, dan karenanya siap dipuaskan dengan obyek yang dapat ditenggang yang pertama datang padanya. Bahwa citarasa estetik tidak berlebih-lebihan juga dibuktikan oleh kenyataan bahwa, sekalipun tersedia karya-karya klas satu ia tidak membuang mukanya dari karya-karya klas dua.

Lukisan-lukisan Raffaello tidak mendorong kita untuk menganggap lukisan-lukisan Greuz sebagai jelek; sekalipun kita mempunyai Shakespeare, kita mendapatkan kesenangan dengan membaca kembali karya-karya penyair klas dua ataupun bahkan dengan karya-karya para penyair klas tiga. Dari sebab itu, sekalipun terdapat banyak sekali kekurangan pada keindahan sejati, namun, kita akan menemukan kepuasan padanya.<sup>24</sup> Tetapi, marilah kita memeriksa lebih cermat celaan-celaan yang dilemparkan pada keindahan dalam realitas dan kesimpulan-kesimpulan yang ditarik dari situ, dan menyaksikan betapa tidak tepatnya serangan-serangan itu.

*I. Keindahan dalam alam tidak direncanakan terlebih dulu; karena alasan itu saja keindahan itu tidak dapat seindah keindahan dalam seni yang sengaja diciptakan.* Memang, alam yang tidak bernyawa tidak berpikir mengenai keindahan ciptaan-ciptaannya, seperti halnya sebuah pohon tidak berpikir untuk membuat buah-buah yang lezat. Sekalipun begitu, haruslah diakui, bahwa seni kita sampai hari ini tidak mampu menciptakan sesuatu yang menyerupai apel atau jeruk, apalagi buah-buahan yang mewah dari daerah-daerah tropis. Sudah tentu kebaikan-kebaikan karya yang direncanakan terlebih dulu akan lebih tinggi daripada yang tidak direncanakan terlebih dulu, tetapi hanya apabila kekuatan-kekuatan para penciptanya sama mampunya. Tetapi kekuatan-kekuatan manusia jauh lebih lemah daripada kekuatan-kekuatan alam; pekerjaannya sangat kasar, mentah dan canggung jika dibandingkan dengan karya alam. Karenanya, keunggulan karya-karya seni karena direncanakan lebih dulu tidak dapat menandingi, dan kalah jauh, dikarenakan kelemahan pelaksanaannya. Selanjutnya, keindahan yang tidak direncanakan lebih dulu hanya dijumpai dalam alam yang tidak bernyawa, yang tidak hidup: burung-burung dan binatang-binatang juga

peduli akan penampilan mereka, mereka selalu bersolek diri; nyaris semuanya menyukai kerapihan. Keindahan pada manusia jarang sekali tidak direncanakan: kita semua sangat memperhatikan penampilan diri kita. Sudah tentu kita tidak berbicara mengenai alat-alat buatan untuk menirukan keindahan, tetapi yang kita maksudkan ialah perhatian terus-menerus untuk menjaga penampilan yang baik yang merupakan bagian dari kebersihan orang.

Tetapi jika keindahan dalam alam dalam arti sebenarnya tidak dapat disebut terencana lebih dulu, dan ini berlaku pada semua operasi kekuatan-kekuatan alam, maka, di lain pihak, tidak dapat dikatakan bahwa alam tidak-pada umumnya-berusaha menciptakan keindahan. Sebaliknya, jika kita memandang keindahan sebagai kegenapan kehidupan, maka kita mesti mengakui bahwa usaha kehidupan yang menggenangi alam organik adalah sekaligus suatu usaha untuk menciptakan keindahan.

Jika, umumnya, bukan tujuan yang mesti kita lihat dalam alam, tetapi hanya hasil-hasil, dan, karenanya, tidak dapat menyebutkan keindahan sebagai tujuan alam, maka kita hanya dapat menamakannya suatu hasil esensial yang untuk penciptaannya semua kekuatan alam dikerahkan. Ketidak-sengajaan (*das Nichtgewolltsein*), ketidak-sadaran usaha ini, sama sekali tidak mencegahnya merupakan sesuatu yang nyata, seperti halnya ketidak-sadaran usaha geometris lebah tidak mencegah sel-sel sarang-(madu) lebah menjadi berbentuk heksagonal, tepat sebagaimana ketidak-sadaran usaha kekuatan vegetatif akan simetrika tidak mencegah kedua paruh selembur daun berbentuk simetris.<sup>25</sup>

**II. Karena hasil keindahan dalam alam itu tidak disengaja maka keindahan itu jarang sekali dijumpai dalam realitas.** Tetapi kalau memang benar-benar demikian halnya, kelangkaan keindahan cuma merupakan suatu kehilangan bagi citarasa estetik kita; ia sama sekali tidak mengurangi keindahan sejumlah kecil gejala dan obyek ini. Berlian berukuran telur-telur burung-dara sangat langka; pecinta-pecinta perhiasan mungkin sangat menyesalkan hal ini, tetapi mereka sependapat bahwa berlian-berlian yang sangat langka ini sungguh indah. Namun, keluhan mengenai kelangkaan keindahan dalam realitas tidaklah sepenuhnya dibenarkan;

keindahan sama sekali tidaklah selangka dalam realitas seperti yang dinyatakan oleh para ahli estetika Jerman. Terdapat banyak sekali pemandangan-pemandangan alam yang indah dan luar-biasa bagusnya; di beberapa negeri itu dapat dijumpai hampir setiap saat dan setiap kesempatan, misalnya, Finlandia, Krimea, pinggiran-pinggiran Dnieper, bahkan pinggiran-pinggiran bagian tengah Volga, belum lagi kita sebutkan Swis, Alpen, Italia. Seseorang tidak selalu berjumpa dengan yang luar-biasa bagusnya selama perjalanan hidupnya, tetapi sungguh disangsikan bahwa orang itu berkeinginan agar itu lebih sering terjadi; saat-saat besar/penting dalam kehidupan sangat mahal bagi seseorang, mereka itu terlalu melelahkan; tetapi orang yang merasakan desakan untuk mencarinya dan memiliki kekuatan spiritual untuk menanggung-/memikul pengaruhnya, dapat mengalami perasaan-perasaan pesona pada setiap saat dan kesempatan: jalan keberanian, penyangkalan-diri dan perjuangan agung terhadap ketidak-adilan dan kebatilan, terhadap derita dan sengsara umat-manusia, tidak pernah tertutup bagi siapapun juga. Dan senantiasa terdapat beribu-ribu orang yang seluruh hidupnya merupakan rentetan perasaan-perasaan haru dan perbuatan-perbuatan mulia. Yang sama mesti dikatakan mengenai saat-saat indah mempesona dalam kehidupan seseorang. Pada umumnya, seseorang tidak berhak mengeluh bahwa hal itu peristiwa langka, karena derajat terisnya kehidupannya dengan keindahan dan keagungan bergantung pada orang itu sendiri.<sup>26</sup> Hampa dan tiada berwarna adalah kehidupan-kehidupan orang-orang dangkal yang hanya berbicara tentang perasaan-perasaan dan nafsu-nafsu, namun tidak mampu mempunyai perasaan-perasaan atau hasrat-hasrat tertentu kecuali nafsu untuk berlagak.<sup>27</sup> Pada akhirnya, kita harus mendiskusikan apakah yang secara khusus dinamakan keindahan, memeriksa hingga derajat apakah keindahan feminin merupakan suatu gejala langka. Namun ini barangkali tidak begitu sesuai dalam karangan abstrak kita; kita akan membatasi diri kita pada pernyataan bahwa<sup>28</sup> hampir setiap wanita dalam kemegaran masa-mudanya tampak cantik bagi kebanyakan orang. Karenanya, satu-satunya hal yang dapat dikatakan di sini ialah bahwa kebanyakan orang tidak memiliki citarasa estetik yang mampu membedakan dan bukannya bahwa keindahan adalah suatu gejala langka. Orang-orang dengan wajah-wajah cantik tidak lebih langka daripada orang-orang yang baik-budi,

pandai dsb.<sup>29</sup>

Jadi, bagaimanakah mesti kita menjelaskan keluhan Raffaello mengenai kelangkaan wanita-wanita cantik di Italia, negeri klasik dari keindahan? Sederhana saja: ia telah mencari wanita yang tercantik dan, sudah tentu, hanya ada satu wanita paling cantik di dunia; di manakah ia dapat menemukannya? Dari jenis tingkat-pertama cuma ada sedikit sekali, dan karena sebab yang sangat sederhana: apabila ada banyak, maka kita kembali akan membagi mereka ke dalam klas-klas dan melukiskan sebagai dari tingkat pertama ialah terdapat dua atau tiga spesimen dan kita akan menyebutkan yang lain dari tingkat-kedua.<sup>30</sup> Dan pada umumnya mestilah dikatakan bahwa ide “keindahan itu langka dijumpai dalam realitas” didasarkan pada suatu kekacauan peristilahan “sangat” dan “pertama”: sungai-sungai yang sangat mempesona terdapat banyak sekali; yang pertama di antara sungai-sungai mempesona itu, tentu saja, hanya sebuah. Telah ada banyak prajurit besar, tetapi hanya seorang di antara mereka yang dapat dikatakan yang pertama di antara prajurit-prajurit besar dunia. Para pengarang mengenai estetika, sejalan dengan ajaran yang berkuasa, bernalar sebagai berikut: apabila terdapat, atau dapat ada, sebuah obyek lebih unggul dibandingkan yang ada di depan mataku, maka obyek di depan mataku ialah tidak baik. Tetapi orang tidak merasa begitu. Kita mengetahui bahwa Amazon adalah jauh lebih mempesona daripada Volga; namun begitu, kita menganggap Volga juga sungai yang mempesona.

Aliran filosofis yang dianut pengarang-pengarang ini mengatakan bahwa jika suatu obyek lebih besar dari obyek lainnya, maka keunggulan yang tersebut duluan atas yang disebut kemudian merupakan suatu kekurangan pada yang disebut kemudian itu. Ini sama sekali tidak benar; dalam realitas, suatu kekurangan merupakan sesuatu yang positif dan bukan sesuatu yang ditarik dari keunggulan obyek-obyek lain. Sebuah sungai yang satu kaki dalamnya di tempat-tempat tertentu tidak dipandang dangkal karena ada sungai-sungai yang jauh lebih dalam; ia sendirinya dangkal, tanpa perbandingan apa pun; kita mengatakannya dangkal karena ia tidak cocok bagi pelayaran. Sebuah terusan yang tiga-puluh kaki dalamnya tidaklah dangkal dalam kehidupan nyata, karena ia sangat cocok bagi pelayaran; tidak ada orang yang menganggapnya dangkal,

sekalipun setiap orang mengetahui bahwa Selat Dover jauh lebih dalam. Sebuah konsepsi matematis abstrak bukan suatu konsepsi kehidupan nyata.<sup>31</sup> Mari kita mengandaikan bahwa *Othello*, lebih unggul ketimbang *Macbeth*, atau bahwa *Macbeth* adalah lebih unggul ketimbang *Othello*; sekalipun adanya keunggulan dari salah-satu dari tragedi-tragedi ini atas yang lainnya, kedua-duanya adalah indah. Kebagusan-kebagusan *Othello* tidak dapat dinyatakan sebagai kekurangan-kekurangan dalam *Macbeth* dan sebaliknya. Demikianlah kita memandangi karya-karya seni. Jika kita memandangi gejala-gejala keindahan dalam realitas secara sama, maka amat sering kita mesti mengakui bahwa keindahan sesuatu gejala adalah tanpa cacat, sekalipun keindahan suatu gejala lain lebih unggul daripadanya. Adakah orang yang menyangkal keindahan alam di Italia, sekalipun yang di Antilles, atau di Hindia Timur, jauh lebih kaya? Tetapi, hanya dari sudut pandang seperti itu-yang tidak menemukan pembenaran dalam perasaan-perasaan atau penilaian sebenarnya dari seseorang-, para ahli estetika menyatakan keindahan itu suatu gejala langka di dalam dunia realitas.

**III. Keindahan dalam realitas bersifat sementara/tidak-kekalkan.** Baiklah; tetapi apakah ia menjadi kurang indah karenanya? Kecuali itu, ini tidak selalu benar adanya. Setangkai bunga, memang benar, segera melayu, tetapi keindahan manusia bertahan lama sekali; bahkan boleh dikatakan bahwa keindahan manusia bertahan selama ia diperlukan oleh orang yang mendapatkan kenikmatan darinya.<sup>32</sup> Barangkali tidak terlalu sesuai dengan sifat abstrak tulisan ini untuk secara terperinci membuktikan tesis ini; oleh karenanya, kita hanya akan mengatakan bahwa keindahan setiap generasi itu ada, dan mesti ada bagi generasi itu; dan keselarasan generasi itu sedikitpun tidak terganggu, tiada yang bertentangan dengan tuntutan-tuntutan estetisnya, jika keindahannya melayu dengannya-generasi-generasi berikutnya akan mempunyai suatu keindahan baru mereka sendiri, dan tiada seorangpun yang beralasan untuk mengeluh. Barangkali juga tidak sepadan untuk-di sini-memasuki rincian-rincian untuk membuktikan bahwa hasrat untuk *tidak menjadi tua* adalah suatu hasrat fantastik, bahwa sesungguhnya, seseorang setengah tua berkemauan menjadi tua jika kehidupannya merupakan kehidupan yang normal, dan jika ia bukan orang yang tergolong orang dangkal. Namun

ini jelas tanpa bukti-bukti terinci. Kita mengenang masa kanak-kanak kita “dengan penyesalan” dan kadang-kadang berkata bahwa kita “ingin kembali pada masa bahagia itu,” tetapi disangsikan apakah seseorang benar-benar ingin kembali menjadi seorang anak-anak. Yang sama mesti dikatakan mengenai penyesalan yang dinyatakan bahwa “keindahan masa muda kita telah berlalu”—kata-kata ini tidak mempunyai makna nyata apabila masa muda kita sama sekali tidak memuaskan. Akan menjemukan sekali untuk mengalami lagi yang sudah pernah dialami, seperti akan menjemukan sekali untuk mendengar anekdot yang sama untuk kedua kalinya, sekalipun anekdot itu tampak lucu sekali ketika kita mendengarnya pada kali pertama. Mesti ditarik suatu garis pembeda antara hasrat-hasrat sungguh-sungguh dan hasrat-hasrat imajiner, khayalan, yang tidak seorangpun menginginkan pemenuhannya. Keinginan agar keindahan dalam realitas jangan melayu adalah hasrat khayalan seperti itu. “Kehidupan melaju maju dan membawa keindahan dalam realitas menyertainya,” kata Hegel dan Vischer; ini memang benar, tetapi bersama kehidupan melaju maju pula hasrat-hasrat kita, yaitu, isinya berubah; karenanya, sesalan-sesalan atas berlalunya suatu gejala yang indah adalah fantastik-ia telah berlalu, setelah melakukan tugasnya, setelah saat ini telah memberikan sebanyak-banyak kenikmatan estetik yang dapat dikandung saat ini; esok masih ada hari lain, dengan tuntutan-tuntutan baru, dan hanya suatu keindahan baru yang akan mampu memuaskannya. Kalau keindahan itu benar-benar tidak-bergerak dan tidak-berubah, “kekal,” seperti yang dituntut para ahli estetika, maka kita akan menjadi muak dan dijemu olehnya. Manusia yang hidup tidak menyukai kelembaman dalam kehidupan; karenanya, ia tidak pernah bosan memandang keindahan yang hidup, namun ia segera jemu memandang sebuah *tableau vivant*, yang oleh pengagum-pengagum seni yang sedikit jumlahnya dan yang membenci realitas lebih disukai daripada adegan-adegan yang hidup. Menurut pandangan mereka keindahan tidak saja mesti kekal, melainkan juga mesti monoton dalam kekekalannya; karenanya, sebuah tuduhan baru dilontarkan pada keindahan dalam realitas.

*IV. Keindahan dalam realitas tidak-tetap.* Tuduhan ini mesti dijawab dengan mengajukan pertanyaan serupa yang diajukan di atas: apakah ini

menghalanginya sebagai keindahan pada suatu waktu tertentu? Apakah sebuah pemandangan alam menjadi kurang indah di waktu pagi karena keindahannya untuk sementara waktu melayu setelah senja? Kembali harus dikatakan bahwa, dalam kebanyakan kasus, celaan ini tidak adil,<sup>33</sup> katakanlah, bahwa keindahan pemandangan alam yang bersifat sementara (akan) menghilang dengan berlalunya keunguan kabut fajar; tetapi kebanyakan pemandangan alam yang indah tetap indah dalam segala cahaya; dan mesti ditambahkan bahwa tidak dapat dicemburuilah keindahan suatu pemandangan alam yang indah pada suatu saat tertentu saja dan tidak untuk selamanya. “Adakalanya sebuah wajah mengungkapkan seluruh kepenuhan kehidupan, kadangkala ia tidak mengungkapkan apapun.” Tidak, ini tidak tepat. Yang tepat adalah, bahwa sebuah wajah itu kadang-kadang luar-biasa ekspresifnya, dan kadang-kadang ia sangat kurang ekspresifnya; sedangkan sangatlah jarang saat-saat sebuah wajah yang bersinar-sinar dengan kecerdasan, atau kebajikan, sekaligus juga kekurangan ekspresi. Wajah yang cerdas tetap berekspresikan kecerdasan bahkan pada waktu orangnya itu sedang tidur; wajah yang bajik tetap berekspresikan kebajikan sekalipun orangnya sedang tidur, dan sekilas keaneka-ragaman ekspresi pada wajah yang ekspresif memberikannya keindahan baru. Demikian pula, keaneka-ragaman sikap juga memberikan keindahan baru pada makhluk yang hidup. Amat sering terjadi bahwa lenyapnya sikap yang indah merupakan satu-satunya hal yang menjadikannya sangat berharga bagi kita: “sekelompok gladiator yang sedang bergulat sungguh indah; tetapi dalam beberapa menit saja ia berakhir”—namun, apakah yang akan terjadi seandainya ia tidak berakhir, apabila pergulatan itu berlangsung sepanjang hari dan malam? Kita akan menjadi jemu menyaksikannya dan akan berpaling darinya, seperti, yang sebenarnya, sering terjadi dalam kenyataan. Apakah yang lazimnya menjadi kesudahan kesan estetis sebuah lukisan yang “kekal keindahannya, *yang* tetap kekal dalam keindahannya,” yang lembam, yang mencekam diri kita selama setengah atau satu jam lamanya? Kita sudah meninggalkannya sebelum bayang-bayang petang hari “menyeret diri kita pergi dari kenikmatan itu.”

*V. Keindahan dalam realitas itu indah, hanya karena kita memandangnya dari suatu titik pandangan yang menjadikannya tampak indah. –*

Sebaliknya, lebih sering terjadi bahwa keindahan itu indah dari semua titik pandangan. Misalnya, dalam kebanyakan kasus, sebuah pemandangan alam yang indah itu indah tak-peduli dari sudut mana orang melihatnya. –Sudah tentu, ia tampak paling indah hanya dari *satu* sudut, namun apakah yang mau dipersoalkan walaupun begitu kenyataannya? Bahkan sebuah karya seni mesti dilihat dari satu tempat khusus agar dapat melihatnya dalam seluruh keindahannya. Ini disebabkan oleh hukum perspektif, yang mesti dipatuhi dalam menikmati keindahan, baik dalam realitas maupun dalam seni.

Pada umumnya, aku berpendapat, mestilah dikatakan bahwa semua celaan yang dilontarkan pada keindahan dalam realitas sebagaimana yang telah kita periksa ini, adalah berlebih-lebihan, dan ada di antaranya yang sangat tidak adil; tidak satupun dari celaan-celaan itu dapat diberlakukan pada semua jenis keindahan. Namun kita belum memeriksa kekurangan-kekurangan utama dan paling penting yang telah ditemukan pada keindahan dalam dunia nyata oleh pandangan-pandangan mengenai estetika yang berlaku.

Celaan-celaan yang sejauh ini telah kita periksa ialah, bahwa keindahan dalam realitas tidak memuaskan bagi manusia; kini sampailah bukti-bukti langsung, bahwa-dikatakan secara tepat-keindahan dalam realitas tidak dapat disebut keindahan. Tiga buah pembuktian telah dikemukakan. Mari kita memeriksa itu, dimulai dari bukti yang paling lemah dan paling tidak umum.

*VI. Keindahan dalam realitas adalah sekelompok obyek (sebuah pemandangan alam, sekelompok orang) atau sebuah obyek terpisah. Dalam realitas, kekebetulan/ketidak-sengajaan yang mengganggu selalu merusak sekelompok yang tampak indah dengan memasukkan obyek-obyek tambahan, yang berlebihan ke dalamnya, yang mengganggu keindahan dan kesatuan keseluruhan itu; ia juga merusak sebuah obyek tunggal yang tampak indah dengan merusak beberapa dari bagian-bagiannya; suatu penelitian dari dekat selalu akan menunjukkan kepada kita, bahwa beberapa bagian dari obyek yang tampaknya sungguh-sungguh indah itu ternyata sama sekali tidaklah indah. Di sini kita kembali bertemu dengan ide bahwa keindahan itu kesempurnaan.*

Namun ide ini hanya suatu penerapan khusus dari gagasan umum bahwa manusia hanya dipuaskan oleh kesempurnaan matematis. Ini tidak benar adanya. Kehidupan manusia yang praktis meyakinkan kita bahwa ia hanya mencari yang mendekati kesempurnaan, yang, dikatakan secara cermat, tidak mesti disebut kesempurnaan. Manusia hanya mencari yang baik, ia tidak mencari kesempurnaan; bahkan matematika terapan puas dengan perhitungan-perhitungan perkiraan. Pencarian akan kesempurnaan di ruang lingkup kehidupan apapun didorong oleh khayalan iseng, abstrak, atau tidak-sehat. Kita mau menghirup udara segar; tetapi, apakah kita mengetahui bahwa udara yang secara mutlak murni itu tidak terdapat di mana pun? Kita mau minum air murni, tetapi bukan air yang mutlak murni: air yang mutlak murni (sulingan) bahkan tak-enak rasanya. Terlalu materialistikkah contoh-contoh ini? Mari kita mengutip yang lain-lainnya: akankah orang mengatakan bahwa seseorang yang tidak mengetahui *segala sesuatu* adalah seorang yang bodoh? Tidak, kita bahkan tidak mencari-cari orang yang mengetahui *segala-galanya*; kita mengharap bahwa seseorang terpelajar mengetahui segala yang pokok dan banyak hal lainnya. Apakah kita menjadi tidak puas dengan suatu sejarah, misalnya, yang tidak secara mutlak menjelaskan semua masalah, tidak secara mutlak memberikan semua rincian, di mana tidak secara mutlak semua pandangan dan pernyataan pengarangnya itu tepat adanya. Tidak, kita puas, sangat puas sekali, dengan sebuah buku di mana persoalan-persoalan *pokok* dipecahkan, di mana rincian-rincian yang paling pokok diberikan, di mana pendapat-pendapat *prinsipal* (pokok/asasi) pengarangnya tepat adanya, dan di mana terdapat *sedikit sekali* penjelasan yang salah atau tidak-mencukupi. (Kelak akan kita ketahui bahwa juga dalam ruang-lingkup seni kita puas dengan yang mendekati kesempurnaan.)

Setelah uraian-uraian ini menjadi mungkin untuk tanpa ketakutan akan kontradiksi berkata, bahwa dalam ruang lingkup keindahan dalam realitas kita puas apabila kita mendapatkan yang sangat baik, bahwa kita tidak mencari kesempurnaan matematis, yang bebas dari *semua* kekurangan kecil-kecil. Apakah ada orang yang akan mengatakan bahwa sebuah pemandangan alam tidak indah jika di suatu tempat tertentu terdapat tiga rumpun semak-semak padahal akan jauh lebih bagus

seandainya ada dua rumpun, atau empat rumpun? Sungguh disangsikan apakah pernah terjadi pada seseorang yang sedang mengagumi lautan, bahwa lautan itu bisa lebih bagus daripada yang ada itu; padahal jika anda melihat pada lautan dengan kecermatan matematis, anda akan benar-benar menemukan kekurangan-kekurangan/cacat-cacat padanya, terutama kekurangan bahwa permukaan-(laut)nya tidaklah rata, melainkan lengkung (*convex*). Benar, kekurangan ini tidak tampak; ia tidak tersingkapkan oleh mata, melainkan dengan perhitungan matematis; karenanya dapatlah ditambahkan bahwa sungguh menertawakan untuk berbicara tentang kekurangan ini, yang tidak dapat dilihat, yang hanya dapat *diketahui*. Seperti itulah kebanyakan kekurangan keindahan dalam realitas; tidak dapat dilihat, tidak dapat dirasakan; kekurangan-kekurangan itu tersingkap hanya dengan penelitian, tidak dengan penglihatan. Jangan kita lupa bahwa citarasa keindahan itu bersangkut-paut dengan penglihatan, bukan dengan ilmu-pengetahuan: yang tidak dapat dirasakan tidak ada bagi citarasa estetik. Tetapi, benarkah bahwa kebanyakan kekurangan keindahan dalam realitas itu tidak peka pada penglihatan? Pengalaman meyakinkan kita akan kebenaran hal itu. Tidak ada seorangpun yang berbakat citarasa estetik yang di dalam realitas tidak bertemu dengan beribu wajah, gejala dan obyek yang tampak indah tanpa cacat baginya. Namun, apakah menjadi soal yang sangat besar apabila kekurangan-kekurangan dalam sebuah obyek yang indah itu tampak bagi penglihatan? Kekurangan-kekurangan itu pasti sangat tidak penting apabila obyek itu tetap tampak indah sekalipun dengan adanya kekurangan-kekurangan itu, -apabila kekurangan-kekurangan itu penting, maka obyek itu akan buruk adanya, tidak indah. Yang tidak penting tidaklah layak dibicarakan. Dan memang, seseorang dengan suatu citarasa estetik yang sehat tidak memperhatikan kekurangan seperti itu.<sup>34</sup>

Bagi seseorang yang tidak terlatih dengan suatu studi khusus mengenai ilmu estetika terakhir, bukti kedua yang diajukan oleh ilmu estetika itu, bahwa yang disebut keindahan dalam realitas tidak mungkin keindahan dalam arti sepenuhnya istilah itu, akan terdengar asing sekali.

*VII. Sebuah obyek nyata tidak mungkin indah justru karena ia sebuah obyek yang hidup, di mana proses kehidupan yang nyata berlangsung*

*dalam seluruh kekasarannya, dengan semua rinciannya yang tidak estetik.*

Suatu idealisme fantastik berderajat lebih tinggi nyaris tidak terbayangkan. Apakah sebuah potret yang dilukis atau daguereotip itu indah dan wajah yang hidup itu tidak indah? Mengapa? Karena wajah yang hidup itu selalu mengandung ciri-ciri material dari proses kehidupan; karena, jika kita memeriksa wajah yang hidup itu dengan sebuah mikroskop, maka kita selalu mendapatkannya bertabur titik-titik keringat, dan sebagainya? Apakah, sebuah pohon yang hidup tidak mungkin indah karena serangga-serangga kecil yang makan dari daun-daunnya selalu bersarang di situ? Ini sungguh suatu pandangan yang aneh, yang bahkan tidak memerlukan penyangkalan. Peduli apa pandangan estetisku tentang yang tidak dapat dilihatnya? Dapatkah indera-inderaku dipengaruhi oleh sebuah kekurangan yang tidak mereka rasakan? Untuk menolak pendapat ini bahkan tidak perlu dikutip kebenaran umum yang menyatakan, bahwa sungguh aneh untuk mencari orang-orang yang tidak minum, tidak makan, yang beranggapan tidak perlu mandi dan berganti pakaian. Sungguh berlebihan untuk membesar-besarkan kebutuhan-kebutuhan seperti itu. Akan lebih baik jika kita memeriksa salah-satu gagasan yang menimbulkan celaan seaneh itu terhadap keindahan dalam realitas, gagasan yang merupakan salah-satu pandangan pokok dari estetika yang berlaku sekarang. Inilah dia: "Keindahan itu bukan obyek itu sendiri, melainkan permukaannya yang murni, bentuk murni (*die reine Oberfläche*) obyek itu." <sup>\*\*\*\*\*</sup> Ketidakbenaran pandangan mengenai keindahan ini tersingkap tatkala kita memeriksa sumber-sumber yang melahirkannya. Paling sering kita menanggapi keindahan dengan mata kita; tetapi mata kita dalam banyak sekali hal hanya melihat kulitnya, garis-garis, sebelah-luar sebuah obyek, mata kita tidak melihat bangunan internalnya. Dari sini mudahlah untuk menyimpulkan bahwa keindahan adalah permukaan obyek itu dan bukan obyek itu sendiri. Tetapi, pertama-tama, sebagai tambahan pada keindahan bagi penglihatan, juga terdapat keindahan bagi pendengaran (nyanyian dan musik), yang tidak mempunyai permukaan. Kedua, kita tidak selalu hanya melihat permukaan itu dengan mata kita: pada obyek-obyek yang transparan kita melihat *keseluruhan* obyek itu, semua bangunan internalnya; justru transparansi yang memberikan keindahan pada air dan batu-batu mulia. Akhirnya, tubuh manusia, obyek paling

indah di atas bumi, adalah setengah-transparan, dan pada seseorang kita tidak hanya melihat permukaan: dagingnya menerawang lewat kulit, dan ini memberikan sangat banyak daya-pikat pada keindahan manusia. Ketiga, sungguh aneh untuk mengatakan bahwa bahkan dalam obyek-obyek yang sepenuhnya tak-tembus cahaya kita hanya melihat permukaannya dan bukan obyek itu sendiri: penglihatan bukan suatu atribut khusus dari mata, pikiran yang cekatan dan membeda-bedakan selalu berpartisipasi di dalamnya; imajinasi selalu mengisi bentuk yang kosong yang menampilkan diri pada penglihatan dengan zat, materi. Manusia melihat obyek itu dalam *gerak*, sekalipun matanya tidak menangkap gerak itu; manusia melihat obyek itu dalam suatu jarak, sekalipun matanya tidak melihat jarak itu; demikian pula manusia melihat obyek material sedangkan matanya hanya melihat permukaan obyek itu. Sebuah dasar lain bagi gagasan bahwa “keindahan itu semurninya wujud-luar/permukaan” adalah anggapan bahwa kenikmatan estetis itu tidak bersesuaian dengan kepentingan material yang terkandung dalam sebuah obyek. Di sini kita tidak akan memeriksa bagaimana mesti kita artikan hubungan kepentingan material sebuah obyek dengan kenikmatan estetis yang diberikannya pada kita, sekalipun penyelidikan akan hal itu akan membawa diri kita pada keyakinan bahwa sekalipun terdapat suatu perbedaan antara kenikmatan estetis dan kepentingan material, atau pandangan praktis sebuah obyek, mereka tidaklah saling berkontradiksi. Cukuplah ditunjukkan bukti pengalaman bahwa sebuah obyek nyata dapat tampak indah tanpa menimbulkan kepentingan material: pikiran-pikiran egoistis apakah yang ditimbulkan dalam benak kita tatkala kita mengagumi bintang-bintang, lautan, atau sebuah hutan (manakala aku melihat sebuah hutan sungguh-sungguh, mestikah aku memikirkan mengenai cocok tidaknya pohon-pohon itu untuk kayu bangunan sebuah rumah, atau sebagai kayu-bakar untuk menghangatkan rumah itu?); pikiran-pikiran egoistis apakah yang ditimbulkan dalam benak kita pada waktu kita mendengar gemersiknya daun-daun, atau lagu burung bul-bul? Kita sering menyintai seseorang tanpa motif-motif egoistis apapun, tanpa sedikitpun memikirkan diri kita sendiri; bahkan lebih mungkin akan kita dapatkan kenikmatan estetis padanya tanpa itu menimbulkan sedikitpun pikiran-pikiran material (*stoffartig*) mengenai hubungan kita dengannya. Akhirnya, gagasan

bahwa keindahan adalah bentuk semurninya secara langsung bersumber dari konsepsi mengenai keindahan sebagai khayalan semurninya, dan konsepsi ini merupakan akibat wajar dari definisi mengenai keindahan sebagai realisasi ide secara sempurna dalam sebuah obyek individual, dan rontok bersama dengan definisi ini. Setelah rangkaian panjang celaan terhadap keindahan dalam realitas, yang masing-masingnya semakin umum dan semakin galak ketimbang yang sebelumnya, kita sampai pada yang terakhir, alasan paling berbobot dan paling umum mengapa dikatakan bahwa keindahan dalam realitas tidak dapat dianggap sebagai keindahan sungguh- sungguh.

*VIII. Sebuah obyek individual tidak mungkin indah karena sebab yang sederhana bahwa ia tidak mutlak, sedangkan keindahan itu mutlak sifatnya.* Ini memang bukti yang tidak dapat ditolak bagi mazhab/aliran Hegelian, dan juga bagi banyak ajaran filosofis lain, yang menentukan kemutlakan sebagai kaidah mereka tidak hanya mengenai kebenaran-kebenaran teoretis, melainkan juga hasrat-hasrat aktif manusia. Namun sistem-sistem ini telah ambruk dan telah digantikan oleh yang lain-lainnya, yang berkembang dari sistem-sistem itu berkat proses dialektis yang menjadi pembawaannya, tetapi yang mempunyai suatu konsepsi yang sangat berbeda mengenai kehidupan. Dengan membatasi diri kita pada acuan mengenai kerapuhan pandangan filosofis yang mendorong penggolongan-/klasifikasi semua hasrat manusia ke dalam kategori kemutlakan ini, demi tujuan kritik kita, akan kita ambil suatu titik-pandangan yang berbeda, titik pandangan yang lebih dekat pada konsepsi-konsepsi estetis semurninya, dan mengatakan bahwa, pada umumnya, kegiatan-kegiatan manusia tidak berhasrat menuju kemutlakan dan tidak mengetahui apapun mengenai ini, karena kegiatan-kegiatan itu mengejar tujuan-tujuan manusiawi belaka. Dalam hubungan ini perasaan-perasaan dan kegiatan-kegiatan estetis manusia sepenuhnya sama dengan perasaan-perasaan dan kegiatan-kegiatannya yang lain. Dalam realitas kita tidak berjumpa dengan sesuatu kemutlakan, karenanya, kita tidak dapat mengatakan dari pengalaman, kesan apakah yang akan ditimbulkan oleh keindahan mutlak pada diri kita; namun ini, setidaknya-tidaknnya, kita ketahui dari pengalaman, yaitu, bahwa *similis simili gaudet*,<sup>\*\*\*\*\*</sup> bahwa, karenanya, kita makhluk-makhluk individual yang tidak dapat

melampaui batas-batas individualitas kita, sangat menyukai keindahan individual yang tidak dapat melampaui batas-batas individualitasnya.<sup>35</sup> Setelah ini, penolakan-penolakan lebih lanjut menjadi berlebihan. Cuma perlu ditambahkan bahwa gagasan mengenai individualitas keindahan sejati telah dikembangkan oleh sistem pandangan-pandangan estetik itu sendiri, yang menggunakan kemutlakan sebagai kaidah keindahan. Ide bahwa individualitas merupakan atribut paling penting dari keindahan secara otomatis melahirkan tesis bahwa kaidah kemutlakan adalah asing bagi ruang-lingkup keindahan—sebuah kesimpulan yang berkontradiksi dengan pandangan dasar sistem ini mengenai keindahan. Sumber kontradiksi-kontradiksi seperti itu, yang tidak selalu dihindari oleh sistem yang kita diskusikan, ialah, bahwa ia mengacaukan kesimpulan-kesimpulan piawai dari pengalaman dengan usaha-usaha yang sama piawainya tetapi berpembawaan tidak-benar untuk menudukkan kesemuanya pada pandangannya yang *a priori*, yang seringkali berkontradiksi dengan kesemuanya itu.

Kita telah memeriksa semua celaan yang sedikit-banyak secara tidak adil/tidak tepat dilontarkan pada keindahan dalam realitas dan kita dapat melanjutkan pemecahan persoalan mengenai hakekat tujuan seni. Menurut konsepsi-konsepsi estetika yang berlaku, “seni mempunyai asal-usulnya dalam hasrat manusia untuk membebaskan keindahan dari kekurangan-kekurangan/cacat-cacat (telah kita periksa) yang mencegah keindahan, —hingga derajat ia sesungguhnya ada dalam realitas—, untuk secara sepenuhnya memuaskan bagi manusia. Keindahan yang diciptakan oleh seni bebas dari kekurangan-kekurangan yang menjadi pembawaan keindahan dalam realitas.”<sup>36</sup> Maka, mari kita melihat hingga sejauh mana keindahan yang diciptakan oleh seni itu benar-benar lebih unggul daripada keindahan dalam realitas sehubungan dengan kebebasan dari celaan-celaan yang dilontarkan pada yang tersebut belakangan; setelah itu akan menjadi lebih mudah untuk menentukan apakah pandangan yang berlaku secara tepat mendefinisikan asal-usul seni dan hubungannya dengan realitas yang hidup.

*I. Keindahan dalam alam tidak direncanakan terlebih-dulu.* Keindahan dalam seni direncanakan lebih-dulu, —ini memang benar; namun apakah demikian itu dalam semua kasus, dan dalam semua rincian? Tidak perlu

ditanyakan seberapa sering dan hingga derajat apa, sang seniman dan penyair dengan jelas memahami apa yang dinyatakan/diungkapkan karya-karya mereka. Bahwa karya artistik itu tiada berkesadaran telah lama menjadi pengetahuan umum yang dibicarakan setiap orang; barangkali sekarang perlu secara lebih kuat ditekankan ketergantungan keindahan dalam bahwa bahkan usaha-usaha sang seniman yang direncanakan lebih dulu (terutama dari sang penyair) tidak selalu membenarkan klaim bahwa kepedulian akan keindahan merupakan sumber sesungguhnya dari karya-karya artistiknya. Memang benar bahwa sang penyair selalu *berusaha yang terbaik*, tetapi ini tidak berarti bahwa seluruh kehendak dan imajinasinya secara khusus diarahkan, atau bahkan terutama diarahkan oleh kepedulian pada keunggulan-keunggulan artistik atau estetis karyanya. Tepat sebagaimana dalam alam terdapat banyak hasrat-hasrat yang saling berbenturan, yang di dalam konflik mereka membunuh atau merusak keindahan, demikian pula seniman dan penyair didorong oleh banyak hasrat yang, dengan mempengaruhi hasrat mereka akan keindahan, merusak keindahan karya mereka. Ini mencakup, pertama-tama, berbagai hasrat dan tuntutan kehidupan sehari-hari yang menghalangi sang seniman menjadi seorang seniman dan hanya seorang seniman semata-mata; kedua, pendapat-pendapat intelektual dan moralnya, yang juga menghalanginya untuk secara khusus memikirkan keindahan selama kerjanya; ketiga, dan yang terakhir, ide penciptaan artistik lajimnya tidak dibangkitkan dalam pikiran sang seniman itu semata-mata oleh hasrat untuk menciptakan keindahan: seniman yang patut disebut sebagai seniman lajimnya hendak menyampaikan kepada kita, melalui karyanya, pikiran-pikirannya, pendapat-pendapatnya, perasaan-perasaannya, dan tidak hanya keindahan yang diciptakannya. Singkatnya, sebagaimana keindahan dalam realitas berkembang dalam konflik dengan hasrat-hasrat alam lainnya, demikian pula keindahan dalam seni berkembang dalam konflik dengan hasrat-hasrat dan tuntutan-tuntutan lainnya dari yang menciptakannya. Jika konflik ini merusak atau membunuh keindahan dalam realitas, maka kemungkinan-kemungkinan bahwa itu akan merusak atau membunuh keindahan dalam karya-karya seni tidaklah kurang besarnya. Tepat sebagaimana keindahan dalam realitas berkembang di bawah pengaruh-pengaruh yang asing baginya dan menghalanginya untuk menjadi

keindahan *saja*, demikian pula karya seniman atau penyair berkembang di bawah pengaruh-pengaruh sejumlah besar hasrat yang aneka-ragam, yang menghasilkan akibat yang sama. Memang benar bahwa terdapat niat yang lebih disengaja untuk menciptakan keindahan dalam karya-karya seni yang indah daripada yang kesengajaannya bebas dari halangan-halangan yang tiada dihadapi oleh alam. Namun, jika seni di satu pihak diuntungkan oleh perencanaan lebih dulu, di lain pihak seni dirugikan pula olehnya. Kenyataannya ialah, bahwa selagi menangkap sesuatu yang dikiranya indah, sang seniman itu sering sekali menangkap sesuatu yang jauh daripada indah: tidaklah cukup dengan hanya menghasratkan keindahan; adalah perlu memahamkan apakah keindahan sejati itu-tetapi betapa seringnya para seniman salah dalam konsepsi-konsepsi mereka mengenai keindahan! Betapa seringnya mereka itu bahkan terkecoh oleh naluri artistik dan tidak hanya oleh konsepsi-konsepsi pemikiran, yang terutama bersifat berat-sebelah! Dalam seni, semua halangan individualitas tidak terpisahkan dari perencanaan lebih dulu.

*II. Keindahan jarang dijumpai dalam realitas.* Tetapi, apakah ia lebih sering dijumpai dalam seni? Betapa banyak peristiwa yang sungguh-sungguh tragis atau dramatis yang terjadi setiap hari! Tetapi, apakah ada banyak tragedi dan drama yang sungguh-sungguh indah? Dalam seluruh literatur Barat terdapat tiga atau empat lusin, dan dalam literatur Rusia, jika kita tidak keliru, kecuali *Boris Godunov* dan *Adegan-adegan Jaman Kesatriaan*, tiada sebuah pun yang berada di atas yang sedang-sedang belaka. Berapa banyak drama percintaan yang terjadi dalam kehidupan nyata! Tetapi banyakah kisah-kisah percintaan yang sungguh-sungguh indah? Barangkali sejumlah kecil saja dalam literatur Inggris dan Perancis, dan lima atau enam buah dalam literatur Rusia. Di manakah kita lebih berkemungkinan melihat sebuah pemandangan alam yang indah-dalam alam atau dalam seni? Mengapa demikian ini kenyataannya? Karena ada sangat sedikit sekali penyair dan seniman besar, seperti kenyataannya dengan jenius-jenius di semua bidang. Apabila peluang-peluang yang mutlak menguntungkan bagi penciptaan keindahan, atau kesubliman, jarang terjadi dalam realitas, maka peluang-peluang yang menguntungkan bagi kelahiran dan perkembangan yang tanpa halangan dari seorang jenius besar adalah lebih langka lagi, karena di sini

diperlukan jumlah keadaan yang menguntungkan yang lebih besar lagi. Celaan terhadap realitas menimpa seni dengan bobot yang lebih berat lagi.

**III. Keindahan dalam alam bersifat sementara/tidak-kekal.** Dalam seni ia lebih sering bersifat abadi, ini memang benar; tetapi tidak selalu, karena karya-karya seni juga tunduk pada kehancuran atau kerusakan karena kecelakaan. Lirik Yunani telah lenyap bagi kita, demikian juga lukisan-lukisan *Apelles* dan patung-patung *Lysippus*. Baiklah kita tidak membicarakan hal ini, tetapi beralih pada sebab-sebab kesementaraan banyak sekali karya seni yang tidak menyandera keindahan alam, yaitu, gaya dan merosotnya material. Alam tidak menjadi tua; sebagai ganti karya-karyanya yang melayu, alam menciptakan yang baru. Seni tidak memiliki kemampuan abadi untuk reproduksi dan pembaruan ini, dan waktu meninggalkan bekas-bekasnya atas karya-karyanya. Dalam karya-karya persajakan, bahasa cepat menjadi ketinggalan jaman.<sup>37</sup> Yang lebih penting lagi ialah kenyataan bahwa dalam perjalanan waktu karya-karya persajakan menjadi sangat tidak dapat dimengerti oleh kita (gagasan-gagasan dan ungkapan-ungkapan yang dipinjam dari situasi-situasi kontemporer, rujukan-rujukan pada peristiwa-peristiwa dan orang-orang); banyak yang menjadi pucat dan tidak menarik; komentar-komentar yang arif bijaksana tidak dapat membuat segala sesuatunya sejelas dan sehidup bagi keturunan sekarang sebagaimana segala sesuatunya jelas bagi orang-orang sejamannya. Selanjutnya, komentar-komentar yang arif dan kenikmatan estetika merupakan hal-hal yang saling bertentangan, terpisah dari kenyataan bahwa, sebagai suatu konsekuensi komentar-komentar seperti itu, karya-karya persajakan kehilangan watak populernya. Lebih penting lagi ialah kenyataan bahwa perkembangan peradaban, perubahan konsepsi-konsepsi, kadang-kadang melucuti karya-karya persajakan dari semua keindahan dan kadang-kadang bahkan mengubahnya menjadi sesuatu yang tidak menyenangkan atau memuakkan. Kita tidak ingin mengutip contoh-contoh lain kecuali eklog-eklog *Virgil*, penyair Romawi yang paling rendah-hati.<sup>38</sup>

Dari persajakan kita beralih pada seni-seni lainnya. Karya-karya musik lenyap bersama alat-alat yang untuknya karya-karya itu digubah. Seluruh musik jaman kuno telah mati bagi kita.<sup>39</sup> Keindahan karya-karya musik

tua memucat bersama perbaikan orkestrasi. Warna-warna lukisan-lukisan dengan cepat sekali meluntur dan menjadi gelap; lukisan-lukisan abad-abad ke XVI dan XVII telah lama kehilangan keindahan aslinya. Betapapun kuatnya pengaruh semua keadaan itu, namun situasi itu, bukan penyebab utama dari kesementaraan dalam seni. Penyebab utamanya ialah pengaruh selera-selera jaman; hampir selalu itu ialah suasana mode yang berat sebelah dan sering sekali palsu. Mode telah menjadikan separoh dari setiap lakon Shakespeare tidak cocok bagi kenikmatan estetis jaman kita; mode, yang mempengaruhi tragedi-tragedi *Racine* dan *Corneille*, memaksa kita untuk lebih banyak ketawa daripada menikmatinya. Dalam lukisan, musik dan arsitektur nyaris tidak mungkin dijumpai sebuah karya saja yang diciptakan seratus atau seratuslimapuluh tahun yang lalu, yang dewasa ini tidak tampak hambar atau menertawakan, sekalipun terdapat tanda-tanda kejenialan padanya. Dan dalam waktu lima-puluh tahun (lagi) seni modern akan sering menimbulkan sebuah senyuman belaka.

*IV. Keindahan dalam realitas tidak-tetap.* Ini benar; namun keindahan dalam seni itu beku dalam ketidak-hidupannya. Ini jauh lebih buruk. Orang dapat memandangi pada wajah yang hidup selama berjam-jam lamanya; sebuah portret akan melelahkan dalam waktu seperempat jam, dan si diletan yang dapat berdiri di depan sebuah lukisan selama sejam sungguh langka adanya. Karya-karya persanjakan lebih hidup ketimbang lukisan, arsitektur dan patung, tetapi itupun segera melelahkan. Sudah tentu, tidak akan dapat dijumpai seorang pun yang dapat membaca sebuah novel hingga lima kali secara berturut-turut; sebaliknya, kehidupan, orang-orang yang hidup dan peristiwa-peristiwa nyata, memukau karena keaneka-ragamannya.

*V. Keindahan menampakkan diri pada alam hanya karena kita melihatnya dari suatu sudut pandang tertentu dan tidak dari sudut pandang lain.* Gagasan ini nyaris tidak pernah benar; namun nyaris selalu dapat diterapkan pada karya-karya seni. Semua karya seni dari suatu kurun jaman dan peradaban lain, selalu menuntut bahwa kita memindahkan diri kita ke dalam kurun jaman dan peradaban yang menciptakannya; jika tidak maka karya-karya itu tampak tidak masuk akal dan asing bagi kita, namun tidak pula indah. Jika kita tidak

memindahkan diri kita ke Yunani kuno, maka lagu-lagu *Sappho* dan *Anacreon* akan tampak pada kita sebagai ungkapan kenikmatan yang tidak estetis, sesuatu seperti karya-karya jaman kita yang dijauhi oleh pers. Jika secara mental tidak kita pindahkan diri kita ke masyarakat patriarkal, maka lagu-lagu Homer akan mengganggu diri kita karena kesinisannya, kerakusannya yang kasar dan kehampaan perasaan moralnya.<sup>40</sup> Tetapi dunia Yunani itu terlalu jauh dari diri kita; baiklah kita mengambil suatu kurun jaman yang lebih dekat. Betapa banyaknya dalam karya-karya *Shakespeare* dan dari para pelukis Italia yang dapat dimengerti dan dihargai hanya jika kita memindahkan diri kita ke masa lalu, dengan konsepsinya mengenai segala hal! Mari kita mengambil sebuah contoh dari periode yang masih lebih dekat lagi dengan jaman kita: *Faust*-nya Goethe tampak sebagai sebuah karya aneh pada seseorang yang tidak mampu memindahkan dirinya ke kurun upaya dan keraguan yang darinya *Faust* itu merupakan sebuah ungkapan.<sup>41</sup>

**VI. Keindahan dalam realitas mengandung banyak bagian dan rincian yang buruk.** Apakah ini tidak berlaku pada seni, dan hingga derajat yang jauh lebih besar? Tunjukkan sebuah karya seni yang tidak dapat kita temukan kekurangan-kekurangannya. Novel-novel *Walter Scott* terlalu berlarut-larut; nyaris semua novel *Dickens* sentimental secara memuakkan, dan banyak dari karya-karyanya terlalu berkepanjangan; beberapa dari novel *Tackeray* (lebih baik dikatakan, banyak sekali dari novel-novelnya) mengesalkan orang karena pretensi-pretensinya yang terus-menerus pada ketidak-sengajaan dan satire yang menggigit. Namun para jenius jaman kita jarang sekali berguna sebagai pandu-pandu dalam estetika; yang tersebut belakangan lebih menyukai *Homer*. tragedi-tragedi Yunani dan *Shakespeare*. Sajak-sajak *Homer* kekurangan pertautan, *Aeschylus* dan *Sophocles* terlampaui kaku dan kering, dan karya-karya *Aeschylus*-sebagai tambahan, kekurangan dramatisme; *Euripides* bersifat cengeng; *Shakespeare* retorik dan sok, bangunan artistik lakon-lakonnya akan jauh lebih bagus, *apabila* sedikit diubah, seperti yang disarankan oleh *Goethe*. Jika kita beralih pada lukisan, kita mesti mengakui hal yang serupa: *Raffaello* satu-satunya pelukis yang jarang membangkitkan kecaman; sedangkan para pelukis lainnya, banyak sekali kelemahannya telah lama diketemukan dalam karya-karya mereka.

Dan *Raffaello* sendiri telah dituduh tidak mengetahui mengenai anatomi. Perihal musik tidak perlu dibicarakan: Beethoven terlalu suram dan acapkali liar; orkestrasi Mozart lemah; karya-karya para komponis modern terlalu penuh dengan kebisingan dan gemertak. Dalam pendapat para ahli terdapat hanya sebuah opera yang sempurna-*Don Giovanni*; tetapi orang awam menganggapnya membosankan. Apabila tidak ada kesempurnaan dalam alam dan pada manusia hidup, semakin sulit menemukannya dalam seni dan karya-karya manusia: “efek tidak dapat mengandung yang tidak terkandung dalam sebabnya, manusia.”<sup>42</sup> Suatu medan luas, tidak terbatas, terbuka bagi orang yang hendak menunjuk pada kelemahan-kelemahan semua karya seni pada umumnya. Tidak usah dikatakan lagi bahwa tindakan seperti itu akan menjadi bukti adanya pikiran yang tajam, tetapi bukan ketidak-berat-sebelahan. Seseorang yang tidak mengagumi karya-karya seni besar patut dikesiani; tetapi dapat dimaafkan, apabila pujian-pujian yang berlebih-lebihan memaksa orang berbuat begitu, untuk mengingatkan orang bahwa karena terdapat noda-noda pada matahari, maka pasti terdapat noda-noda dalam karya-karya *manusia fana*.

### *VII. Sebuah obyek hidup tidak mungkin indah, semata-mata disebabkan berlangsungnya proses kehidupan yang keras dan kasar di dalamnya.*

Sebuah karya seni adalah sebuah obyek yang tidak hidup; karenanya ia tampak aman dari celaan ini. Tetapi kesimpulan seperti itu adalah suatu kedangkalan. Kenyataan-kenyataan bertentangan dengannya. Sebuah karya seni adalah ciptaan proses kehidupan, ciptaan seorang manusia yang hidup, yang menciptakannya tidak tanpa perjuangan berat, dan karya itu memuat tanda-tanda keras dan kasar dari perjuangan itu di dalam produksinya. Adakah banyak penyair dan seniman yang melakukan pekerjaannya dengan begitu saja, seperti Shakespeare, yang kata orang, menulis lakon-lakonnya begitu saja, tanpa memperbaikinya? Tetapi, apabila sebuah karya diciptakan dengan berusaha keras, maka ia akan memuat noda-noda dari “minyak tengah-malam” yang dibakar sang seniman ketika mengerjakan karyanya itu. Kealotan dapat dijumpai dalam hampir semua karya seni, tak-peduli betapapun ringannya karya-karya itu tampaknya pada sekilas pandang pertama. Apabila mereka benar-benar diciptakan tanpa banyak kerja keras, maka karya-karya itu

pastilah kasar garapannya. Karena, satu di antara dua ini: kekasaran, atau kerja-keras-inilah *Scylla* dan *Charybdis* bagi karya-karya seni.

Aku tidak bermaksud mengatakan bahwa semua kekurangan yang disingkap dengan analisis ini selalu terkesan tajam pada karya-karya seni hingga titik kekasaran.<sup>43</sup> Aku hanya bermaksud menunjukkan bahwa kritik yang mencari-cari (kesalahan) yang dilontarkan terhadap keindahan dalam realitas adalah bersifat fatal bagi keindahan yang diciptakan oleh seni.

Telah terbukti dari tinjauan kita, bahwa jika seni didorong oleh ketidakpuasan jiwa kita dengan kekurangan-kekurangan pada keindahan dalam realitas yang hidup dan oleh usaha untuk menciptakan sesuatu yang lebih baik, maka semua kegiatan estetis manusia akan sia-sia belaka, tidak berguna, dan, melihat bahwa seni tidak memuaskan tujuannya, manusia akan segera meninggalkannya. Berbicara secara umum, karya-karya seni menanggung semua kekurangan yang dapat dijumpai dalam keindahan realitas yang hidup; tetapi, sekalipun seni pada umumnya tidak berhak atas keistimewaan apapun atas alam dan kehidupan, barangkali cabang-cabang seni tertentu memiliki kelebihan-kelebihan khusus yang menempatkan mereka di atas gejala-gejala yang bersesuaian dalam realitas hidup? Barangkali, salah satu cabang seni bahkan menghasilkan hal-hal yang tiada kesejajarannya dalam dunia nyata?

Kita belum mendekati permasalahan-permasalahan ini dalam kritik umum kita, dan karenanya kita mesti<sup>44</sup> memeriksa kasus-kasus khusus untuk melihat hubungan keindahan dalam cabang-cabang seni tertentu dengan keindahan dalam realitas yang dihasilkan oleh alam secara bebas dari hasrat manusia akan keindahan. Hanya suatu tinjauan seperti itu akan memberikan suatu jawaban definitif atas pertanyaan apakah asal-usul seni dapat dijumpai pada keadaan estetis alam hidup yang tidak memuaskan.<sup>45</sup>

Urut-urutan seni lajimnya dimulai dengan arsitektur; dari segenap aneka-ragam kegiatan manusia dalam mengejar tujuan-tujuan yang sedikit atau banyak bersifat praktis, hanya kegiatan membangun yang diberi hak untuk diangkat menjadi suatu seni. Tetapi keliru-lah untuk membatasi bidang seni dengan cara ini apabila dengan “karya-karya

seni” dimaksudkan “obyek-obyek yang dibuat manusia di bawah luapan pengaruh hasratnya akan keindahan.” Citarasa estetik orang, atau akan lebih tepat dikatakan, dari golongan masyarakat atas, mencapai suatu tingkat perkembangan di mana hampir semua obyek produksi manusia: barang-barang yang menyumbang pada kemudahan kehidupan rumah-tangga (perabot, alat-alat rumah tangga, dekorasi rumah), pakaian, taman, dsb. dirancang dan dibuat di bawah luapan pengaruh hasratnya ini. Jambang-jambang Etruscan dan ornamen-ornamen kuno secara universal diakui sebagai “karya-karya seni”; semua itu diklasifikasi sebagai *seni patung* (pahat/ukir = *sculpture*), yang tentu saja tidak sepenuhnya tepat, tetapi mestikah kita mengklasifikasi seni pembuatan perabot sebagai arsitektur? Ke dalam departemen apakah mesti kita masukkan taman-taman dan *park-park*, yang tujuan aslinya-berguna sebagai tempat-tempat untuk berjalan-jalan atau bersantai-disubordinasikan pada tujuan pelayanan sebagai obyek kenikmatan estetik? Dalam buku-buku pelajaran mengenai estetika pertamanan disebut sebuah cabang arsitektur, tetapi ini jelas terlampau jauh. Klasifikasi seni sebagai semua kegiatan dalam produksi barang-barang di bawah luapan pengaruh citarasa estetik mesti sangat memperluas bidang seni, karena identitas dasar arsitektur, pembuatan perabot, pembuatan busana, pertamanan, patung dan sebagainya, tidak dapat disangkal.

Pada kita akan dikatakan: “arsitektur menciptakan sesuatu yang baru yang tidak terdapat di dalam alam, ia sepenuhnya mengubah materialnya; cabang-cabang lain dari produksi manusia membiarkan materialnya dalam bentuk aslinya.” Tetapi, tidak demikianlah halnya; terdapat banyak cabang kegiatan manusia yang tidak kalah dengan arsitektur dalam hal ini. Biarlah kita sebut contoh hortikultura: bunga-bunga liar sama sekali tidak menyerupai bunga-bunga yang luar-biasa indahnya, yang dilahirkan/keberadaannya adalah berkat hortikultura. Apakah yang sama antara sebuah hutan liar dan sebuah taman buatan, atau sebuah *park*? Tepat sebagaimana arsitektur menetak batu, begitulah bertaman memangkas dan melempangkan pohon-pohon, memberikan pada setiap pohon suatu bentuk yang berbeda dari asalnya dalam hutan perawan. Seperti halnya arsitektur mengatur batu-batu dalam kelompok-kelompok tertentu, demikian juga bertaman mengatur pohon-pohon

dalam kelompok-kelompok teratur dalam sebuah *park*. Singkatnya, ilmu pemeliharaan tumbuh-tumbuhan atau bertaman mengubah, mengolah *bahan-bahan kasar* secara tidak kalah dari yang dilakukan oleh arsitektur. Yang sama mesti dikatakan juga mengenai industri, yang menciptakan obyek-obyek di bawah luapan pengaruh hasrat akan keindahan, misalnya, kain-kain tenunan, yang sejenisnya sama sekali tidak dihasilkan oleh alam, dan yang bahan aslinya lebih banyak diubah daripada batu dalam arsitektur. “Tetapi, arsitektur sebagai suatu seni, yang jauh melampaui cabang kegiatan praktis yang manapun, khususnya ditundukkan pada tuntutan-tuntutan citarasa estetis, karena ia secara total meninggalkan hasrat untuk memuaskan tujuan-tujuan praktis.” Tetapi, tujuan-tujuan praktis apakah yang dipuaskan oleh bunga-bunga dan *park-park* buatan? Dan, tidakkah Parthenon dan Alhambra melayani suatu tujuan praktis? Seni-seni pertamanan, pembuatan perabotan, seni tukang perhiasan dan pembuatan busana, kesemuanya ditundukkan pada pertimbangan-pertimbangan praktis jauh di bawah arsitektur, tetapi tiada bab-bab khusus diabdikan pada semua itu dalam buku-buku pedoman mengenai estetika. Kita mengetahui mengapa dari semua kegiatan praktis, hanya membangun yang lajimnya diangkat dengan pemberian julukan seni, bukan didasarka pada hakekatnya, melainkan karena cabang-cabang kegiatan lainnya yang meningkat hingga taraf seni telah dilupakan karena “tidak pentingnya” produk-produknya, sedangkan produk-produk arsitektur tidak dapat dilewatkan begitu saja karena arti-pentingnya, mahalnnya, dan akhirnya, semata-mata karena dimensi-dimensinya, yang pertama-tama sekali “mencekam” mata, dan lebih daripada apapun yang dibuat oleh manusia. Kita pandang sebagai “seni,” sederajat dengan arsitektur, semua cabang industri, semua kerajinan tangan, yang sasarannya ialah memuaskan “selera,” atau citarasa estetis, manakala produk-produknya difahami dan dilaksanakan di bawah luapan pengaruh hasrat akan keindahan, dan manakala tujuan-tujuan lain (yang juga dilayani arsitektur) ditundukkan pada tujuan utama ini. Masalah derajat penghargaan yang patut diperoleh produksi-produksi kegiatan praktis yang difahami dan dilaksanakan di bawah luapan pengaruh hasrat untuk menghasilkan, bukan sesuatu yang benar-benar diperlukan dan berguna, tetapi sesuatu yang indah, merupakan persoalan lain. Bagaimana masalah ini mesti dijawab merupakan suatu hal-ikhwal yang berada di luar

jangkauan esai ini; tetapi bagaimanapun jawabannya, masalah mengenai derajat penghargaan yang patut diperoleh produksi-produksi arsitektur dari pendirian seni-murni dan tidak dari pendirian kegiatan praktis, mesti dijawab secara sama. Seorang pemikir mesti memandang sebuah pavilyun anggun yang harganya 10.000 *franc* secara sama seperti ia memandang sepotong syal *cashmere* yang harganya 10.000 *franc*, atau sebuah lonceng yang harganya 10.000 *franc*.<sup>46</sup> Barangkali ia akan mengatakan bahwa barang-barang ini lebih merupakan benda-benda kemewahan ketimbang karya-karya seni; barangkali ia akan mengatakan bahwa seni sejati paling ngeri terhadap kemewahan, karena ciri paling hakiki dari keindahan ialah kesederhanaan. Dalam hubungan apakah produk-produk seni dangkal ini berada dengan realitas yang tidak artistik? Jawaban atas pertanyaan ini ialah bahwa semua kasus yang tidak kita sebutkan itu berkenaan dengan kegiatan praktis manusia yang, selagi menyimpang dari tujuan sejatinya, yaitu, memproduksi sesuatu yang diperlukan atau berguna, betapapun, mempertahankan sifat hakikinya, yaitu, memproduksi sesuatu yang tidak diproduksi oleh alam. Maka itu, dalam kasus-kasus ini, masalah hubungan keindahan karya-karya seni dengan keindahan karya-karya alam tidaklah timbul: tidak ada obyek-obyek dalam alam yang dapat diperbandingkan dengan pisau, garpu, pakaian dan lonceng; pada alam juga tidak ada obyek-obyek untuk diperbandingkan dengan bangunan-bangunan, jembatan-jembatan, tiang-tiang, dan sebagainya.

Dengan demikian, bahkan apabila dalam ruang lingkup kesenian kita cakup semua benda yang diciptakan di bawah luapan pengaruh hasrat akan keindahan, kita masih harus mengatakan bahwa produksi-produksi arsitektur itu: *atau* mempertahankan sifat praktisnya, dalam hal mana mereka tidak berhak dipandang sebagai karya-karya seni, *atau* memang menjadi karya-karya seni, yang keseniannya sama mempunyai hak untuk dibanggakan seperti halnya karya seni seorang ahli perhiasan. Menurut konsepsi kita mengenai hakekat seni, hasrat untuk menciptakan keindahan dalam pengertian keanggunan, bergaya, indah, tidaklah pada dirinya sendiri seni; sebagaimana akan kita lihat, lebih banyak yang diperlukan bagi seni; karenanya, kita dalam keadaan apapun tidak dapat menentukan produksi-produksi arsitektur itu karya-karya seni.

Arsitektur adalah salah-satu dari kegiatan-kegiatan praktis manusia, yang kesemuanya mengungkapkan suatu hasrat akan bentuk yang indah, dan dalam hal ini ia berbeda dari pembuatan perabotan, tidak dalam sifat hakekatnya, melainkan dalam ukuran produksi-produksinya.

Kekurangan umum produksi-produksi seni patung/pahat/ukir dan lukisan yang menempatkannya di bawah produksi-produksi alam dan kehidupan ialah, bahwa mereka itu tidak-hidup, tidak-bergerak; hal ini telah diakui secara universal, dan karena itu tidak perlu membesar-besarkan hal ini. Lebih baik kita memeriksa anggapan lebih unggulnya seni-seni ini atas alam.

Seni patung melukiskan bentuk tubuh manusia; semua yang selebihnya hanyalah pelengkap belaka; karena itu kita hanya akan mendiskusikan caranya melukiskan sosok manusia itu.<sup>47</sup> Telah menjadi suatu aksioma bahwa keindahan garis-garis Venus dari Medici, Venus dari Milo, Apollo Belvedere, dsb., adalah dari tingkat yang jauh lebih tinggi daripada keindahan orang-orang yang hidup.<sup>48</sup> Di St. Petersburg tidak terdapat Venus dari Medici, juga tidak ada Apollo Belvedere, tetapi di sana terdapat karya-karya Canova; karenanya, kita, sebagai penduduk St. Petersburg berhak menyatakan sesuatu penilaian mengenai keindahan seni patung. Kita mesti mengatakan bahwa tiada sebuah patung pun di St. Petersburg yang dalam keindahan bentuk-bentuknya tidak jauh lebih inferior daripada sejumlah orang hidup yang tidak terhitung banyaknya, dan bahwa cukuplah untuk berjalan di jalan-jalan yang penuh sesak untuk menjumpai sejumlah orang seperti itu. Mayoritas orang yang terbiasa untuk berpikir bebas akan setuju dengan ini. Namun, kita tidak akan menjadikan kesan pribadi ini sebagai bukti. Ada bukti lain, yang jauh lebih kuat daripada ini. Bahwa sebuah karya seni tidak dapat menandingi suatu wajah manusia dalam keindahan air-mukanya dapat dibuktikan secara matematis. Sudah sangat diketahui bahwa dalam seni, pelaksanaan/pengerjaan selalu berada jauh di bawah ideal yang ada di dalam imajinasi seniman; namun ideal ini tidak mungkin lebih unggul dalam keindahan daripada makhluk-makhluk manusia yang telah sempat dilihat oleh sang seniman. Kekuatan *imajinasi kreatif* sangat terbatas sekali: ia hanya dapat memadukan kesan-kesan yang diperoleh dari pengalaman; imajinasi hanya membeda-bedakan sebuah obyek dan

membesarkannya dalam isi, namun kita tidak dapat membayangkan sesuatu yang lebih intens daripada yang telah kita lihat atau alami. Aku dapat membayangkan matahari jauh lebih besar dalam ukuran daripada yang sebenarnya, tetapi aku tidak dapat membayangkannya lebih cemerlang ketimbang yang tampak padaku dalam realitas. Demikian pula, aku dapat membayangkan seseorang lebih jangkung, lebih gemuk, dsb., daripada orang-orang yang pernah kulihat, tetapi aku tidak dapat melukiskan pada diriku sendiri wajah-wajah yang lebih indah ketimbang yang telah sempat kulihat dalam realitas. Ini berada di luar jangkauan imajinasi manusia. Satu hal yang dapat dilakukan seorang seniman: ia dapat memadukan dalam idealnya itu dahi seorang wanita yang cantik, hidungnya seorang wanita kedua, mulut dan dagu dari seorang wanita ketiga; kita tidak menyangkal bahwa para seniman kadang-kadang melakukan itu; namun disangsikan, pertama, apakah ini patut dilakukan, dan kedua, apakah imajinasi mampu memadukan ciri-ciri yang menjadi milik wajah-wajah yang berlain-lainan itu. Ini hanya akan dilakukan apabila sang seniman telah hanya melihat wajah-wajah yang beberapa cirinya indah, sedangkan yang lainnya buruk. Namun, pada umumnya, semua ciri sebuah wajah hampir sama indahnnya, atau hampir sama jeleknya, sehingga, apabila san seniman itu puas dengan, katakanlah, dahi, ia mesti hampir sama puasnya dengan bentuk hidung dan mulut. lazimnya, kecuali sebuah wajah itu bercacat, semua bagian terpadu sedemikian baiknya hingga untuk mengganggunya akan berarti merusak keindahan wajah itu. Hal ini kita ketahui dari anatomi perbandingan. Benar, seseorang amat sering mendengar pernyataan: “betapa indahnnya wajah itu, seandainya hidungnya agak lebih mancung, seandainya bibirnya sedikit lebih tipis,” dan sebagainya. Aku sedikitpun tidak sangsi bahwa kadang-kadang semua ciri sebuah wajah itu indah kecuali satu, tetapi kupikir hal itu adalah biasa, atau akan lebih tepat dikatakan, hampir selalu, ketidak-puasan seperti itu disebabkan oleh ketidakmampuan untuk menghargai keselarasan, atau disebabkan oleh ulah yang berbatasan pada ketiadaan kemampuan sebenarnya dan yang efektif serta kebutuhan untuk menikmati keindahan. Bagian-bagian dari tubuh manmusia, seperti dari setiap organisme hidup yang terus-menerus diperbarui di bawah pengaruh kesatuannya, sangat erat bertautan satu-sama-lain, sehingga bentuk satu anggota bergantung pada bentuk-bentuk

semua lainnya, dan mereka, pada gilirannya, bergantung pada yang satu tadi. Hal ini lebih berlaku lagi pada bagian-bagian satu organ tunggal, pada berbagai bagian wajah itu. Sebagaimana telah kita katakan, saling-ketergantungan ciri-ciri itu telah dibuktikan oleh ilmu-pengetahuan, tetapi jelas tanpa bantuan ilmu pengetahuan pada semua yang dibakati suatu citarasa keselarasan. Tubuh manusia itu suatu keutuhan tunggal: orang tidak dapat merobek-robeknya menjadi bagian-bagian dan berkata: bagian ini indah, bagian yang ini jelek. Juga di sini, seperti dalam banyak kasus lainnya, mengumpulkan dan memilih, mosaik-mosaik, suka pilih-pilih (eklektisisme), mengakibatkan ketidak-seimbangan: ambilah semua atau jangan ambil sama sekali-hanya dengan begitu anda benar, sekurang-kurangnya dari titik pandang anda sendiri. Hanya dalam hal orang-orang yang salah-bentuk, makhluk-makhluk pilihan dari yang berbagai itu, eklektisisme merupakan sebuah kaidah yang cocok. Tetapi bukan mereka, tentunya, yang menjadi asli-aslinya, dari mana “karya-karya patung yang besar” itu dibuat. Jika seorang seniman mengambil sebagai modelnya dahi seseorang, hidung dari seorang kedua dan mulut dari seorang ketiga, ia dengan begitu hanya membuktikan satu hal, yaitu, kekurangannya sendiri akan selera atau, betapapun, ketidak-mampuannya untuk menemukan suatu wajah yang benar-benar indah untuk modelnya. Karena semua alasan yang kita nyatakan di muka, kita berpendapat bahwa keindahan sebuah patung tidak dapat lebih tinggi daripada keindahan seorang individu yang hidup, karena sebuah salinan tidak mungkin lebih indah daripada aslinya. Memang benar, sebuah patung tidak selalu sebuah salinan sepenuhnya dari model itu; kadang-kadang “sang seniman memasukkan idealnya di dalam patung itu,” tetapi kita kelak akan berkesempatan untuk berbicara mengenai cara ideal-yang berbeda dari modelnya-seorang seniman itu digubah. Kita tidak melupakan, bahwa kecuali garis-garis (kontur = *contours*), sebuah patung juga mempunyai pengelompokan dan ekspresi; tetapi kita menjumpai kedua unsur keindahan ini secara lebih penuh dalam sebuah lukisan daripada dalam sebuah patung; dan karena itu kita akan menganalisisnya pada waktu mendiskusikan lukisan, ke mana kita sekarang beralih.

Menurut titik pandangan kita sekarang, kita mesti membagi lukisan ke dalam lukisan sosok-sosok individual dan kelompok, lukisan dunia

eksternal, dan lukisan sosok-sosok dan kelompok-kelompok dalam sebuah pemandangan alam, atau secara lebih umumnya: dalam sebuah tatanan/susunan/latar.

Mengenai pelukisan garis-garis sesosok manusia individual, dalam hal ini mesti dikatakan, bahwa seni-lukis tidak saja kalah dari alam, melainkan juga dari seni-patung; seni-lukis tidak dapat membuatnya selengkap dan sejelas sebuah patung. Di lain pihak, dengan bekerja dengan warna-warna, pelukisan manusia jauh lebih mendekati alam yang hidup dan ia dapat memberikan pada wajah itu lebih banyak ekspresi ketimbang yang dapat dilakukan oleh seni patung. Kita tidak mengetahui hingga derajat kesempurnaan mana, pada waktunya, akan dicapai dalam pembuatan warna-warna; tetapi pada taraf cabang teknologi ini sekarang, seni-lukis belum dapat secara secukupnya menyampaikan warna tubuh manusia pada umumnya, atau dari wajah manusia pada khususnya. Dibandingkan dengan warna tubuh dan wajah yang sebenarnya, warna-warnanya (lukisan) kasar, tiruan-tiruan yang miskin; gantinya tubuh yang lembut, ia melukiskan sesuatu yang kehijau-hijauan atau kemerah-merahan; dan kecuali-tanpa memperhatikan-kenyataan bahwa diperlukan *kemampuan* yang luar biasa untuk mencapai lukisan yang kehijau-hijauan atau kemerah-merahan ini saja, kita mesti mengakui bahwa tubuh yang hidup tidak dapat secara memuaskan dilukiskan dengan warna-warna yang tidak-hidup. Seni-lukis hanya dapat secara lumayan menyampaikan salah-satu dari corak-coraknya, yaitu warna kering yang tidak hidup dari wajah yang sudah tua atau yang telah mengasar.<sup>49</sup> Wajah-wajah yang bopeng atau penyakitan juga tampil secara lebih memuaskan ketimbang wajah-wajah yang segar, yang muda. Yang terbaik disampaikan oleh lukisan secara paling tidak memuaskan; yang terburuk disampaikan secara paling memuaskan.

Hal yang sama mesti dikatakan mengenai ekspresi air-muka. Corak-corak kehidupan yang berhasil dilukiskan secara lebih baik oleh lukisan ketimbang yang lain-lainnya ialah kereot-kereot kekejangan wajah selagi dalam emosi-emosi destruktif yang kuat sekali, seperti misalnya, amarah, kengerian, keganasan, pesta-pora liar, kesakitan fisik atau siksaan mental yang mendekati siksaan fisik. Sebabnya ialah bahwa, dalam kasus-kasus seperti itu, raut-raut muka menjalani perubahan-perubahan tajam

yang secara sepadan dapat dilukiskan dengan sapuan-sapuan kuas yang agak kasar, dan cacat-cacat kecil atau rincian yang tidak memuaskan lenyap di antara sapuan-sapuan besar: isyarat yang paling kasar menjadi dapat dimengerti oleh orang yang melihatnya. Kegilaan, ketololan, atau pikiran yang hampa, juga merupakan ekspresi-ekspresi yang disampaikan secara lebih baik oleh lukisan ketimbang yang lain-lainnya. Sebabnya ialah karena di sini nyaris tiada apapun untuk disampaikan, atau karena perlu menyampaikan ketidak-selarasan, dan ketidak-selarasan bukannya dirusak, melainkan ditingkatkan oleh pengerjaan/pelaksanaan yang tidak sempurna. Tetapi semua variasi lain dari ekspresi air-muka disampaikan oleh lukisan secara sangat tidak memuaskan; karena ia tidak pernah dapat mencapai sapuan-sapuan lembut itu, keselarasan semua perubahan-perubahan sangat kecil dari otot-otot yang menentukan ekspresi-ekspresi kegembiraan yang lembut, kemurungan, keriangian dan sebagainya.<sup>50</sup> Tangan manusia itu kasar dan hanya mampu berbuat secara memuaskan jika tidak diperlukan hasil-hasil yang sangat memuaskan; “karya cari nafkah,” demikianlah nama sesungguhnya dari semua seni plastis, sesegera kita membandingkannya dengan alam.<sup>51</sup> Namun, seni-lukis (dan seni patung) bahkan berkoar lebih nyaring mengenai keunggulannya atas alam dalam hal pengelompokan ketimbang dalam melukiskan garis-garis atau ekspresi-ekspresi tokoh-tokohnya. Tetapi bualan *ini* bahkan semakin tidak dapat dimengerti. Benar, seni kadang-kadang berhasil dalam mengelompokkan sosok-sosok dengan tanpa cacat, tetapi ia tidak mempunyai alasan untuk membual mengenai keberhasilannya yang sangat langka, karena di dalam kehidupan sesungguhnya kegagalan *tidak pernah* terjadi dalam hal ini; dalam setiap kelompok orang yang hidup, kesemuanya berkelakuan secara sepenuhnya sesuai dengan 1) hakekat adegan yang terjadi di antara mereka, 2) hakekat watak mereka masing-masing, dan 3) keadaan sekelilingnya. Semua ini dengan sendirinya dipatuhi di dalam kehidupan nyata, tetapi dicapai dengan kesulitan amat besar di dalam seni. “Senantiasa dan secara dengan sendirinya” dalam alam, “sangat jarang dan dengan pengerahan daya upaya yang besar” dalam seni-inilah kenyataan yang mencari-khaskan alam dan seni dalam hampir semua hal.<sup>52</sup>

Kita beralih pada lukisan yang melukiskan alam. Baik garis-garis obyek-obyek yang ditarik dengan tangan, ataupun bahkan yang digambarkan dalam imajinasi, tidak mungkin lebih baik ketimbang yang dijumpai dalam realitas. Sebabnya telah kita sebutkan di atas. Imajinasi tidak dapat menggambarkan bunga mawar secara lebih baik ketimbang bunga mawar dalam alam; dan suatu pelaksanaan senantiasa lebih inferior ketimbang ideal imajiner. Warna-warna sejumlah obyek berhasil disampaikan dengan sangat baik oleh seni pelukis; tetapi terdapat banyak obyek yang warnanya tidak dapat disampaikannya. Ia paling berhasil dalam menyampaikan warna-warna gelap dan corak-corak keras, yang kasar; ia kurang berhasil dengan warna-warna/corak-corak yang ringan. Yang terburuk ialah pewarnaan obyek-obyek yang diterangi oleh matahari; corak-corak langit tengah-hari yang biru, dan corak-corak merah-jambu dan keemas-emasan pagi-hari dan petang-hari juga tampil miskin sekali. “Tetapi, justru karena menanggulangi kesulitan-kesulitan ini yang menjadikan seniman-seniman besar itu termashur,” yaitu, karena mengatasinya lebih baik dari pelukis-pelukis lainnya. Kita tidak membicarakan kebaikan-kebaikan nisbi dari lukisan-lukisan; kita membandingkan yang terbaik di antaranya dengan alam. Hingga derajat bahwa yang terbaik di antara mereka lebih unggul daripada selebihnya, hingga derajat itu pula mereka lebih inferior dari alam.<sup>53</sup> “Tetapi, tidakkah seni lukis mengelompokkan sebuah pemandangan alam secara lebih baik?”

Kita menyangsikannya; betapapun, di dalam alam kita ini, pada setiap langkah, berjumpa dengan adegan-adegan yang tidak memerlukan sesuatu ditambahkan pada mereka dan juga tidak ada yang perlu disingkirkan darinya. Hal ini tidak diterima oleh sangat banyak orang yang telah mengabdikan kehidupan mereka pada studi seni dan telah kehilangan pandangannya tentang alam. Tetapi setiap orang, dengan perasaan-perasaan wajar, polos, yang tidak diseret ke dalam prasangka artistis atau keberat-sebelahan diletan, akan sepakat dengan kita bila kita berkata bahwa terdapat banyak sekali lokasi-lokasi dan pemandangan yang hanya dapat dikagumi orang, dan yang di dalamnya tiada sesuatupun untuk dicela. Masuklah ke dalam hutan yang mana saja, -kita tidak memaksudkan hutan-hutan Amerika ekuitorial, tetapi hutan-hutan yang

sudah menderita di tangan manusia, hutan-hutan Eropa kita-apakah yang tidak ada pada hutan-hutan ini? Akankah siapa saja yang pernah melihat sebuah hutan yang lumayan, berpikiran untuk mengatakan bahwa ada sesuatu yang mesti diubah, bahwa sesuatu mesti ditambahkan padanya agar ia sepenuhnya memberikan kenikmatan estetis? Jelajihilah sepanjang jalan dua atau tiga-ratus verst<sup>\*\*\*\*\*</sup> -kita tidak akan mengatakan di Italia atau di Swiss, atau di bagian-bagian Jerman yang bersambungan dengannya-melainkan di Rusia tengah, yang katanya miskin akan pemandangan alam-berapa banyak tempat yang akan anda jumpai dan kagumi selama perjalanan singkat itu, dan sambil mengaguminya anda tidak akan berkata “jika ini ditambahkan di sini dan ini dipergikan dari sana, maka pemandangannya akan lebih baik.” Seseorang yang citarasa estetisnya belum dirusak mendapatkan kenikmatan penuh pada alam dan tidak akan melihat cacat-cacat dalam keindahannya. Pendapat bahwa sebuah lukisan pemandangan alam dapat lebih indah, lebih megah, atau secara tertentu lebih bagus daripada alam sesungguhnya, sebagian berasal dari prasangka yang pada jaman kita ditertawakan bahkan oleh orang-orang yang, pada hakekatnya, belum membebaskan diri mereka dari prasangka itu, yaitu, bahwa alam itu kasar, rendah, masih jelaga, bahwa ia mesti dicuci dan dihias untuk menjadikannya dihargai. Inilah azas taman-taman pangkasan. Kita akan menganalisa suatu sumber lain dari pendapat bahwa lukisan-lukisan pemandangan alam lebih unggul ketimbang alam sesungguhnya, pada waktu kita memeriksa permasalahan apakah sesungguhnya kenikmatan yang diberikan pada diri kita oleh karya-karya seni.

Tinggal kini bagi kita untuk sekilas melihat hubungan lukisan-lukisan kategori ketiga dengan alam-yaitu yang melukiskan kelompok-kelompok manusia dalam sebuah pemandangan alam. Kita telah mengetahui bahwa kelompok-kelompok dan pemandangan-pemandangan alam yang digambarkan dalam seni lukis tidak mungkin lebih tinggi dalam ide daripada yang disajikan pada kita oleh realitas, dan bahwa dalam pelaksanaannya mereka itu selalu jauh lebih rendah ketimbang realitas. Namun, memang benar, bahwa dalam sebuah lukisan suatu kelompok dapat ditempatkan dalam tatanan yang lebih mencolok dan yang bahkan lebih cocok baginya ketimbang dalam realitas (adegan-adegan

kegembiraan acapkali berlangsung dalam lingkungan-lingkungan yang agak membosankan dan bahkan suram; adegan-adegan yang mengasyikkan sekali, yang menggairahkan, acapkali-bahkan dalam mayoritas kejadian-berlangsung dalam lingkungan-lingkungan yang sama sekali tidak menggemparkan; sebaliknya, sangat sering sebuah pemandangan alam memuat suatu kelompok, yang wataknya di luar keselarasan dengan wataknya sendiri). Seni dengan mudah dapat membetulkan ini, dan kita siap mengakui bahwa dalam hal ini ia mempunyai kelebihan atas alam. Tetapi, sambil mengakui kelebihan ini, kita mesti meneliti, pertama, seberapa penting kelebihan ini dan, kedua, apakah ia selalu suatu kelebihan sungguh-sungguh. Sebuah lukisan menggambarkan sebuah pemandangan alam, dan sekelompok orang dalam pemandangan alam ini. Lajimnya, dalam kasus-kasus seperti ini, pemandangan alam itu hanya sebuah bingkai bagi kelompok itu, atau kelompok itu hanya suatu pelengkap kecil, sedangkan yang utama dalam lukisan itu ialah pemandangan alamnya. Dalam kasus pertama, kelebihan yang dipunyai seni atas realitas terbatas pada kenyataan bahwa ia memberikan pada lukisan itu sebuah bingkai sepuhan gantinya sebuah bingkai biasa; dalam kasus kedua, seni menambahkan sebuah pelengkap yang barangkali indah, tetapi betapapun kurang berarti-sungguh bukan suatu kelebihan yang sangat besar.<sup>54</sup> Tetapi, apakah kandungan arti-penting sebuah lukisan benar-benar ditingkatkan manakala sang seniman berusaha memberikan pada suatu kelompok sebuah tatanan yang sesuai dengan wataknya? Dalam kebanyakan kasus hal ini sangat disangsikan. Apakah tidak akan menjadi terlalu monoton untuk selalu menyemerlangkan suatu adegan percintaan yang tepat pada tempatnya dengan keriang sinar-sinar matahari dan menempatkannya di padang rumput hijau penuh senyum, selalu di musim semi ketika “seluruh alam bernafaskan cinta,” dan untuk menyalakan sebuah adegan kejahatan dengan halilintar dan menempatkannya di tengah-tengah batu-batu karang liar? Selanjutnya, tidakkah sebuah tatanan yang tidak sangat selaras dengan adegan itu, sebagaimana lajimnya terjadi dalam realitas, dengan ketidak-selarasannya itu justru meningkatkan kesan yang diciptakan oleh adegan itu sendiri? Dan tidakkah tatanan hampir selalu mempengaruhi watak adegan itu, tidakkah ia memberikan corak-corak baru dan, sebagai akibatnya, menjadikannya jauh lebih segar dan hidup?

Kesimpulan akhir yang dapat ditarik dari tinjauan-tinjauan mengenai seni patung dan seni lukis ini: kita melihat bahwa dalam hubungannya dengan banyak unsur yang teramat penting (keindahan garis-garis, kesempurnaan mutlak dalam pelaksanaan, ekspresi, dsb.) maka produksi-produksi kedua kesenian ini berada jauh lebih rendah daripada alam dan kehidupan; dan kecuali suatu kelebihan tidak penting yang dipunyai seni lukis, yang baru saja kita bicarakan, kita sama sekali tidak melihat apapun dalam seni patung atau seni lukis yang berada lebih tinggi ketimbang alam dan kehidupan sesungguhnya.

Kini tinggal bagi kita untuk membicarakan musik dan persanjakan-yang tertinggi dan paling sempurna dari kesenian, di hadapan mana, sebagaimana yang dikatakan teori estetika yang berlaku, dalam hal ini melebihi-lebihkan suatu gagasan yang tepat jika disajikan dalam suatu bentuk moderat, baik seni lukis dan seni patung memucat menjadi tidak berarti.

Tetapi terlebih dulu mesti kita perhatikan masalah: dalam hubungan apakah musik instrumental berada dengan musik vokal, dan dalam kasus-kasus apakah musik vokal mesti disebut suatu seni?

Seni adalah kegiatan dengan mana manusia merealisasikan hasratnya akan keindahan-demikianlah definisi umum seni. Kita tidak sependapat dengan definisi ini; tetapi sdebelum kita menyatakan kritik kita, kita tidak berhak berpisah darinya, dan dengan menggantikannya (kelak) dengan definisi yang kita anggap tepat bagi yang kita pakai di sini, kita tidak mengubah kesimpulan-kesimpulan kita mengenai pertanyaan: adakah bernyanyi itu senantiasa suatu seni, dan dalam kasus-kasus bagaimanakah ia menjadi suatu seni? Apakah yang menjadi kebutuhan utama yang mendorong seseorang bernyanyi? Adakah hasrat akan keindahan memainkan sesuatu peranan di dalamnya?

Menurut kita kebutuhan ini sepenuhnya berbeda dari kepedulian akan keindahan. Seseorang dalam suasana hati tenang mungkin sikapnya bercadang, mungkin berdiam diri. Seseorang di bawah pengaruh kegembiraan atau kesedihan menjadi komunikatif; bahkan lebih dari itu: ia tidak dapat menahan diri untuk memberikan pernyataan lahiriah pada perasaannya: "perasaan-perasaan menuntut pelepasan." Bagaimana

perasaan-perasaan itu memasuki dunia eksternal? Dalam berbagai cara, bergantung pada watak mereka. Suatu sensasi tiba-tiba dan menggoncangkan menyatakan diri dengan suatu teriakan atau suatu seruan; sensasi-sensasi tidak menyenangkan yang mendekati kesakitan fisik menyatakan diri dengan berbagai liukan air-muka dan gerak-isyarat; perasaan ketidak-puasan/kekecewaan ekstrim juga menyatakan diri dengan gerak-gerak gelisah, destruktif; akhirnya, perasaan-perasaan kegembiraan dan kesedihan menemukan pengu-capannya jika orang yang bersangkutan menceritakannya pada orang lain, jika ada orang lain untuk diceritai, atau dengan bernyanyi, jika tiada orang lain untuk diceritai atau jika yang bersangkutan tidak ingin menceritakannya. Gagasan ini dapat dijumpai dalam setiap diskusi mengenai lagu-lagu rakyat.

Namun, sungguh mengherankan, bahwa tidak ada seorangpun yang memperhatikan kenyataan bahwa menyanyi, karena-pada dasarnya-merupakan suatu pernyataan kegembiraan atau kesedihan, sama sekali tidaklah bersumber dari hasrat kita akan keindahan. Dapatkah diharapkan bahwa seseorang di bawah luapan pengaruh emosi akan berpikir mengenai daya-tarik atau keanggunan, akan menyibukkan dirinya dengan bentuk? Emosi dan bentuk adalah dua hal yang saling bertentangan. Ini saja membuktikan bahwa menyanyi, produk emosi, dan seni, yang bersangkutan dengan bentuk, adalah hal-hal yang sepenuhnya berbeda. Asal-mulanya, dan pada hakekatnya, menyanyi-seperti percakapan-adalah suatu produk dari kehidupan praktis dan bukan dari seni; tetapi seperti semua kemajuan lainnya, bernyanyi memerlukan kecakapan, latihan dan praktek untuk mencapai suatu derajat kesempurnaan yang tinggi. Seperti semua organ, suara, organ untuk menyanyi, memerlukan latihan agar menjadi sebuah alat kemauan yang patuh. Dalam hal inilah menyanyi secara alamiah menjadi suatu *seni*, tetapi hanya dalam arti sebagaimana kemampuan untuk menulis, untuk berhitung, untuk meluku tanah, dan setiap pekerjaan praktis disebut seni, dan sama sekali bukan dalam pengertian yang diatributkan estetika pada istilah *seni*.

Berbeda dengan bernyanyi alamiah adalah bernyanyi artifisial, yang mencoba menirukan bernyanyi alamiah. Emosi memberikan perhatian yang luar-biasa besarnya pada segala sesuatu yang diciptakan di bawah pengaruhnya; ia bahkan memberikan daya-pikat istimewa padanya,

keindahan istimewa. Wajah yang diilhami kepedihan atau kegembiraan seribu-kali lebih indah daripada wajah yang dingin. Bernyanyi alamiah sebagai pernyataan emosi, sekalipun suatu produk alam dan bukan produk seni, yang menyibukkan diri dengan keindahan, betapapun memiliki keindahan besar; itulah sebabnya mengapa seseorang didorong oleh hasrat untuk sengaja menyanyi, untuk menirukan bernyanyi alamiah. Dalam hubungan apakah bernyanyi artifisial ini berada dengan bernyanyi alamiah? Ia lebih disengaja, diperhitungkan, dipersolek dengan segala sesuatu dengan apa kejenialan manusia dapat mempersoleknya: maka, bagaimana dapat diperbandingkan antara sebuah aria dari sebuah opera Italia dan melodi monoton, pucat dan sederhana sebuah lagu rakyat! Dengan segala pengajaran mengenai harmoni, segala pengembangan keartistikan, segala kekayaan pesolekan sebuah aria gemilang, segala keluwesan dan kekayaan suara yang tiada-banding dari orang yang menyanyikannya tidak dapat menggantikan ketiadaan ketulusan emosi yang menggenangi melodi pucat sebuah lagu rakyat dan suara biasa, yang tidak terlatih dari orang yang menyanyikannya tidak dari suatu hasrat untuk bergaya dan memamerkan suara dan seninya, tetapi dari kebutuhan untuk menyatakan perasaan-perasaannya. Perbedaan antara bernyanyi alamiah dan artifisial ini adalah perbedaan antara seorang aktor yang memainkannya peranannya, riang atau sedih, dan seorang yang benar-benar merasa gembira atau sedih akan sesuatu—ialah perbedaan antara yang asli dan yang salinan, antara sesuatu yang asli/sesungguhnya dan sesuatu yang tiruan. Kita mesti segera menambahkan bahwa seorang penggubah mungkin saja digenangi perasaan-perasaan yang maunya dinyatakan oleh musiknya. Kalau benar demikian halnya, ia dapat menggubah sesuatu yang jauh lebih unggul ketimbang sebuah lagu rakyat, tidak saja dalam keindahan eksternal, melainkan juga dalam kebaikan pembawaannya; tetapi dalam hal itu musiknya akan merupakan sebuah karya seni, atau “kemampuan,” hanya dari segi teknis, hanya dalam pengertian bahwa segala sesuatu yang dibuat manusia dengan bantuan studi mendalam, inteligensi dan kesungguhan untuk “menghasilkan yang terbaik” dapat disebut karya-karya seni. Namun, pada hakekatnya, musik penggubah yang menulisnya di bawah luapan pengaruh emosi tak-terkendali akan merupakan sebuah karya alam (dari kehidupan) pada umumnya, dan bukan karya seni. Demikian pula,

seorang vokalis yang ahli dan mengesankan dapat sepenuh jiwa-raganya menyelami peranan yang dimainkannya dan menjadi digenangi perasaan-perasaan yang maunya dinyatakan oleh lagunya, dan dalam hal itu ia akan menyanyikannya di atas pentas pada suatu audiensi secara lebih baik daripada sembarang orang-karena meluapnya semangat dan bukannya untuk memamerkan bakatnya; tetapi dalam hal itu sang vokalis bukan seorang aktor lagi, dan bernyanyinya akan menjadi nyanyian alamiah dan bukan sebuah karya seni. Kita tidak bermaksud mencampur-adukkan penyerahan pada emosi ini dengan ilham: ilham adalah suatu suasana istimewa dari imajinasi kreatif; satu-satunya persamaannya dengan penyerahan pada emosi ialah bahwa pada orang yang dikaruniai bakat puitik dan juga dengan daya-kesan yang luar-biasa, maka pengilhaman dapat beralih menjadi penyerahan pada emosi apabila obyek pengilhaman itu menyenderungkannya pada emosi. Terdapat perbedaan yang sama antara ilham dan emosi, seperti yang ada antara imajinasi dan realitas, antara impian-impian dan kesan-kesan.

Tujuan asli dan pokok dari musik instrumental ialah pelayanan sebagai iringan pada nyanyian. Benar, bahwa kemudian, ketika bernyanyi bagi masyarakat kelas-kelas atas terutama menjadi suatu seni, tatkala para pendengar mulai bersikap sangat ketat mengenai teknik menyanyi, menyanyi secara memuaskan menjadi langka, dan musik instrumental berusaha mengisi kekosongan itu dan menjadi suatu cabang musik yang berdiri sendiri. Memang benar, ia sangat berhak menuntut arti-penting tersendiri dengan penyempurnaan alat-alat musik, perkembangan luar-biasa dari pelaksanaan teknis dan berdominasinya pilihan yang lebih cenderung pada pelaksanaan ketimbang isi. Sekalipun begitu, hubungan sebenarnya musik instrumental dengan seni suara dilestarikan dalam opera, bentuk musik yang paling lengkap sebagai suatu seni, dan dalam beberapa cabang musik konser.

Dan kita tidak bisa tidak melihat bahwa dengan segala selera kita yang teramat artifisial dan pemihakan yang sopan pada semua kesulitan dan akal teknik yang piawai, semua orang tetap lebih memilih seni suara daripada musik instrumental: segera dengan dimulainya nyanyian, kita berhenti memperhatikan orhestranya. Biola lebih dihargai ketimbang semua alat lainnya karena “ia lebih mendekati suara manusia ketimbang

instrumen-instrumen lainnya”; pujian tertinggi yang dinyatakan mengenai seorang pemain biola adalah: “dalam bunyi-bunyi instrumennya dapat didengar suara manusia.” Maka: musik instrumental adalah peniruan nyanyian, pengiringnya, atau penggantinya; dan bernyanyi sebagai suatu karya seni hanya suatu tiruan dari dan pengganti nyanyian sebagai sebuah karya alam. Setelah yang di atas ini, kita berhak untuk mengatakan bahwa dalam musik, seni hanyalah suatu reproduksi yang lemah dari gejala-gejala kehidupan, yang bebas dari hasrat-hasrat kita akan seni.

Mari kita beralih pada yang tertinggi dan paling genap dari kesenian-kesenian, persanjakan, yang masalah-masalahnya merupakan keseluruhan teori mengenai seni. Persanjakan berada jauh-jauh lebih tinggi daripada seni-seni lainnya karena isinya; dari seni-seni lainnya tidak ada yang mampu mengatakan pada kita seperseratus bagian yang dikisahkan persanjakan pada kita. Tetapi hubungan ini berubah seluruhnya manakala kita memalingkan perhatian kita pada kekuatan dan hidupnya kesan subyektif yang ditimbulkan pada diri kita oleh persanjakan di satu pihak, dan oleh seni-seni lainnya di pihak lain. Semua seni lainnya, seperti realitas yang hidup, secara langsung menyentuh panca-indra kita; persanjakan menyentuh imajinasi. Imajinasi sementara orang jauh lebih mudah terkesan dan digairahkan ketimbang orang-orang lain, tetapi pada umumnya mesti dikatakan bahwa pada seseorang yang sehat bayangan-bayangannya pucat dan lemah jika dibandingkan dengan reaksi-reaksi panca-indra; karenanya haruslah dikatakan bahwa dalam kekuatan dan kejelasan kesan subyektif yang diciptakan oleh persanjakan adalah jauh di bawah-bukan saja realitas-melainkan semua seni lainnya. Maka, mari kita melihat hingga mana derajat kesempurnaan obyektif yang dicapai oleh isi dan bentuk persanjakan, dan apakah ia dapat bersaing dengan alam, setidak-tidaknya dalam hal ini saja.

Banyak orang berbicara tentang “keutuhan, individualitas, ketegasan tegar” tokoh-tokoh dan watak-watak yang dilukiskan oleh para penyair besar. Tetapi serta-merta dengan itu kita diberitahu bahwa “ini, namun, bukan tokoh-tokoh individual, melainkan tipe-tipe umum.” Setelah suatu pernyataan seperti itu tidak perlu lagi dibuktikan bahwa tokoh yang dilukiskan secara terbaik, secara pasti di dalam persajakan cuma suatu

garis-besar yang dibagikan secara samar-samar, secara umum belaka, yang diberikan suatu individualitas yang hidup, yang pasti, hanya oleh imajinasi (sebenarnya, oleh ingatan) sang pembaca. Hubungan gambaran pikiran (citra) dalam persajakan dengan citra hidup yang sebenarnya setepatnya sama dengan hubungan kata dengan obyek sesungguhnya yang dimaksudkan, –ia cuma suatu kiasan tidak-menentu, yang pucat dan umum pada realitas. Banyak orang menganggap “keumuman” citra puitik ini sebagai superioritasnya tokoh-tokoh yang kita lihat dalam kehidupan nyata. Pendapat ini didasarkan pada suatu antitesis sangkaan antara makna umum makhluk dan individualitasnya yang hidup; pada persangkaan bahwa “yang umum mengindividualisasikan diri dan dengan begitu kehilangan keumumannya” di dalam realitas dan “hanya diangkat kembali padanya oleh kekuatan seni, yang melucuti yang individual dari individualitasnya.” Kita tidak akan memasuki suatu diskusi metafisis mengenai hubungan sesungguhnya antara yang umum dan yang khusus (jika ini kita lakukan, maka itu tidak bisa tidak menghasilkan kesimpulan bahwa bagi manusia yang umum itu hanyalah suatu sari yang tidak hidup dari yang individual itu, dan karenanya hubungan di antara mereka adalah sama seperti yang ada antara kata dan realitas); kita hanya akan mengatakan bahwa sesungguhnya, rincian individual sedikitpun tidak mengganggu makna umum sebuah obyek, melainkan sebaliknya, menghidupkan dan melengkapinya; bahwa, pada semua peristiwa, persajakan mengakui superioritas tinggi dari yang individual dengan usahanya untuk memberikan individualitas yang hidup pada citra-citranya; bahwa, betapapun, citra-citra puitik adalah lemah, tidak lengkap dan tidak-menentu, jika dibandingkan dengan citra-citra yang sepertinya di dalam realitas.” Tetapi, adakah orang-orang yang benar-benar tipikal dijumpai di dalam realitas?” Mengajukan pertanyaan seperti itu tanpa menantikan suatu jawaban sama maknanya dengan pertanyaan-pertanyaan seperti: apakah dalam kehidupan nyata kita benar-benar berjumpa dengan orang-orang yang baik dan tidak baik, orang-orang pemboros dan yang pelit, dan sebagainya. Apakah es itu dingin, roti itu sangat bergizi, dan begitu seterusnya? Ada orang-orang yang segala sesuatunya itu mesti ditunjukkan dan dibuktikan kepada mereka. Tetapi mereka tidak dapat diyakinkan oleh pembuktian umum dalam perpaduan umum; mereka hanya dapat dipengaruhi oleh hal-hal yang terpisah/

tersendiri, mereka hanya dapat diyakinkan oleh contoh-contoh khusus yang diambil dari lingkaran kenalan-kenalan mereka, di mana, betapapun kecilnya, beberapa individual yang benar-benar tipikal selalu dapat dijumpai. Tiada gunanya menunjuk pada tokoh-tokoh tipikal dalam sejarah; ada orang-orang yang siap berkata: “tokoh-tokoh historis telah disanjakkan oleh dongeng, oleh kekaguman orang-orang sejamannya, oleh kejenialan para sejarawan, atau oleh kedudukan mereka yang istimewa.”

Bagaimana lahirnya pendapat bahwa watak-watak tipikal dilukiskan jauh lebih jelas dan baik di dalam persajakan daripada kehadiran mereka sendiri dalam kehidupan nyata merupakan sebuah pertanyaan yang akan kita selesaikan kelak; pada saat ini kita akan palingkan perhatian kita pada proses dengan mana watak-watak “diciptakan” dalam persajakan. Lajimnya dikemukakan sebagai suatu jaminan bahwa citra-citra ini lebih tipikal daripada tokoh-tokoh yang hidup. Lajimnya dikatakan: “Seorang penyair memperhatikan sejumlah besar tokoh-tokoh individual yang hidup; tidak seorang pun dari mereka itu dapat sepenuhnya berlaku sebagai suatu tipe; tetapi sang penyair memperhatikan yang umum dan yang tipikal pada setiap orang itu; dengan menyingkirkan semua hal khususnya, ia memadukan ciri-ciri yang terserak di antara berbagai orang itu dalam suatu keutuhan artistik dan dengan cara ini menciptakan suatu watak yang dapat disebut inti-sari dari watak-watak sesungguhnya.” Mari kita mengandaikan bahwa semua ini sepenuhnya benar dan bahwa sebenarnya inilah yang senantiasa terjadi; tetapi inti-sari segala sesuatu lajimnya berbeda dari sesuatu itu sendiri; theine bukanlah teh, alkohol bukanlah anggur; peraturan yang dikutip di atas sebenarnya diikuti oleh “para pengarang” yang sebagai gantinya orang-orang sesungguhnya memberikan kepada kita inti-sari kepahlawan dan kedengian dalam bentuk monster-monster kejahatan dan pahlawan-pahlawan (dari) batu. Semua, atau hampir semua, anak muda jatuh cinta ini merupakan ciri umumnya, dalam segala hal lainnya mereka itu berbeda-dan demikianlah dalam semua karya puitis kita mengagumi gadis-gadis dan pemuda-pemuda yang selalu bermimpi dan berkisah tentang cinta, dan sepanjang seluruh kisah itu tidak berbuat lain kecuali menderita karena, atau menikmati kebahagiaan cinta; semua orang

berusia lanjut gemar berbicara tentang moral, tetapi dalam segala hal lainnya mereka berbeda; semua nenek menyintai cucu-cucu mereka, dan begitu seterusnya—dan demikianlah kisah-kisah dan novel-novel dipadati oleh orang-orang tua yang kerjanya cuma berbicara tentang moral, dengan nenek-nenek yang kerjanya cuma mengelus-elus cucu-cucu mereka, dan begitu seterusnya.<sup>55</sup> Namun, dalam kebanyakan kasus resep ini tidak selalu dipatuhi; manakala seorang penyair sedang “menciptakan” wataknya, citra seseorang tokoh nyata lajimmya terbayang di depan mata pikirannya; kadang-kadang secara sadar dan kadang-kadang secara tidak sadar ia “mereproduksikannya” dalam tokoh tipikalnya. Sebagai buktinya kita menunjuk pada karya-karya yang tak-terhitung banyaknya di mana tokoh utama (protagonis) adalah kurang-lebih sebuah portret yang setia dari pengarangnya sendiri (misalnya: Faust, Don Carlos dan Margues de Poza, pahlawan-pahlawan Byron, pahlawan-pahlawan pria dan wanita George Sand, Lensky, Onegin, Pechorin). Juga akan kita sebutkan tuduhan, yang acapkali dilontarkan pada para novelis, bahwa “di dalam novel-novelnya mereka melukiskan kenalan-kenalan mereka.” Tuduhan ini lajimmya disangkal dengan rasa berang dan marah; tetapi dalam banyak hal tuduhan itu cuma pelebih-lebihan dan tidak dinyatakan secara layak, namun pada dasarnya mengandung kebenaran. Kesopanan, di satu pihak, dan hasrat biasa seseorang untuk bebas, “untuk mencipta dan tidak sekedar menyalin,” di pihak lain, memaksa sang penyair untuk mengubah watak-watak salinan-salinan yang dibuatnya dari orang-orang yang pernah dijumpainya dalam kehidupan sesungguhnya, untuk menyajikan mereka hingga suatu derajat tertentu berbeda dari yang sebenarnya. Lagi pula, dalam novel itu, salinan dari seorang riil bertindak dalam suatu lingkungan yang berbeda sama sekali dari lingkungan di mana orang aslinya itu hidup, dan ini menghapus kemiripan eksternal itu. Namun segala perubahan ini tidak mencegah watak itu menjadi sebuah salinan dan bukannya sebuah ciptaan; sebuah portret, dan bukan yang asli. Orang boleh berkeberatan: benar, aslinya seseorang dalam persajakan mungkin sering sekali seseorang yang sungguh-sungguh, namun sang penyair “telah mengangkatnya menjadi makna umum.” Namun, lajimmya tiada keperluan untuk melakukan ini, karena yang aslinya, juga, mempunyai makna umum di dalam individualitasnya; yang diperlukan

hanyalah-dan di sini letak salah satu mutu kejenialan puitis-untuk memahami hakekat watak seseorang yang sebenarnya, untuk melihatnya dengan mata yang tajam mendalami. Selanjutnya, adalah perlu dimengerti, atau disadari bagaimana orang ini akan bertindak dan berbicara dalam keadaan-keadaan yang diciptakan sang penyair baginya-ini merupakan suatu aspek lain dari kejenialan puitis. Ketiga, adalah keharusan untuk mampu menggambarkannya, melukiskannya sebagaimana sang penyair memahaminya-yang, barangkali, merupakan ciri paling karakteristik dari kejenialan puitis. Memahami, mampu menangkap atau merasakan secara naluria dan menyampaikan yang difahami itu-demikian itulah tugas penyair dalam melukiskan tokoh-tokoh yang digambarkannya itu. Pertanyaan mengenai apa yang dimaksudkan dengan ‘mengangkatnya pada makna ideal’, ‘penyajakan prosa dan bukannya kepincangan-kepincangan kehidupan’, akan tersajikan kemudian dengan sendirinya. Namun, kita sedikitpun tidak menyangsikan, bahwa terdapat banyak sekali tokoh-tokoh dalam karya-karya puitis yang tidak dapat disebut portret-portret, yang telah “diciptakan” oleh penyair.

Tetapi ini sama sekali bukan disebabkan oleh kenyataan bahwa di dalam realitas tidak dapat ditemukan model-model yang patut, melainkan dikarenakan suatu sebab yang sepenuhnya berbeda, yang paling sering dikarenakan keterlupaan semata-mata, atau kekurangan pengetahuan secukupnya; apabila sang penyair telah lupa akan rincian-rincian yang hidup dan telah menyimpan dalam ingatannya hanya suatu konsepsi umum yang abstrak dari watak itu, atau jika jauh lebih sedikit yang diketahui sang penyair mengenai tokoh tipikal itu daripada yang diperlukan untuk membuatnya seorang yang hidup di dalam portretnya, maka, tidak bisa lain, ia mesti melengkapi bagan umum itu, mengisi rincian-rinciannya. Namun tokoh-tokoh imajiner ini nyaris tidak pernah menampilkan diri mereka pada kita sebagai watak-watak yang hidup.<sup>56</sup> Pada umumnya, semakin banyak yang kita ketahui mengenai kehidupan seorang penyair, tentang orang-orang yang akrab dengannya, maka semakin banyak portret orang-orang yang hidup kita lihat dalam karya-karyanya. Sulit untuk tidak mengiyakan bahwa terdapat, dan selalu telah ada, jauh lebih sedikit “penciptaan” dalam tokoh-tokoh yang dilukiskan

oleh para penyair dan lebih banyak penyalinan dari realitas ketimbang yang lajimnya diperkirakan; sulit untuk lolos dari keyakinan bahwa dalam hubungan dengan tokoh-tokohnya, sang penyair hampir selalu cuma seorang sejarawan atau seorang memoaris. Sudah tentu, kita tidak bermaksud mengatakan bahwa setiap kata yang diucapkan oleh *Mephistopheles* telah didengar oleh *Goethe* dari *Merck*.<sup>57</sup>

Tidak hanya seorang jenius puitis, tetapi bahkan penulis kisah yang paling tidak berdaya pun berkemampuan untuk mengaitkan sebuah kalimat pada sebuah kalimat lain sejenis, menambahkan pengantar-pengantar dan penyambung-penyambung.

“Penemuan bebas,” atau rekayasa, –kita memberanikan diri menggunakan kata-kata ini untuk istilah yang lazim dan terlalu sombong “penciptaan”–lebih sering berlaku dalam peristiwa-peristiwa yang dilukiskan oleh sang penyair, di dalam jalan-cerita, dalam membuhul dan membuka simpul, dan sebagainya, sekalipun dengan sangat mudah dapat dibuktikan bahwa lakon-lakon kisah-kisah dan novel-novel itu biasanya peristiwa-peristiwa yang telah sesungguhnya terjadi, atau anekdot-anekdot, segala macam kisah, dan sebagainya (kita menunjuk, sebagai misal, pada semua kisah prosa *Pushkin: The Captain’s Daughter*, adalah sebuah anekdot; *Dubrovsky*, adalah sebuah anekdot; *The Queen of Spades*, adalah sebuah anekdot; *The Shot*, adalah sebuah anekdot, dan begitu seterusnya). Tetapi garis-besar umum sebuah jalan-cerita itu sendiri tidaklah memberikan keindahan puitis yang tinggi pada sebuah kisah atau novel; sang pengarang mesti mampu memanfaatkan jalan-cerita itu. Karenanya, dengan mengesampingkan persoalan *kebebasan* jalan-cerita itu, mari kita palingkan perhatian kita pada persoalan apakah jalan cerita, dalam karya-karya puitis, apabila sudah dikembangkan sepenuhnya, adalah lebih *puitis* ketimbang peristiwa-peristiwa yang sesungguhnya. Agar dapat mencapai suatu kesimpulan pasti maka akan kita ajukan sejumlah pertanyaan, yang kebanyakan akan memberikan jawabannya sendiri:

1) Apakah peristiwa-peristiwa puitis benar-benar terjadi di dalam realitas? Apakah drama-drama, kisah-kisah percintaan, komedi-komedi, tragedi-tragedi dan lawakan-lawakan terjadi dalam realitas? Pada setiap

saat. 2) Benar-benar puitiskah perkembangan dan kesudahan peristiwa-peristiwa itu? Apakah mereka benar-benar memiliki keutuhan dan penyelesaian artistik? Acapkali hal itu tidak dimiliki; tetapi sering juga hal itu dimilikinya. Banyak sekali peristiwa terjadi yang di dalamnya oleh ketajaman mata puitis tidak ditemukan kekurangan-kekurangan artistik. Hal ini dapat ditentukan dengan membaca riwayat pertama yang ditulis dengan baik yang sampai di tangan kita, oleh petang pertama yang dilewatkan dalam percakapan dengan seseorang yang telah melihat banyak dalam hidupnya, oleh kasus-kasus pengadilan yang dilaporkan dalam surat kabar Inggris atau Perancis yang paling pertama jatuh ke tangan kita. 3) Adakah di antara peristiwa-peristiwa puitis lengkap itu yang tanpa perubahan sedikitpun dapat ditaruh di bawah judul: ‘*drama*,’ ‘*tragedi*,’ ‘*kisah percintaan*,’ dan sebagainya? Banyak sekali. Benar, banyak dari peristiwa nyata itu tampak tidak masuk akal, berdasarkan situasi-situasi atau rangkaian keadaan yang tidak-lajim, yang sangat langka, dan karenanya, dalam bentuk sesungguhnya mempunyai penampilan sebuah dongeng atau fiksi yang terlampau melantur-jauh (yang menunjukkan bahwa kehidupan nyata seringkali terlampau dramatik bagi drama dan terlalu puitis bagi persajakan). Tetapi sangat banyak peristiwa terjadi, yang, sekalipun luar-biasa, tidak mengandung apapun yang eksentrik, tidak mengandung apapun yang mustahil, yang di dalam seluruh rangkaian keadaan, dalam seluruh proses dan kesudahan dari yang dalam persajakan disebut jalan-cerita, adalah sederhana. 4) Apakah peristiwa-peristiwa dalam realitas mempunyai suatu segi *umum*, yang bersifat hakiki dalam karya-karya puitis? Tentu saja, setiap peristiwa yang patut mendapat perhatian seorang yang berpikir, memilikinya; dan sangat banyak peristiwa jenis ini yang terjadi.

Setelah ini sulit untuk menghindari kesimpulan bahwa banyak peristiwa terjadi di dalam realitas, yang<sup>58</sup> cuma perlu diketahui, dimengerti dan mampu menceritakannya, bahwa naratif polos seorang sejarawan, seorang memoaris, atau pengumpul anekdot hanya akan berbeda dari karya-karya puitis sesungguhnya karena volumenya lebih kecil dan kurang berkembangannya adegan-adegannya, penjelasan-penjelasan dan rincian-rincian serupa. Di sini kita melihat perbedaan pokok antara karya-karya puitis dan narasi yang eksak, yang polos dari peristiwa-

perisitwa aktual. Rincian yang lebih lengkap, atau yang dalam karya-karya inferior disebut “pembesaran retorik,” ialah yang merupakan, pada dasarnya, seluruh superioritas persanjakan atas sebuah naratif yang eksak. Seperti pihak-pihak lain kita juga memperolokkan retorika, namun, mengakui keabsahan semua kebutuhan hati manusia segera setelah kita melihat bahwa kebutuhan-kebutuhan itu universal sifatnya, kita mengakui arti-penting pembesaran puitis ini karena di mana-mana kita selalu melihat hasrat akan hal itu di dalam persanjakan; rincian-rincian ini, yang tidak penting bagi hakekat peristiwanya sendiri, namun perlu bagi perkembangannya, selalu terdapat di dalam kehidupan; karenanya, mereka mesti ada di dalam persanjakan. Satu-satunya perbedaannya ialah, bahwa di dalam realitas rincian-rincian ini tidak pernah sekedar pembantalan (pengisi/penambah) guna memperpanjang kisah, sedangkan dalam karya-karya puitis mereka seringkali benar-benar berbunyi seperti retorika, yaitu memperpanjang-panjang kisah secara mekanis. Mengapa *Shakespeare* dipuji-puji kalau tidak karena kenyataan bahwa di dalam adegan-adegannya yang menentukan, yang paling bagus, ia menyingkirkan semua uraian yang berkepanjangan (pembesaran-pembesaran/dilasi = *dilation*) ini? Tetapi berapa banyak dari itu yang dapat dijumpai dalam karya-karyanya, dan dalam karya-karya *Goethe* dan *Schiller*!

Tampaknya bagi kita (barangkali ini menunjukkan prasangka patriotik), bahwa persanjakan Rusia mengandung benih kemuakan terhadap pemberlarutan suatu hal-ikhwal dengan cara rincian-rincian yang dipilih secara mekanis. Ciri-ciri umum kisah-kisah dan cerita-cerita *Pushkin*, *Lermontov* dan *Gogol* ialah keringkasan dan aksi yang serba-cepat. Dengan demikian, pada umumnya, di dalam jalan-cerita dan di dalam pelukisan tokoh-tokoh secara tipikal dan utuh, karya-karya puitis jauh lebih inferior ketimbang realitas: pengembel-embelan peristiwa-peristiwa dengan penambahan pelengkap-pelengkap yang mencorong dan dalam penyelarasan watak-watak tokoh-tokoh dengan peristiwa-peristiwa yang di dalamnya mereka berpartisipasi.

Telah kita katakan, bahwa seni lukis lebih sering daripada realitas menempatkan sesuatu kelompok dalam suatu tatanan yang bersesuaian dengan watak esensial adegan itu. Demikian pula, juga persanjakan, lebih

sering daripada realitas, mengedepankan sebagai para protagonis dan partisipan dalam peristiwa-peristiwa itu, orang-orang yang watak-watak dasarnya bersesuaian dengan semangat peristiwa-peristiwa itu. Di dalam realitas, orang-orang yang berwatak kerdil sangat sering menjadi protagonis dalam peristiwa-peristiwa tragik, dramatik, dsb.; seorang jangkak yang tiada artinya, yang pada dasarnya, barangkali, tidak benar-benar seorang jahat, dapat melakukan banyak hal yang mengerikan; seseorang yang sama sekali tidak dapat disebut jahat dapat menghancurkan kebahagiaan orang banyak dan menyebabkan kemalangan-kemalangan yang jauh lebih besar daripada *Iago* atau *Mephistopheles*.<sup>59</sup> Sebaliknya, dalam karya-karya puitis, tindakan-tindakan keji lajimnya dilakukan oleh orang-orang yang keji; kebaikan dilakukan oleh orang-orang yang istimewa baiknya. Dalam kehidupan sesungguhnya, orang sering tidak mengetahui siapa yang harus dipersalahkan dan siapa yang harus dipuji; dalam karya-karya puitis, kehormatan atau kenistaan lajimnya dialamatkan pada yang berhak atasnya. Namun, ini suatu kelebihan atukah suatu kekurangan? Kadang-kadang ia yang satunya, kadang-kadang pula yang lainnya; tetapi paling sering ia adalah suatu kemunduran. Untuk saat ini kita tidak akan mempersoalkan kenyataan bahwa konsekuensi praktek ini ialah pengidealisasi yang berarahkan kebaikan atau keburukan, atau, mengatakannya secara sederhana, penglebih-lebihan; karena masih belum mendiskusikan hakekat seni dan kini masih terlampau dini untuk memutuskan apakah pengidealisasi ini suatu berkah atau suatu malapetaka. Kita hanya akan mengatakan bahwa di dalam persajakan, suatu konsekuensi dari selalu disesuaikannya watak-watak para tokoh pada makna peristiwa-peristiwa adalah monoton, para tokoh dan bahkan peristiwa-peristiwa itu menjadi seragam; karena keanekaragaman dalam watak-watak para tokoh akan memberikan suatu keanekaragaman warna pada peristiwa-peristiwa yang pada dasarnya sama, sebagaimana terjadi dalam kehidupan sesungguhnya, yang secara kekal beraneka-ragam, secara kekal baru, sedangkan, di dalam karya-karya puitis kita sering sekali hanya membaca pengulangan-pengulangan.<sup>60</sup>

Pada masa kini, embel-embel yang tidak bersumber dari hakekat lakon

dan tidak diperlukan untuk mencapai tujuan pokok, hanya menimbulkan tertawaan; sedangkan hingga kini, sebuah ungkapan yang jitu, sebuah kiasan yang piawai, dan beribu-ribu cara yang ditemukan untuk maksud pemberian kesempurnaan eksternal, masih sangat mempengaruhi pendapat mengenai karya-karya puitis.<sup>61</sup> Mengenai penghiasan, kehebatan eksternal, kepintaran, dsb., kita mengakui bahwa fiksi selalu dapat melebihi realitas. Tetapi cukuplah dengan menunjuk pada yang tampak sebagai berkah sebuah kisah atau lakon ini untuk menghilangkan nilainya di mata orang-orang yang berselera tinggi dan untuk jatuh dari lingkup *seni* ke dalam lingkup *artifialitas*.

Analisis kita telah menunjukkan bahwa karya-karya seni dapat lebih superior ketimbang realitas hanya dalam dua atau tiga hal kurang penting dan secara tidak dapat dielakan tetap berada jauh di bawahnya dalam mutu-mutu hakiki. Kita dapat dicela karena membatasi analisis ini pada pandangan-pandangan yang paling umum, karena tidak memasuki rincian dan tidak memberikan contoh-contoh.

Sesungguhnya, keringkasan analisis kita tampak sebagai suatu kekurangan apabila orang mengingat betapa dalamnya berakar pendapat bahwa karya-karya seni adalah lebih indah daripada obyek-obyek, peristiwa-peristiwa dan orang-orang sesungguhnya; namun apabila kita mengetahui betapa tidak tepatnya pendapat ini, apabila kita mengingat betapa orang-orang yang mengajukannya bertentangan sendiri dengannya pada setiap saat,<sup>62</sup> maka orang akan berpikir bahwa setelah menyatakan pendapat bahwa seni adalah lebih unggul daripada realitas, akan cukuplah untuk menambahkan kata-kata: “itu tidak benar,” karena semua orang merasa bahwa kehidupan sesungguhnya adalah lebih indah daripada produk-produk “imajinasi kreatif.” Dengan demikian, apakah landasan, atau akan lebih baik dikatakan, apakah sebab-sebab subyektif dari pendapat yang berlebih-lebihan mengenai kebaikan-kebaikan karya-karya seni itu?

Sebab pertama dari pendapat ini ialah kecenderungan wajar manusia untuk sangat menghargai sesuatu yang sulit dan langka. Tiada orang yang memuji seorang Perancis karena logatnya yang murni ketika berbicara dalam bahasa Perancis, atau seorang Jerman ketika berbicara

bahasa Jerman; “itu sama sekali tidak sulit baginya, dan itu sama sekali bukan sesuatu yang langka.” Tetapi jika seorang Jerman berbahasa Perancis secara lumayan, atau jika seorang Perancis berbicara Jerman secara lumayan, maka itu merupakan hal yang mengejutkan bagi kita dan memberikan pada seorang seperti itu hak untuk mendapatkan suatu derajat tertentu penghargaan kita. Mengapa? Karena, pertama-tama, hal itu sesuatu yang langka; dan kedua, karena ini dicapai setelah berusaha bertahun-tahun lamanya. Berbicara selayaknya, hampir setiap orang Perancis yang berpendidikan literer secukupnya atau bahkan berpendidikan umum akan berbicara bahasa Perancis dengan baik sekali-tetapi, betapa njelimetnya kita dalam hal ini!-sedikit saja provinsialisme, yang nyaris tidak dapat dikenali dalam logatnya, sebuah kalimat saja yang tidak sepenuhnya tepat, sudah cukup untuk membuat kita berkata: “orang ini berbicara bahasanya sendiri dengan buruk sekali.” Apabila seorang Rusia berbicara bahasa Perancis, maka dalam setiap bunyi pengucapannya mengungkapkan kenyataan bahwa organ-organnya tidak dapat mencapai kemurnian penuh dari logat Perancis; ia selalu menyingkapkan asal-usul asingnya dengan pilihan kata-katanya, dengan bangunan kalimat-kalimatnya, dengan seluruh gayanya berbicara. Tetapi kita memaafkan semua kekurangan ini, kita bahkan tidak memperhatikannya, dan menyatakan bahwa ia berbicara Perancis dengan baik sekali, mahir sekali, dan akhirnya kita berkata: “Orang Rusia ini berbicara bahasa Perancis dengan lebih baik ketimbang orang Perancisnya sendiri,” sekalipun kita tidak berpikir untuk membandingkannya dengan orang-orang Perancis sesungguhnya, melainkan hanya membandingkannya dengan orang-orang Rusia lain yang mencoba berbicara bahasa Perancis. Ia memang berbicara (bahasa Perancis) jauh lebih baik dari mereka itu, namun jauh lebih buruk daripada orang-orang Perancis. Hal ini dianggap sudah dengan sendirinya oleh setiap orang yang mengetahui persoalannya, tetapi banyak orang mungkin saja tersesat oleh kalimat yang berlebih-lebihan.

Yang sama berlaku bagi penilaian estetika mengenai ciptaan-ciptaan alam dan ciptaan-ciptaan seni: sedikit saja yang tampak atau benar-benar sebagai kekurangan dalam sebuah karya alam sudah cukup untuk membuat para ahli estetika berbicara tentang kekurangan-kekurangan;

hal itu mengejutkan mereka dan membuat mereka melupakan segala kebaikan, mengenai semua keindahannya: sebenarnya, patutkah karya-karya alam ini dihargai jika diingat bahwa karya-karya itu muncul tanpa sedikitpun daya-upaya? Sebuah karya seni dapat saja mempunyai kekurangan sama yang diperbesar seratus kali lipat; ia mungkin suatu kekurangan yang lebih mencorong dan dikelilingi ratusan kekurangan lainnya, tetapi kita tidak melihatnya, dan jika kita melihatnya, kita memaafkannya dan berkata: “Bahkan di atas matahari ada bintik-bintik!” Sesungguhnya, karya-karya seni hanya dapat dibandingkan satu sama lain ketika menentukan keunggulan-keunggulan relatifnya; ada yang terbukti lebih unggul ketimbang yang lainnya; terpesona oleh keindahan mereka (hanya nisbiah), kita berseru: “Mereka jauh lebih indah ketimbang alam dan kehidupan sesungguhnya! Keindahan realitas bukan apa-apa jika dibandingkan dengan keindahan seni!” Tetapi pesona itu berprasangka; ia memberikan lebih daripada yang seadilnya: kita menghargai kesulitan-ini baik sekali, tetapi kita tidak boleh melupakan kebaikan pokok yang mendasar, yang bebas/tidak tergantung pada tingkat kesulitan; kita pasti berbuat tidak adil jika kita lebih menyukai kesulitan pelaksanaan daripada kebaikan-kebaikannya.

Alam dan kehidupan menciptakan keindahan tanpa berpikir mengenai keindahan; ia muncul dalam realitas tanpa usaha dan, karenanya, tidak mempunyai kebaikan dalam pandangan kita, tidak berhak atas simpati kita, tidak berhak atas kemanjaan; dan mengapa memanjakannya apabila terdapat begitu banyak keindahan dalam realitas? “Segala sesuatu dalam realitas yang tidak indah secara sempurna adalah jelek; segala sesuatu dalam seni yang lumayan saja adalah baik sekali”—inilah ketentuan yang berlaku sebagai landasan penilaian kita. Untuk membuktikan betapa sangat sulitnya pelaksanaan dihargai dan betapa kecilnya nilai yang diberikan pada sesuatu yang ada dengan sendirinya, tanpa sedikitpun usaha dari pihak kita, kita menunjuk pada portret-portret daguerrotipe; di antaranya kita menjumpai banyak sekali yang tidak hanya portret-portret sesungguhnya, tetapi menyampaikan ekspresi wajah hingga sempurna sekali-apakah kita menghargainya? Sungguh akan mengejutkan untuk mendengar pujian-pujian atas portret-portret daguerrotipe. Sebuah contoh lain: betapa tingginya kaligrafi lajimnya

dihargai! Tetapi toh, sebuah buku yang dicetak dengan baik adalah jauh lebih indah ketimbang manuskrip yang mana pun; tetapi siapakah mengagumi seni pencetak, dan siapakah yang tidak mengagumi sebuah manuskrip yang indah beribu kali lipat ketimbang sebuah buku yang dicetak dengan baik, yang seribu kali lebih indah ketimbang sebuah manuskrip? Sesuatu yang gampang sedikit sekali artinya bagi kita, sekalipun kandungan kebajikannya jauh lebih besar ketimbang sesuatu yang sukar. Jelas sekali bahwa bahkan dari sudut pandangan ini kita hanya benar secara subyektif: “realitas menghasilkan keindahan tanpa berusaha” hanya berarti bahwa usaha itu tidak dikerjakan oleh kemauan manusia: sebenarnya, segala sesuatu dalam realitas—yang indah dan yang buruk, yang besar dan yang kecil—adalah hasil dari usaha yang paling menegangkan dan tiada-henti-hentinya. Namun, apa peduli kita akan usaha dan perjuangan yang di dalamnya kita tidak mengambil bagian, baik secara fisik ataupun secara mental? Kita tidak mau tahu sedikitpun tentang itu; kita hanya menghargai usaha manusia, kita hanya menghargai manusia. Dan di sini terdapatlah sebab lain dari kekaguman kita yang berat-sebelah mengenai karya-karya seni: karya-karya seni dibuat oleh manusia; karenanya, kita semuanya membanggakannya; kita memandangnya sebagai berkaitan dengan diri kita secara pribadi; karya-karya itu saksi-saksi dari kecerdasan dan kekuatan manusia dan karenanya merupakan pusaka-pusaka kita. Jelas sekali bagi semua bangsa, kecuali orang-orang Perancis, bahwa *Corneille*, atau *Racine*, adalah jauh lebih inferior ketimbang *Shakespeare*, tetapi hingga saat ini orang Perancis terus membanding-bandingkan mereka—sulit sekali bagi mereka untuk mencapai titik kesadaran bahwa “orang kita tidak seunggul itu.” Di antara kita, orang-orang Rusia, banyak sekali orang yang siap menyatakan bahwa *Pushkin* adalah salah seorang penyair terbesar dunia; bahkan ada orang yang beranggapan bahwa *Pushkin* berada jauh di atas *Byron*: ini menunjukkan betapa tinggi seseorang menilai orangnya sendiri.<sup>63</sup> Tepat sebagaimana suatu bangsa melebihi-lebihkan keunggulan-keunggulan penyair-penyairnya sendiri, demikian pula manusia pada umumnya melebihi-lebihkan keunggulan-keunggulan persanjakan pada umumnya.

Kedua sebab prasangka terhadap seni yang telah kita sebutkan di atas

patut dihormati karena sebab-sebab itu wajar adanya: bagaimana ia tidak menghargai kerja manusia, bagaimana orang tidak menyintai manusia, bagaimana ia tidak menghargai karya-karya yang menjadi kesaksian inteligensi dan kekuatan manusia? Tetapi adalah menyangsikan apakah sebab ketiga pemihakan kita pada seni layak mendapatkan penghormatan seperti itu. Seni itu membelai selera-selera kita yang dangkal (artifisial). Kita mengetahui benar betapa artifisialnya adat-adat, kebiasaan-kebiasaan dan seluruh gaya berpikir di jaman Louis XIV. Kita lebih dekat pada alam, kita jauh lebih memahami dan menghargainya ketimbang semua itu difahami dan dihargai dalam masyarakat abad ke XVII; namun begitu, kita masih sangat jauh terpisah dari alam; kebiasaan-kebiasaan, adat-adat, seluruh gaya hidup kita, sebagai akibatnya, seluruh gaya berpikir kita masih sangat artifisial. Seseorang sangat sulit untuk melihat kesalahan-kesalahan jamannya sendiri, terutama karena kesalahan-kesalahan ini telah menjadi lebih kurang nyata ketimbang di masa lalu.

Gantinya melihat betapa sangat canggihnya artifisialitas dalam diri kita, kita hanya melihat bahwa abad ke XIX dalam hal ini berada jauh di atas abad ke XVII, bahwa kita memahami alam secara lebih baik; tetapi kita lupa bahwa berkurangnya suatu penyakit belumlah berarti kesehatan bugar. Artifisialitas terbukti dalam segala hal, dimulai dengan pakaian kita, yang semua kita menertawakannya, tetapi yang tetap kita pakai, makanan kita, yang dibumbuhi dengan segala jenis rempah-rempah yang sama sekali mengubah rasa alamiah dari masakan-masakan yang kita makan; dari bahasa percakapan kita yang telah diperhalus hingga bahasa kesusasteraan kita yang diperhalus, yang tetap saja dikiasi dengan paradoks-paradoks, kata-kata jenaka, pembesaran-pembesaran/uraian-uraian mengenai *loci topici* (kebenaran-kebenaran yang telah basi), perbantahan-perbantahan yang mendalam mengenai masalah-masalah usang dan penelitian-penelitian yang mendalam mengenai hati manusia *a la Corneille* dan *Racine* dalam *belles lettres*, dan *a la Johann Miller* dalam karya-karya sejarah. Karya-karya seni mengelus-elus segenap kebutuhan-kebutuhan remeh yang timbul dari kesukaan kita pada keartifisialan. Kita tidak akan mempersoalkan kenyataan bahwa dewasa ini kita suka “mencuci alam” sebagaimana orang suka mempersoleknya

di abad ke XVII-ini akan membawa diri kita pada perbincangan yang panjang-lebar mengenai yang disebut bahasa kasar, dan hingga seberapa jauh hal itu harus muncul dalam karya-karya seni. Namun hingga sekarang yang sangat berlaku dalam karya-karya seni ialah penyelesaian yang picik terhadap rincian-rincian, yang maksudnya ialah bukan agar rincian-rincian itu mencapai keselarasan dengan semangat seluruhnya, melainkan hanya untuk menjadikan setiap rincian itu menarik atau indah secara sendiri-sendiri, acapkali selalu menyebabkan rusaknya kesan umum dari karya itu, rusaknya kewajaran dan kejujurannya. Lazim adanya hasrat picik akan efek dalam kata demi kata, kalimat demi kalimat dan kejadian demi kejadian dengan warna-warna yang kurang wajar, namun sangat mencolok. Karya-karya seni adalah lebih picik daripada yang kita lihat dalam kehidupan nyata dan dalam alam, dan sekaligus dengan itu karya-karya seni lebih mencolok-sehingga, mengapa pendirian bisa gagal memantapkan bahwa seni adalah lebih indah ketimbang alam dan kehidupan nyata, yang di dalamnya terdapat begitu sedikit artifialitas dan yang tidak menghasratkan pembangkitan perhatian?

Alam dan kehidupan berada lebih tinggi daripada seni; tetapi seni berusaha meminang kecenderungan-kecenderungan kita; namun, realitas tidak dapat ditundukkan pada hasrat kita untuk melihat segala sesuatu dalam sorotan dan susunan yang menyenangkan diri kita, atau bersesuaian dengan konsepsi-konsepsi kita yang acapkali berpra-sangka itu. Dari sangat banyaknya kasus peminangan pada gaya berpikir yang berlaku, kita akan menunjuk pada sebuah; banyak orang menuntut agar dalam karya-karya satirikal (cemeti) harus ada tokoh-tokoh “yang padanya hati pembaca dapat menemukan kenikmatan dan ketenangan,” –sebuah tuntutan yang sangat wajar, tetapi realitas sangat sering gagal memuaskannya/memenuhinya, karena realitas memberikan sejumlah besar peristiwa di mana tidak ada seorang pun tokoh yang menyenangkan. Namun seni hampir selalu meminang pada hal itu. Kita tidak dapat mengatakan apakah terdapat seorang pun pengarang dalam kesusasteraan Rusia-kecuali *Gogol*—yang tidak menyerah pada tuntutan ini; dan bahkan dalam karya-karya *Gogol*, langkanya tokoh-tokoh *menyenangkan* dikompensasi dengan pelanturan-pelanturan yang “sangat liris.”

Sebuah contoh lain: manusia itu berkecenderungan sentimental; alam dan kehidupan tidak dihindangi kecenderungan ini; sedikit-atau-banyak, karya-karya seni hampir selalu memuaskan kecenderungan itu. Kedua tuntutan itu adalah konsekuensi dari keterbatasan-keterbatasan manusia. Alam dan kehidupan nyata berdiri di atas keterbatasan-keterbatasan ini. Menyerah padanya, dan dengan begitu terpuruk di bawah realitas dan sering sekali bahkan menanggung resiko untuk menjadi dangkal atau lemah, karya-karya seni mendekati tuntutan-tuntutan biasa manusia dan dengan begitu mendapat perkenan di mata manusia. “Tetapi dengan demikian, anda sendiri mengakui bahwa karya-karya seni memuaskan sifat manusia secara lebih baik dan lebih penuh daripada realitas objektif; sebagai konsekuensinya, mereka lebih baik bagi manusia daripada karya-karya realitas.” Kesimpulan ini tidak sepenuhnya benar; masalahnya ialah bahwa seseorang yang berkembang secara dangkal mempunyai banyak tuntutan-tuntutan dangkal pula; yang begitu menyimpang sehingga menjadi palsu dan fantastik, yang tidak dapat sepenuhnya dipuaskan karena pada dasarnya mereka itu bukan tuntutan-tuntutan sifatnya, melainkan merupakan nafsu-nafsu yang didorong oleh suatu imajinasi yang menyimpang, yang nyaris tidak dapat dilayani tanpa mendapatkan ejekan dan cemooh orang yang justru ingin kita bikin senang, karena ia sendiri secara naluriah merasa bahwa tuntutan-tuntutannya tidak layak dipenuhi. Demikianlah, khalayak, diikuti oleh estetika, menuntut “tokoh-tokoh yang menyenangkan,” sentimentalitas-dan khalayak yang itu juga menertawakan karya-karya seni yang melayani nafsu-nafsu ini. Meminang ialah seseorang tidak berarti memuaskan tuntutan-tuntutannya. Salah sebuah yang paling pertama dari tuntutan-tuntutan ini ialah kebenaran.

Telah kita diskusikan sebab-sebab mengapa karya-karya seni lebih disukai ketimbang gejala-gejala alam dan kehidupan mengenai isi dan pelaksanaan, tetapi kesan yang ditimbulkan pada diri kita oleh seni atau realitas juga penting: derajatnya juga merupakan suatu ukuran mengenai keunggulan-keunggulan sesuatu.

Telah kita lihat bahwa kesan yang diciptakan oleh karya-karya seni mesti jauh lebih lemah ketimbang yang diciptakan oleh realitas hidup dan, karenanya, kita tidak menganggap perlu untuk memberikan bukti-bukti

mengenai ini. Namun, dalam hubungan ini, sebuah karya seni berada dalam keadaan-keadaan yang jauh lebih menguntungkan daripada gejala-gejala alam; keadaan-keadaan ini dapat membawa seseorang yang tidak terbiasa menganalisis sebab-sebab sensasi-sensasinya untuk menganggap bahwa keseni itu sendiri menciptakan suatu kesan lebih kuat ketimbang realitas hidup.

Realitas menggelar diri pada mata kita tanpa tergantung pada kemauan kita, paling sering pada saat-saat yang tidak diharapkan.<sup>64</sup> Sering sekali kita memasuki suatu pergaulan, pergi ke sebuah pesta, tanpa maksud untuk mengagumi keindahan manusia, memperhatikan watak-watak, atau mengamati-drama kehidupan; kita berangkat dengan pikiran yang sibuk dan dengan hati kita tertutup bagi kesan-kesan. Tetapi siapakah yang pergi ke sebuah galeri lukisan tanpa niat untuk menikmati keindahan lukisan-lukisan? Siapakah memulai membaca sebuah buku tanpa niat untuk mempelajari watak-watak tokoh-tokoh yang dilukiskan di dalam buku itu dan mengikuti perkembangan jalannya cerita? Lajimnya kita nyaris dipaksa diri kita sendiri untuk memperhatikan keindahan, keagungan realitas. Biarlah ia, kalau ia dapat, memikat mata kita yang diarahkan pada obyek-obyek yang berlainan sekali, biarlah ia memaksakan dirinya ke dalam hati kita, yang sedang terlibat dengan urusan-urusan lain. Kita memperlakukan realitas sebagaimana kita memperlakukan seorang tamu yang tidak diundang, yang mencoba mendesakkan dirinya pada kita: kita berusaha menutup pintu terhadapnya. Tetapi, terjadi juga saat-saat tatkala hati kita terasa hampa karena pengabaian realitas yang kita lakukan sendiri-dan pada saat begitu kita berpaling pada seni dan memohon padanya agar mengisi kekosongan itu; pada saat begitu kita memainkan peranan pemohon yang berendah-hati. Jalan kehidupan kita ditebari keping-keping uang emas, tetapi kita tidak melihatnya karena pikiran kita terpukau dengan tujuan kita dan kita tidak memperhatikan jalan di bawah kaki kita; bahkan seandainya kita melihat keping-keping uang itu, kita tidak dapat membongkok untuk memungutnya, karena *kereta kehidupan*, tanpa dapat dilawan membandang diri kita-demikian itulah sikap kita terhadap realitas.

Tetapi, tatkala kita telah sampai di suatu tempat perhentian dan setengah mati dijemukan dalam pernantian penggantian kuda-kuda penarik kereta

itu, dengan bersemangat kita memeriksa setiap piringan yang terbuat dari campuran timah, yang, barangkali, bahkan tidak layak diperhatikan-demikian itulah sikap kita terhadap seni. Ini terpisah dari kenyataan bahwa masing-masing kita mesti menentukan penilaian kita sendiri mengenai gejala-gejala kehidupan, karena kehidupan menyajikan gejala-gejala khusus bagi setiap individu yang tidak dilihat oleh orang-orang lain, dan yang, karenanya, penilaian atasnya tidak diucapkan oleh masyarakat sebagai keseluruhan, sedangkan karya-karya seni dinilai oleh majelis pendapat umum. Keindahan dan keagungan kehidupan-nyata jarang menghadirkan dirinya pada kita dengan sebuah label di atasnya, dan sedikitlah jumlah orang yang dapat memperhatikan dan menghargai sesuatu yang tidak dibicarakan secara umum dan terbuka. Gejala-gejala realitas adalah lempengan-lempengan emas tanpa pembubuhan tanda keabsahan; karena sebab ini saja banyak orang yang menolak untuk menerimanya, karena tidak mampu membedakannya dari potongan-potongan tembaga. Sebuah karya seni adalah selembar uang kertas yang kecil kandungannya nilainya, namun nilai nominalnya dijamin oleh seluruh masyarakat, dan karenanya dihargai oleh setiap orang, sekalipun hanya sedikit saja orang yang menyadari bahwa nilainya bersumber dari kenyataan, bahwa ia mewakili sepotong emas. Jika kita melihat pada realitas, maka realitas itu menangkap perhatian sebagai sesuatu yang sepenuhnya tidak tergantung pada diri kita, dan ia jarang memberikan kesempatan pada kita untuk secara mental memindahkan diri kita sendiri ke dalam alam subyektif kita, ke dalam masa lalu kita. Sedangkan, tatkala aku melihat sebuah karya seni, aku mendapatkan suatu medan luas tergelar untuk perenungan-perenungan subyektifku, dan itu lajimnya berlaku bagiku hanya sebagai suatu peluang bagi impian-impian dan kenangan-kenangan sadar atau tidak sadar. Manakala sebuah adegan tragis berlangsung dalam realitas di depan mataku, maka pikiranku sedemikian tercekam olehnya sehingga aku tidak berpikir lagi tentang diriku; sedang, tatkala, dalam sebuah novel aku membaca tentang pembunuhan seseorang, suatu ingatan kembali yang jelas atau remang-remang timbul dalam pikiranku mengenai semua bahaya yang telah kualami sendiri, dari semua peristiwa terbunuhnya orang yang kukenal secara pribadi. Kekuatan seni, terutama persajakan, lazimnya ialah kekuatan untuk menggugah ingatan. Disebabkan oleh ketidak-tuhannya

sendiri, ketidak-tentuannya sendiri, justru karena ia lajimnya hanya sebuah *genderalisasi* (*penjabaran*), dan bukan suatu citra atau peristiwa individual yang hidup, sebuah karya seni khususnya mampu menggugah ingatan kita. Berikan padaku sebuah potret yang selesai-ia tidak akan mengingatkan diriku pada siapapun dari teman-temanku, dan aku dengan dingin akan berpaling darinya dan berkata: “Tidak jelek”; tetapi coba perlihatkan padaku, pada saat yang tepat, sebuah sketsa kasar yang kabur, yang padanya tidak seorangpun akan mengenali dirinya-dan sketsa lemah yang miskin itu akan mengingatkan diriku pada ciri-ciri seseorang yang kukasihi, dan sekalipun aku telah memandang dengan dingin pada suatu wajah hidup yang penuh keindahan dan ekspresi, aku akan dengan terpukau memandang sketsa yang tidak berarti ini, yang mengingatkan diriku pada seseorang yang kukasihi, dan mengenang kembali hubungan-hubunganku dengan orang itu akan mengingatkan aku pada diriku sendiri.

Kekuatan seni ialah kekuatan penjabaran. Masih terdapat suatu aspek lain dari karya-karya seni yang menempatkannya dalam pandangan seseorang yang tidak berpengalaman atau per pandangan sempit lebih tinggi daripada gejala-gejala kehidupan dan realitas, yaitu, padanya segala sesuatu dipamerkan dan dijelaskan oleh pengarangnya, sedangkan kita mesti memecahkan sendiri teka-teki alam dan kehidupan. Kekuatan seni ialah kekuatan serba-komentar; tetapi ini mesti kita diskusikan nanti.

Kita telah menemukan banyak alasan mengapa seni lebih disukai daripada realitas; tetapi kesemuanya itu hanya menjelaskan, bukan membenarkan pilihan ini. Tidak sependapat bahwa seni berdiri-bahkan-sederajat dengan, apalagi lebih tinggi daripada realitas dalam hal keunggulan kandungan isi dan pelaksanaannya, kita-tentu saja-tidak setuju dengan pandangan yang dewasa ini berlaku mengenai kebutuhan-kebutuhan yang melahirkan seni dan tujuan, sasaran eksistensinya. Pendapat yang berlaku mengenai asal dan tujuan seni mengatakan yang berikut ini: “Manusia didorong oleh suatu hasrat yang tidak dapat dilawan akan keindahan, tetapi, tidak mampu menemukan keindahan sejati dalam realitas obyektif, manusia terpaksa menciptakan obyek-obyek, atau karya-karya, sesuai kebutuhan ini, obyek-obyek dan gejala-gejala yang benar-benar indah”; atau, menurut terminologi khusus dari

ajaran/aliran yang berlaku: “Ide mengenai keindahan yang tidak terealisasi dalam realitas, direalisasikan dalam karya-karya seni.” Kita mesti menganalisa definisi ini untuk menyingkapkan arti sebenarnya dari anggapan-anggapan yang tidak lengkap dan berat-sebelah yang dikandungnya. “Manusia didorong oleh suatu hasrat akan keindahan.” Tetapi, jika keindahan berarti sebagaimana yang dimaksudkan oleh kata dalam definisi ini, yaitu, keselarasan (harmoni) sempurna antara ide dan bentuk, maka yang mesti disimpulkan dari hasrat akan keindahan itu bukannya seni khususnya, melainkan semua kegiatan manusia pada umumnya, yang azas dasarnya ialah-perealisasian sempurna suatu ide tertentu. Hasrat akan kesatuan ide dan citra adalah landasan formal dari semua teknik, dari semua pekerjaan yang ditujukan pada obyek penciptaan dan penyempurnaan semua barang yang kita perlukan. Dengan menyimpulkan seni dari hasrat akan keindahan kita mengacaukan kedua arti kata ini: 1) kesenian (persajakan, musik dan sebagainya), dan 2) kemampuan, atau hasrat, untuk melakukan segala sesuatu dengan baik. Hanya yang tersebut belakangan itu disimpulkan dari hasrat akan kesatuan ide dan bentuk. Namun, jika keindahan berarti (sebagaimana ia adanya menurut pendapat kita) yang di dalamnya manusia melihat kehidupan, maka jelaslah bahwa hasrat akannya membuahkkan cinta penuh gairah akan segala yang hidup, dan bahwa ia sepenuhnya dipuaskan oleh realitas yang hidup. “Manusia tidak menjumpai keindahan sejati dan yang penuh di dalam realitas.” Kita telah berusaha membuktikan bahwa ini salah, bahwa imajinasi kita tidak dirangsang oleh kekurangan-kekurangan dalam keindahan dalam realitas, melainkan oleh ketidak-hadirannya; bahwa keindahan sesungguhnya adalah keindahan yang penuh, tetapi-malangnya-ia tidak selalu berada di depan mata kita. Jika karya-karya seni telah lahir sebagai suatu akibat dari hasrat kita akan kesempurnaan dan dari kekesalan/keengganan kita akan segala yang tidak-sempurna,<sup>65</sup> maka manusia sudah lama sebelumnya meninggalkan segala hasrat akan seni sebagai suatu usaha yang tidak berguna, karena karya-karya seni tidaklah sempurna; siapapun yang tidak puas dengan keindahan sesungguhnya dapat lebih tidak puas lagi dengan keindahan yang diciptakan oleh seni. Demikianlah, tidak mungkin untuk menyetujui penjelasan yang lajimnya diberikan mengenai

tujuan seni; tetapi penjelasan ini mengandung perkiraan-perkiraan yang dapat disebut tepat apabila ditafsirkan secara layak. “Manusia tidak puas dengan keindahan dalam realitas, keindahan ini tidak cukup baginya,” – di sinilah terletak hakekat dan kebearan dari penjelasan yang lajim itu, yang, apabila ditafsirkan secara palsu, sendiri memerlukan penjelasan.

Lautan itu indah; ketika memandangnya, kita tidak berpikir untuk tidak-puas/kecewa dengannya dalam pengertian estetis. Tetapi tidak semua orang tinggal di dekat laut; banyak yang tidak pernah berkesempatan untuk melihatnya, bahkan sekali saja dalam hidup mereka, tetapi mereka ingin sekali melihat dan mengaguminya, sehingga pemandangan-pemandangan laut menjadi menarik dan menyenangkan bagi mereka. Sudah tentu, jauh lebih disukai untuk melihat lautan itu sendiri ketimbang lukisan-lukisan darinya; tetapi bila sesuatu yang baik tidak tersedia, manusia puas dengan sebuah yang kurang begitu baik, bila sebuah barang asli tidak tersedia, maka sebuah penggantinya bolehlah. Orang-orang yang dapat melihat dan mengagumi laut sesungguhnya tidak selalu dapat melakukannya ketika mereka menginginkannya, sehingga mereka mengingat-ingatnya kembali. Tetapi imajinasi itu lemah, ia mesti dipupuk dan didorong, sehingga untuk membangkitkan kembali ingatan-ingatan mereka mengenai laut, agar melihatnya secara lebih nyata di dalam imajinasi mereka, mereka melihat pada pemandangan-pemandangan laut. Ini menjadi tujuan dan sasaran tunggal dari sangat banyak (mayoritas) karya seni: memberikan kepada orang-orang yang tidak berkesempatan menikmati keindahan dalam realitas, peluang untuk mengenalnya sendiri, sekurang-kurangnya hingga suatu derajat tertentu; yang berguna sebagai pengingat kembali, untuk mendorong dan membangkitkan kembali ingatan- ingatan mengenai keindahan dalam realitas dalam pikiran orang-orang yang sudah mengenalnya lewat pengalaman dan yang suka mengingatnya kembali. (Untuk sementara akan kita tinggalkan ungkapan: *keindahan adalah isi hakiki dari seni*; kelak akan kita gantikan istilah *keindahan* dengan sebuah istilah lain yang, menurut pendapat kita mendefinisikan isi/kandungan seni itu secara lebih cermat dan penuh.)<sup>66</sup> Demikianlah, tujuan pertama seni yalah mereproduksi alam dan kehidupan, dan ini berlaku bagi semua karya seni tanpa kecuali.

Hubungan mereka dengan aspek-aspek dan gejala-gejala realitas yang bersangkutan adalah sama seperti hubungan sebuah ukiran dengan gambar dari mana ia disalin, seperti hubungan sebuah potret dengan orang yang diwakilinya. Sebuah ukiran dibuat dari sebuah gambar bukan karena yang tersebut belakangan itu jelek, melainkan karena ia sebuah gambar yang bagus. Demikian pula realitas direproduksi dalam seni bukan untuk menghapus kekurangan-kekurangan, tidak karena realitas itu sendiri tidak cukup indah, melainkan justru karena ia indah. Dalam hal-hal artistis, sebuah ukiran tidaklah lebih baik ketimbang gambar dari mana ia disalin, melainkan justru jauh lebih inferior darinya. Demikian pula, karya-karya seni tidak pernah mencapai keindahan dan keagungan realitas; tetapi gambar itu tiada-duanya, ia dapat dikagumi hanya oleh orang-orang yang pergi ke galeri lukisan tempat lukisan-lukisan itu dipamerkan. Namun, ukiran-ukiran itu dijual dalam ratusan salinan di seluruh dunia, setiap orang dapat mengaguminya sesuka hati tanpa meninggalkan kamarnya, tanpa bangkit dari tempatnya berbaring, tanpa melepas baju-kamarnya. Demikian pula, sebuah obyek yang indah dalam realitas tidak selalu dapat dicapai setiap orang; reproduksi-reproduksinya (lemah, kasar, pucat-memang benar, namun begitu tetap reproduksi dari padanya) dalam karya-karya seni menjadikannya selalu dapat dicapai oleh setiap orang. Sebuah potret dibuat dari seseorang yang kita cintai dan kasihi, bukan untuk menghapus kekurangan-kekurangan dalam air-mukanya (apa peduli kita dengan kekurangan-kekurangan ini? Kita tidak memperhatikannya, atau walaupun kita perhatikan, kita menyukainya), melainkan untuk memberikan kesempatan pada kita mengagumi wajah itu sekalipun ia tidak benar-benar berada di depan mata kita. Demikian pula tujuan dan sasaran karya-karya seni; mereka tidak membetulkan realitas, tidak menghiasinya, tetapi mereproduksinya, berlaku sebagai suatu pengganti baginya.

Demikian, tujuan pertama seni ialah mereproduksi realitas. Tanpa sejenakpun mengklaim bahwa kata-kata ini mengungkapkan sesuatu yang sama sekali baru dalam sejarah pendapat estetis, kita berpendapat bahwa “teori imitasi alam” yang sok-klasik yang berlaku di abad-abad ke XVII dan XVIII menuntut sesuatu dari seni yang berbeda dari azas

formal yang terkandung dalam definisi: “seni ialah reproduksi realitas.” Mendukung pernyataan kita bahwa terdapat suatu perbedaan mendasar antara pandangan seni kita dengan yang terkandung dalam teori imitasi alam, di sini akan kita kutip sebuah kritik atas teori ini yang diambil dari buku pelajaran terbaik atas sistem estetika yang berlaku sekarang.<sup>67</sup> Kritik ini akan, di satu pihak, menunjukkan perbedaan antara konsepsi-konsepsi yang ditolaknyanya dan pandangan-pandangan kita, dan, di pihak lain, akan menyingkapkan kekurangan dalam definisi kita yang pertama mengenai seni sebagai kegiatan reproduksi, dan dengan demikian akan memungkinkan kita beralih pada suatu pemaparan paling tepat mengenai konsepsi-konsepsi seni.

Definisi seni sebagai imitasi alam hanya mengungkapkan obyek formalnya; bersesuaian dengan obyek ini ia mesti berusaha sejauh-jauh mungkin mengulangi yang sudah terdapat di dalam dunia eksternal. Pengulangan seperti itu mesti dianggap berlebihan, karena alam dan kehidupan sudah menghadirkan pada kita yang, menurut konsepsi ini, akan dihadirkan seni kepada kita. Ini tidak cukup: imitasi alam merupakan suatu usaha sia-sia yang sangat tidak berhasil mencapai obyeknya karena, ketika menirukan alam, seni itu karena alat-alatnya yang terbatas, sebagai gantinya kebenaran, hanya memberikan kepalsuan, dan gantinya suatu makhluk yang benar-benar hidup, hanya memberikan sebuah topeng yang mati. \* .....

Di sini<sup>68</sup> kita akan melihat, pertama-tama, bahwa kata-kata: “seni adalah imitasi alam,” hanya menentukan azas seni yang formal; untuk menentukan isi/kandungan seni, perlu melengkapi kesimpulan pertama yang telah kita tarik mengenai tujuannya, dan ini akan kita lakukan kelak. Keberatan lainnya sama sekali tidak berlaku bagi pandangan yang telah kita uraikan; dari pemaparan dibuka telah terbukti bahwa reproduksi atau “pengulangan” obyek-obyek dan gejala-gejala alam oleh seni sama sekali tidak berlebihan; sebaliknya, ia perlu sekali. Melanjutkan pendiskusan mengenai pengamatan bahwa pengulangan adalah suatu usaha sia-sia yang sama sekali gagal mencapai sasarannya, mestilah dikatakan bahwa argumen ini hanya sah apabila<sup>69</sup> dianggap bahwa seni hendak bersaing dengan realitas dan tidak hanya berlaku sebagai suatu pengganti baginya.

Namun, kita menegaskan bahwa seni tidak dapat dibandingkan dengan realitas hidup dan sama-sekali tidak memiliki daya-hidup yang dimiliki realitas; kita beranggapan hal ini tidak perlu disangsikan lagi.

Demikianlah, ungkapan “seni adalah reproduksi realitas,” mesti dilengkapi agar ia dapat menjadi sebuah definisi yang menyeluruh. Sekalipun dalam bentuk ini ia tidak sepenuhnya mengungkapkan seluruh isi konsep yang ditentukan itu, namun ia benar adanya, dan untuk sementara keberatan-keberatan terhadapnya hanya dapat didasarkan pada tuntutan yang tegas bahwa seni mesti ditentukan sebagai lebih tinggi, lebih sempurna, daripada realitas. Telah kita coba buktikan ketidak-tepatan objektif anggapan ini dan kemudian menyingkapkan landasan subjektifnya. Mari kita melihat apakah keberatan-keberatan selanjutnya terhadap teori imitasi itu berlaku bagi pandangan kita.

Karena tidak mungkin mencapai keberhasilan sepenuhnya dalam menirukan alam, satu-satunya yang terbuka ialah dengan berpuas-diri atas keberhasilan nisbiah dari ulah-sulap itu; tetapi semakin salinan itu mengandung kemiripan eksternal dari aslinya, semakin adem kesenangan itu jadinya, dan ia bahkan bertumbuh menjadi suatu kekenyangan atau kemuakan. Ada potret-potret yang, seperti kata pepatah, secara mengerikan mirip dengan aslinya. Suatu peniruan (imitasi) lagu burung bul-bul mulai menjemukan dan memuakkan diri kita sesegera kita mengetahui bahwa yang bernyanyi itu bukan burung bul-bul sungguh-sungguh, melainkan seorang peniru yang ahli dari bunyi seekor burung bul-bul; ini dikarenakan kita mempunyai hak untuk menuntut musik yang berbeda dari seorang manusia. Tipuan-tipuan seperti itu dalam peniruan-peniruan alam secara luar-biasa ahli dapat dibandingkan dengan seni seorang pesulap yang tanpa sekali saja luput melempar bibi miju-miju melalui sebuah lubang yang tidak lebih besar dari pada sebuah biji minumiju, dan yang oleh Alexander Agung dihadahi *semedimnas* miju-miju. \* \*\*\*||

Pengamatan-pengamatan ini benar sekali, tetapi kesemuanya berlaku pada penyalinan yang tidak-berguna dan tidak-wajar dari sesuatu yang tidak layak mendapat perhatian, atau bagi penggambaran sekedar kulit-pembungkus yang hampa kandungan. (Betapa banyak karya seni yang dibuat-buakan yang mendapatkan cemoooh kejam tetapi layak ini!) Hanya isi/kandungan yang layak mendapatkan perhatian seseorang yang berpikir yang dapat melindungi seni terhadap kecaman bahwa ia cuma sesuatu lewat-waktu, sebagaimana ia memang sering menjadi. Bentuk artistik tidak menyelamatkan sebuah karya seni dari kecaman atau senyum-

simpul melecehkan apabila makna gagasannya tidak dapat menjawab pertanyaan: “Adakah ia seimbang dengan susah-payah dalam pembuatannya?” Sesuatu yang tiada-guna tidak berhak atas penghormatan. “Manusia merupakan tujuannya sendiri”; tetapi tujuan barang-barang yang dibuat manusia mestilah untuk memenuhi kebutuhan-kebutuhan manusia dan tidak boleh menjadi tujuan itu sendiri. Justru itulah sebabnya mengapa semakin sempurna sebuah tiruan yang tidak-berguna mengandung kemiripan eksternal dari aslinya, semakin besar kemuakan yang ditimbulkannya. Buat apa begitu banyak waktu dan kerja dihambur-hamburkan untuknya,” kita bertanya pada diri kita tatkala melihatnya. “Dan betapa sayang bahwa kehampaan isi/kandungan seperti itu dapat bergandengan dengan ketrampilan kerja sesempurna itu!” Kejemuan dan kemuakan yang ditimbulkan oleh tukang sulap yang menirukan nyanyian seekor burung bul-bul dijelaskan oleh pernyataan-pernyataan para kritikus yang menuding padanya itu sendiri: seseorang yang gagal memahami bahwa ia semestinya menyanyikan lagu-lagu manusia dan bukan bunyi-bunyian yang hanya ada artinya dalam nyanyian burung bul-bul, dan yang hilang ketika diulangi oleh seorang manusia adalah yang layak dikasihani. Mengenai potret-potret yang secara mengerikan menyamai aslinya, hal ini mesti difahami sebagai berikut: agar benar, maka semua salinan mesti menyampaikan ciri-ciri hakiki dari aslinya; sebuah portret yang gagal membawakan ciri-ciri utama, yang paling ekspresif dari suatu wajah tidak mungkin menjadi sebuah potret yang sesungguhnya; dan apabila, bersamaan dengan itu, rincian-rincian sekecil-kecilnya dari wajah itu diberikan secara jelas, potret wajah itu dilukiskan jelek, tidak wajar, tidak berjiwa-bagaimana mungkin ia bisa lain kecuali mengerikan? Keberatan acapkali dikemukakan terhadap yang disebut “penyalinan *daguerrotipe* atas realitas”; apakah tidak lebih tepat untuk dikatakan bahwa penyalinan, seperti segala sesuatu yang dilakukan manusia, memerlukan pengertian, memerlukan kemampuan untuk membedakan/menangkap ciri-ciri yang hakiki dari ciri-ciri yang tidak-hakiki? “Penyalinan secara mati”—demikianlah penyebutan umumnya; tetapi seseorang tidak dapat membuat suatu salinan yang setia apabila mekanisme yang tidak berjiwa itu tidak dipandu oleh pengertian yang hidup. Bahkan tidak mungkin membuat suatu faksimil yang sungguh-sungguh dari sebuah manuskrip

biasa jika arti dari huruf-huruf yang disalin itu tidak difahami.

Sebelum melanjutkan penentuan isi seni yang hakiki, yang akan melengkapi definisi kita mengenai azas formalnya, kita menganggap perlu menyebutkan beberapa pengamatan langsung mengenai hubungan teori “reproduksi” dengan yang disebut teori “imitasi.” Konsepsi kita mengenai seni bersumber dari pandangan-pandangan yang diterima oleh estetika Jerman terakhir dan lahir dari situ melalui proses dialektis, yang arahnya ditentukan oleh ide-ide umum ilmu pengetahuan modern. Dengan demikian, ia sangat erat bertautan dengan kedua sistem ide-dengan yang dari awal abad ini, di satu pihak, dan yang dari dasawarsa-dasawarsa terakhir di pihak lainnya. Setiap hubungan lainnya cuma kemiripan yang tidak mempunyai pengaruh genetik. Tetapi, apabila konsepsi-konsepsi para pemikir purba dan para pemikir jaman kuno tidak dapat-dengan perkembangan ilmu dewasa ini-mempengaruhi gaya berpikir jaman sekarang, maka tidak bisa tidak akan tampak bahwa dalam banyak hal konsepsi-konsepsi modern itu menyamai konsepsi-konsepsi abad-abad sebelumnya. Secara khusus, acapkali mereka menyamai konsepsi-konsepsi para pemikir Yunani. Demikianlah situasinya pada kasus sekarang. Definisi kita mengenai azas seni secara formal menyamai pandangan yang berlaku di dunia Yunani; ia dijumpai dalam karya-karya *Plato* dan *Aristoteles*, dan sangat mungkin telah diungkapkan oleh *Democritus*. Istilah mereka bersesuaian dengan istilah kita *reproduksi*.<sup>70</sup>

Kemudian kata ini ditafsirkan sebagai “imitasi” (*Nachahmung*), tetapi terjemahan ini tidak tepat, karena ia membatasi jangkauan konsep itu dan menyiratkan ide imitasi dari bentuk eksternal tetapi bukan penyampaian isi yang terkandung.<sup>70</sup>

Teori pseudo-klasik itu memang menafsirkan seni sebagai imitasi dari realitas dengan sasaran menyesatkan indera-indera, tetapi ini suatu penyimpangan yang hanya milik jaman-jaman selera yang sesat.<sup>71</sup>

Kita kini mesti melengkapi definisi mengenai seni yang kita kemukakan di atas, dan dari pemeriksaan azas seni yang formal beralih pada definisi mengenai isinya.<sup>72</sup>

Lajimnya dikatakan bahwa isi seni ialah keindahan; tetapi ini terlalu membatasi ruang lingkup seni. Bahkan apabila kita mengiyakan bahwa yang sublim dan yang ganjil merupakan unsur-unsur keindahan, maka isi dari banyak karya seni tidak akan tercakup dalam ketiga judul: keindahan, kesubliman, keganjilan/ketidak-wajaran. Dalam seni lukis, anak-anak bagian ini tidak berlaku bagi lukisan-lukisan kehidupan domestik yang di dalamnya tidak terdapat seorangpun yang indah atau ganjil, lukisan-lukisan pria-pria atau wanita-wanita tua yang tidak diistimewakan karena keindahan usia yang luar biasa, dan sebagainya. Dalam seni musik lebih sulit lagi memperkenalkan pembagian-pembagian yang lajim dilakukan itu; jika kita letakkan mars-mars, gubahan-gubahan pathetik, dan sebagainya, di bawah judul keagungan, jika kita letakkan gubahan-gubahan yang bernafaskan semangat cinta atau keriang di bawah judul keindahan, dan jika kita menjumpai banyak lagu-lagu jenaka, maka masih terdapat sejumlah luar-biasa banyaknya yang dalam isinya-tanpa merentangnya hingga keterlaluannya-tidak dapat diletakkan di bawah salah satu judul ini. Di bawah judul apakah mesti kita letakkan melodi-melodi sedih-di bawah kesubliman sebagai penderitaan, atau di bawah keindahan sebagai impian-impian kasih-sayang?<sup>73</sup> Tetapi, dari semua kesenian, yang paling sulit untuk dipaksakan ke dalam ruang-ruang sempit keindahan dan pembagian-pembagiannya dalam hal yang menyangkut isi adalah persanjakan. Ruang lingkungannya ialah seluruh ruang lingkup kehidupan dan alam.<sup>74</sup> Pandangan-pandangan hidup penyair dalam aneka-ragam manifestasinya adalah sama beragamnya seperti konsepsi-konsepsi pemikir mengenai berbagai gejala ini; dan sang pemikir dalam realitas menjumpai lebih banyak ketimbang keindahan, kesubliman dan keganjilan/ketidak-wajaran. Tidak semua kepedihan mencapai titik tragedi; tidak semua kegembiraan itu anggun atau menggelikan.<sup>75</sup>

Bahwa isi persanjakan terdiri atas sesuatu yang lebih banyak daripada ketiga unsur yang terkenal itu secara mudah dapat diketahui dari kenyataan bahwa karya-karya puitis tidak lagi cocok dalam bingkai pembagian-pembagian lama itu. Bahwa persanjakan dramatik tidak hanya melukiskan yang tragis atau yang jenaka telah dibuktikan oleh kenyataan bahwa, sebagai tambahan pada komedi-komedi dan tragedi-

tragedi, juga drama-drama mesti muncul. Tempatnya epik, yang adalah yang paling sublim, telah diambil oleh novel dengan semua kategorinya yang tidak terhitung banyaknya. Bagi jumlah terbesar sanjak-sanjak liris masa kini tidak mungkin ditemukan sesuatu judul di antara pembagian-pembagian lama itu, yang dapat menandai/menunjukkan watak isinya; ratusan judul tidak akan mencukupi, sehingga tiga buah jelas tidaklah cukup untuk mencakup kesemuanya (kita berbicara tentang sifat isi, bukan mengenai bentuk, yang selalu mesti indah).

Cara paling sederhana untuk memecahkan teka-teki ini ialah dengan mengatakan bahwa ruang-lingkup seni tidak hanya dibatasi hingga keindahan dan yang disebut unsur-unsurnya itu, melainkan mencakup segala sesuatu di dalam realitas (dalam alam dan dalam kehidupan) yang bermakna bagi manusia tidak sebagai pujangga, tetapi sebagai manusia biasa; yang merupakan perhatian/minat bersama/umum-demikian itulah isi seni. Keindahan, yang tragis dan yang jenaka hanyalah tiga unsur paling menentukan /pasti dari ribuan unsur yang menjadi dasar minat dalam kehidupan, dan untuk menyebutkannya akan berarti menyebutkan semua perasaan, semua hasrat yang menggerakkan hati manusia.

Nyaris tidak perlu menambahkan bukti lebih rinci mengenai ketepatan konsepsi kita mengenai isi seni; karenanya, sekalipun sebuah definisi lain, yang lebih sempit lajimnya diajukan dalam estetika, dalam kenyataan sesungguhnya adalah pandangan kita yang berdominasi, yaitu, di antara para seniman dan penyair. Ia selalu menemukan pengungkapannya dalam sastra dan kehidupan.<sup>76</sup> Apabila dianggap perlu untuk menentukan keindahan sebagai isi seni utama, atau untuk lebih tepatnya, isi seni satu-satunya yang hakiki,<sup>77</sup> maka sebab sesungguhnya untuknya ialah karena perbedaan antara keindahan sebagai sasaran seni, dan keindahan dari bentuk, yang memang merupakan suatu mutu hakiki dari setiap karya seni, hanya tampak secara samar-samar.<sup>78</sup> Tetapi keindahan formal ini, atau kesatuan ide dan citra, kesatuan dari isi dan bentuk, bukanlah ciri khusus yang membedakan seni dari semua cabang kegiatan manusia lainnya. Tindakan-tindakan seseorang selalu mempunyai suatu tujuan, yang merupakan hakekat dari tindakan-tindakannya itu. Kebaikan-kebaikan/jasa-jasa pekerjaan kita dinilai menurut derajat kesesuaian yang dicapainya dengan tujuan yang telah

kita tetapkan sendiri; semua karya manusia dinilai menurut derajat kesempurnaan yang dicapai dalam pelaksanaannya. Inilah suatu hukum umum bagi kerajinan tangan, bagi industri, bagi kegiatan ilmiah, dsb. Ia juga berlaku bagi karya-karya seni: sang seniman (secara sadar ataupun secara tidak sadar, itu tidak menjadi soal) berusaha mereproduksi bagi kita suatu aspek tertentu dari kehidupan; jelas bahwa jasa-jasa karyanya itu akan bergantung pada cara ia melakukan pekerjaannya. “Sebuah karya seni menghasratkan keselarasan antara ide dan citra” tidak lebih dan tidak kurang daripada keahlian seorang tukang sepatu, keahlian seorang pembuat perhiasan, kaligrafi, perekayasaan, tekad moral. “Semua pekerjaan mesti dilakukan dengan baik”—demikianlah makna ungkapan “keselarasan antara ide dan citra.”

Demikianlah, 1) keindahan sebagai kesatuan ide dan citra sama sekali bukan sebuah ciri karakteristik dari seni dalam pengertian yang dikaitkan estetika pada istilah ini; 2) “kesatuan ide dan citra” hanya menentukan aspek formal dari seni dan sama sekali tidak berlaku bagi isinya; ia menyatakan pada kita *bagaimana* sesuatu harus dikerjakan, bukan *apa* yang sedang dilakukan. Kita sudah melihat bahwa kata penting dalam ungkapan ini ialah *citra*-ia mengatakan pada kita bahwa seni mengungkapkan sebuah ide tidak melalui konsep-konsep abstrak, melainkan lewat suatu kenyataan individual yang hidup. Manakala kita mengatakan “seni ialah reproduksi dari alam dan dari kehidupan” maka kita menyatakan hal yang sama: dalam alam dan dalam kehidupan tidak terdapat keberadaan-keberadaan yang abstrak; segala sesuatu di dalamnya adalah konkret. Sebuah reproduksi mesti sejauh-jauh mungkin mempertahankan hakekat dari sesuatu yang direproduksi itu; karenanya, sebuah karya seni mesti mengandung sesedikit mungkin yang abstrak; segala sesuatunya di dalamnya mesti, sejauh-jauh mungkin, dinyatakan secara konkret dalam adegan-adegan hidup dan dalam citra-citra individual. (Apakah seni dapat mencapai hal ini secara sepenuhnya merupakan suatu persoalan lain. Seni lukis, seni patung dan musik dapat mencapainya; persanjakan tidak selalu, dan mesti tidak selalu, menyibukkan diri secara berlebihan dengan plastisitas rincian; sudahlah cukup apabila sebuah karya puitis plastis dalam keseluruhannya; perhatian secara berlebih-lebihan akan penyelesaian rincian secara plastis

dapat mengganggu kesatuan dari keseluruhannya dengan menonjolkan bagian-bagiannya dalam relief terlalu tajam, dan yang lebih penting, akan mengalihkan perhatian sang seniman dari aspek-aspek paling pokok dari karyanya.) Keindahan bentuk, yang adalah kesatuan ide dan citra, tidak hanya merupakan atribut umum dari seni (dalam arti estetis istilah itu), melainkan dari semua karya manusia, berbeda sekali dari ide keindahan sebagai sasaran seni, sebagai suatu sasaran dari cinta kita yang penuh gairah dalam dunia nyata.<sup>79</sup> Mengacaukan keindahan bentuk sebagai suatu mutu hakiki dari sebuah karya seni dan keindahan sebagai salah-satu dari banyak sekali sasaran seni, telah menjadi salah-satu sebab kesewenang-wenangan yang menyedihkan dalam seni. "Sasaran seni adalah keindahan," keindahan di atas segala-galanya, seni tidak mengandung isi lainnya. Apakah yang terindah di dunia? Dalam kehidupan manusia-keindahan dan cinta-kasih; dalam alam-sulit ditentukan-terdapat begitu banyak keindahan di dalamnya. Maka, perlu untuk secara layak dan secara tidak-layak, memenuhi karya-karya puitis dengan pelukisan-pelukisan alam; semakin banyak adanya itu, semakin banyak pula keindahan dalam karya kita.

Tetapi keindahan dan cinta-kasih masih lebih indah-maka (dalam kebanyakan kasus secara tidak-layak) cinta-kasih paling menonjol dalam lakon-lakon, kisah-kisah, novel-novel, dsb. Pembesaran secara tidak layak atas keindahan alam tidak begitu berbahaya dalam sebuah karya seni; ia dapat dihapus/dilewati karena ia terpancang di atas permukaan; namun apakah yang harus dilakukan dengan sebuah jalan-cerita percintaan? Ia tidak dapat diabaikan karena ia menjadi landasan yang kepadanya segala sesuatu terkait dengan simpul-simpul *Gordian*, tanpanya segala sesuatu kehilangan keutuhan dan makna. Kecuali kenyataan bahwa pasangan yang sedang bercinta, baik yang menderita atau yang berjaya, menjadikan ribuan karya sangat teramat monoton, kecuali kenyataan bahwa perubahan-perubahan cinta mereka dan lukisan-lukisan keindahan tidak menyisakan ruang bagi rincian-rincian mendasar, kebiasaan melukiskan cinta, cinta, dan cinta abadi ini, membuat para penyair lupa bahwa kehidupan mempunyai aspek-aspek lain, yang jauh lebih menarik bagi manusia umumnya. Semua persanjakan, dan semua kehidupan yang dilukiskan di dalamnya,

menyatakan sejenis corak sentimental, menyenangkan; gantinya melukiskan kehidupan manusia secara serius, banyak sekali karya seni mengungkapkan suatu pandangan kehidupan yang terlalu kekanak-kanakan (menghindari pemakaian kata-kata julukan yang lebih jelas), dan sang penyair lajimmy ternyata seorang pemuda yang sangat-sangat muda belia, yang kisah-kisahnyanya hanya menarik bagi orang-orang dari usia mental atau psikologis yang sama dengannya. Akhirnya, hal ini memerosotkan seni di mata orang-orang yang telah ke luar dari periode masa muda yang penuh pesona. Seni tampak sebagai suatu pelewat-waktu, terlampau sentimental memuakkan bagi orang-orang yang telah dewasa, dan tidak tanpa bahaya-bahaya bagi anak-anak muda. Kita sama sekali tidak beranggapan bahwa penyair mesti dilarang melukiskan cinta-kasih; tetapi estetika mesti menuntut agar penyair itu melukiskan cinta hanya apabila ia benar-benar hendak melakukannya. Mengapa menonjolkan percintaan apabila, sebenarnya, bukan cinta-kasih, melainkan sesuatu aspek lain dari kehidupan yang dipermasalahkan? Mengapa, misalnya, menonjolkan cinta-kasih dalam novel-novel yang, sebenarnya, melukiskan kehidupan sesuatu bangsa tertentu pada suatu kurun jaman tertentu, atau kehidupan klas-klas tertentu sesuatu bangsa? Dalam karya-karya mengenai sejarah, psikologi atau etnografi, cinta-kasih selalu dipermasalahkan, tetapi hanya pada tempatnya yang layak, sebagaimana segala sesuatu lainnya. Novel-novel sejarah *Walter Scott* didasarkan pada petualangan-petualangan cinta-tetapi mengapa? Apakah cinta itu kesibukan utama masyarakat dan daya penggerak utama dari peristiwa-peristiwa dalam kurun jaman yang dilukiskan itu? “Novel-novel *Walter Scott* sudah ketinggalan zaman”; namun tidakkah novel-novel *Dickens* secara layak dan secara tidak layak dipenuhi dengan cinta-kasih; dan kisah-kisah *George Sand* mengenai kehidupan pedesaan, yang tidak ada sangkut-paut dengan percintaan?

“Tulislah mengenai yang ingin kau tulis” merupakan suatu ketentuan yang seorang penyair jarang berani mengikutinya.<sup>80</sup> Cinta-kasih, secara layak ataupun secara tidak layak, -inilah ancaman pertama yang menciderai seni dengan konsepsi bahwa isi seni ialah keindahan. Yang kedua, sangat erat berhubungan dengan yang pertama, ialah artifisialitas/kedangkalan.<sup>81</sup> Pada jaman kita orang menertawakan *Racine* dan *Ma-*

*dame Deshoulieres*, tetapi sungguh diragukan apakah seni modern telah meninggalkan mereka jauh di belakang dalam hal kesederhanaan, kewajaran sumber-sumber aksi dan murninya kewajaran dialog. Pembagian *dramatis personae* menjadi pahlawan atau penjahat hingga hari ini dapat diberlakukan pada karya-karya seni dalam kategori/golongan pathetik; betapa masuk-akal, mulus dan lancar orang-orang ini berbicara! Monolog-monolog dan dialog dalam novel-novel modern tidak kurang muluk-muluknya ketimbang monolog-monolog tragedi-tragedi pseudo-klasik: “segala sesuatu dalam karya-karya seni mesti dibungkus dalam keindahan”; ialah-satu persyaratan keindahan ialah bahwa semua rincian mesti berkembang dari jalan-ceritanya: dengan begitu kita diberi rencana-rencana aksi yang begitu terencana lengkap dari tokoh-tokoh dalam novel-novel dan lakon-lakon sebagaimana yang jarang sekali direncanakan oleh tokoh-tokoh dalam kehidupan sesungguhnya; dan apabila salah-satu tokoh itu melakukan suatu langkah naluriah yang tanpa-dipikir lebih dulu, maka pengarangnya menganggap perlu membenarkannya atas dasar hakiki watak tokoh itu, dan para kritikus dijengkelkan oleh kenyataan bahwa tiada motif yang diberikan untuk tindakan itu, seakan-akan suatu aksi selalu didorong oleh watak individual dan bukan oleh keadaan-keadaan dan oleh kualitas-kualitas umum hati manusia.<sup>82</sup> “Keindahan menuntut tokoh-tokoh/watak-watak yang utuh,” sehingga gantinya orang-orang yang hidup, yang beragam karena semua tipikalitas mereka, para pengarang drama atau pengarang novel memberikan patung-patung beku pada kita. “Keindahan dalam karya-karya seni menuntut dialog yang selesai,’ sehingga gantinya percakapan biasa kita mendapat percakapan yang dibuat-buat, yang dengannya para pembicara, mau tidak mau, menyingkapkan watak-watak mereka.<sup>83</sup>

Akibat semua ini ialah monotomi karya-karya puitis: semua tokoh-tokohnya dari pola yang sama, peristiwa-peristiwa berkembang menurut resep-resep yang sudah dikenal, dari halaman-halaman pertama sudah jelas yang akan terjadi selanjutnya, dan tidak saja mengenai yang akan terjadi, melainkan bagaimana akan terjadinya. Namun, mari kita kembali pada pertanyaan mengenai tujuan hakiki dari seni itu.

Tujuan pertama dan umum semua karya seni, demikian telah kita katakan,

ialah mereproduksi gejala-gejala kehidupan nyata yang penting bagi manusia. Dengan kehidupan sesungguhnya, kita, sudah tentu, tidak maksudkan hubungan seseorang dengan obyek-obyek dan makhluk-makhluk dunia obyektif, tetapi juga kehidupan batinnya. Kadang-kadang seseorang hidup dalam suatu impian—dalam hal itu impian itu baginya (hingga suatu derajat tertentu dan untuk suatu jangka waktu tertentu) mempunyai makna sesuatu yang obyektif. Lebih sering lagi seseorang hidup dalam dunia emosi-emosinya.

Keadaan-keadaan ini, jika menjadi penting/menarik, juga direproduksi oleh seni. Kita menyinggung ini untuk membuktikan bahwa definisi kita juga meliputi isi imajinatif dari seni.

Tetapi, telah kita katakan di muka bahwa seni mempunyai suatu tujuan lain kecuali reproduksi, yaitu menjelaskan kehidupan. Ini hingga derajat tertentu dapat dicapai oleh semua kesenian; acapkali cukup menunjuk pada suatu obyek (sebagaimana selalu dilakukan oleh seni) untuk menjelaskan maknanya, atau untuk memungkinkan orang memahami kehidupan secara lebih baik. Dalam pengertian ini, seni tidak berbeda dari sebuah pernyataan mengenai sebuah obyek; satu-satunya perbedaan di sini ialah bahwa seni mencapai tujuannya jauh lebih baik ketimbang sebuah pernyataan, teristimewa sebuah pernyataan ilmiah; bagi kita jauh lebih cepat memahami sebuah obyek yang mulai kita minati apabila itu disajikan pada kita dalam bentuk yang hidup ketimbang jika kita mendapatkan rujukan yang kering mengenainya. Kisah-kisah *Fenimore Cooper* telah berbuat lebih banyak dalam memperkenalkan kehidupan bangsa-bangsa biadab kepada masyarakat daripada naratif-naratif dan alasan-alasan etnografis mengenai pentingnya mempelajari hal ikhwal ini. Namun, bila semua kesenian dapat menunjuk pada obyek-obyek baru dan menarik, persanjakan tidak dapat tidak mesti menunjuk secara tajam dan secara jelas pada ciri-ciri pokok sebuah obyek. Seni lukis mereproduksi sebuah obyek dalam semua rinciannya, demikian juga seni patung; sedangkan persanjakan tidak dapat menyerap sejumlah rincian secara berlebihan dan, terpaksa meninggalkan banyak sekali dari gambaran itu, memusatkan perhatian kita pada ciri-ciri yang dipertahankan.

Ini dinyatakan sebagai suatu kelebihan/keuntungan yang dimiliki adegan-

adegan puitis atas realitas; tetapi setiap kata tunggal melakukan yang sama pada obyek yang dituju. Dalam kata (pengertian) itu juga, semua hal biasa juga ditinggalkan dan hanya ciri-ciri pokok dari objek itu yang dipertahankan. Bagi pikiran yang tidak berpengalaman kata yang menunjukkan objek itu mungkin lebih jelas daripada objek itu sendiri, namun kejelasan ini hanya sebuah konsesi.<sup>84</sup> Kita tidak menyangkal kegunaan relatif kompendium-kompendium tetapi kita tidak beranggapan bahwa *Russian History* karya *Tappe*, yang sangat berguna bagi anak-anak remaja, adalah lebih baik daripada *History* karya Karamzin, yang darinya ia merupakan ringkasannya (epitome).<sup>85</sup> Sebuah obyek atau suatu peristiwa mungkin lebih dapat dimengerti dalam sebuah karya puitis daripada dalam realitas, tetapi satu-satunya jasa yang kita akui dari hal ini ialah kiasan realitas yang jelas dan hidup; kita tidak mengaitkan makna bebas padanya sebagai sesuatu yang dapat bersaing dengan kepenuhan kehidupan nyata. Kita tidak dapat tidak menambahkan bahwa setiap uraian (narasi) prosa melakukan yang sama seperti persanjakan.<sup>86</sup>

Pemusatan perhatian pada ciri-ciri karakteristik sebuah obyek bukan merupakan ciri khusus yang karakteristik dari persanjakan, melainkan merupakan ciri umum semua pengucapan rasional.<sup>87</sup>

Tujuan esensial kesenian ialah mereproduksi yang penting bagi manusia dalam kehidupan nyata.<sup>88</sup> Namun, penuh perhatian/minat akan gejala-gejala kehidupan, manusia tidak dapat tidak, secara sadar atau secara tidak sadar, menyatakan penilaiannya atas semua itu. Sang penyair, atau sang seniman, yang tidak dapat berhenti menjadi seorang manusia, tidak dapat, bahkan apabila ia menghendaknya, tidak menyatakan penilaian atas gejala-gejala yang dilukiskannya. Penilaian ini diungkapkan di dalam karyanya-ini merupakan suatu tujuan lain dari seni, yang menempatkannya di antara kegiatan-kegiatan moral manusia. Ada orang-orang yang penilaiannya atas gejala-gejala kehidupan nyaris cuma menyingkapkan kecenderungan mereka akan beberapa aspek dari realitas dan menghindari aspek-aspek lainnya-ada orang-orang yang kegiatan mentalnya melempe/lembam.<sup>89</sup>

Karya seseorang seperti itu-penyair atau seniman-tidak mempunyai

tujuan lain kecuali mereproduksi aspek kehidupan yang digemarinya.<sup>90</sup>

Tetapi jika seseorang, yang kegiatan mentalnya dirangsang kuat oleh masalah- masalah yang timbul dalam pikirannya oleh pengamatannya atas kehidupan, dikaruniai dengan bakat artistik, maka ia akan- dalam karya-karyanya- secara sadar atau secara tidak sadar, mengungkapkan hasrat untuk menyatakan penilaian atas gejala-gejala yang memikat dirinya dan orang-orang sejamannya, karena seseorang yang berpikir tidak mungkin bertimbang-timbang mengenai masalah-masalah tiada-bermakna yang cuma memikat dirinya semata-mata. Lukisan-lukisannya, atau novel-novelnya, sanjak-sanjak dan lakon-lakonnya akan menghadirkan, atau memecahkan, permasalahan-permasalahan yang timbul dari kehidupan bagi seseorang yang berpikir; karya-karyanya akan, nyatanya, merupakan esai-esai mengenai hal-hal ikhwal yang dihadirkan oleh kehidupan.<sup>91</sup> Kecenderungan ini dapat memperoleh pengungkapannya dalam semua kesenian (dalam seni lukis, misalnya, kita dapat menunjuk pada lukisan-lukisan mengenai kehidupan sosial dan adegan-adegan sejarah), namun ia terutama berkembang dalam persajakan, yang memberikan peluang paling penuh untuk menyatakan suatu pikiran tertentu. Dalam hal seperti itu,<sup>92</sup> sang seniman menjadi seorang pemikir, dan karya-karya seni, sementara tetap berada di ruang-lingkup seni, memperoleh suatu makna ilmiah. Tidak perlu diragukan lagi bahwa, dalam hal ini, sebuah karya seni tidak menemukan apapun yang sesuai dengannya di dalam realitas- tetapi ini hanya berlaku bagi bentuk.<sup>93</sup> Yang mengenai isi, mengenai permasalahan-permasalahan yang dihadirkan atau dipecahkan oleh seni, semua itu dapat dijumpai dalam kehidupan nyata, hanya tanpa kesengajaan, tanpa *arriere-pensee* (motif tersembunyi). Mari kita mengandaikan bahwa sebuah karya seni mengembangkan gagasan: “suatu kemunduran sementara dari jalan yang benar tidak akan mengancam suatu sifat yang kuat,” atau: “suatu keekstriman menimbulkan keekstreman lain”; atau bahwa ia melukiskan seseorang dalam konflik dengan dirinya sendiri; atau, katakanlah, konflik di antara nafsu-nafsu dan hasrat-hasrat mulia (kita menunjuk pada berbagai gagasan mendasar yang kita jumpai dalam *Faust*)-tidakkah kehidupan nyata menghadirkan kasus-kasus di mana situasi yang sama berkembang? Tidakkah kearifan yang tinggi diperoleh dari pengamatan

kehidupan? Tidakkah ilmu-pengetahuan itu cuma pengabstraksian kehidupan, penempatan kehidupan di dalam sebuah perumusan? Segala sesuatu yang diungkapkan oleh ilmu-pengetahuan dan seni dapat dijumpai di dalam kehidupan, dan dijumpai dalam bentuknya yang paling penuh dan paling sempurna, dengan semua rincian-rinciannya yang hidup, yang lajimmya mengandung makna sebenarnya dari hal ikhwal itu, dan yang seringkali tidak dimengerti oleh ilmu-pengetahuan dan seni, dan lebih sering lagi tidak dapat dilingkupi oleh mereka. Dalam peristiwa-peristiwa kehidupan nyata segala sesuatu itu benar, tidak ada yang dilewatkan, tidak terdapat pandangan yang berat-sebelah, yang sempit, yang dideritakan oleh semua karya manusia. Sebagai pendidikan, sebagai pelajaran, kehidupan itu lebih penuh, lebih benar dan bahkan lebih artistik ketimbang semua karya para sarjana dan penyair. Namun kehidupan tidak berpikiran untuk menjelaskan gejala-gejalanya kepada kita, ia tidak peduli dengan aksioma-aksioma yang menyimpulkan. Dalam karya-karya ilmiah dan seni hal ini dilakukan. Memang benar, kesimpulan-kesimpulan itu tidak lengkap, dan gagasan-gagasan itu berat-sebelah dibandingkan dengan yang dihadirkan kehidupan; tetapi kesimpulan-kesimpulan itu telah ditarik untuk kita oleh para orang yang jenial; tanpa bantuan mereka maka kesimpulan-kesimpulan kita akan lebih timpang lagi, lebih miskin lagi. Ilmu-pengetahuan dan seni (persajakan) adalah sebuah *Handbuch* bagi orang-orang yang mulai mempelajari kehidupan; tujuannya ialah mempersiapkan sang pelajar untuk membaca sumber-sumber asli dan kemudian berguna sebagai buku-buku acuan dari waktu ke waktu. Ilmu-pengetahuan tidak mencoba menyembunyikan hal ini; juga para penyair tidak mencoba menyembunyikan ini di dalam arus komentar mereka mengenai hakekat karya-karya mereka; hanya estetika bersikukuh dalam pernyataannya bahwa seni itu lebih tinggi ketimbang kehidupan dan realitas.

Dengan mengaitkan segala yang telah dinyatakan di muka, kita mendapatkan pandangan berikut ini mengenai seni: tujuan pokok seni ialah mereproduksi segala sesuatu di dalam kehidupan yang penting bagi manusia. Sering sekali, teristimewa di dalam karya-karya puitis, penjelasan mengenai kehidupan, penilai atas gejala-gejalanya, juga muncul ke depan. Hubungan seni dengan kehidupan adalah sama seperti

dari sejarah; satu-satunya perbedaan dalam isi ialah bahwa sejarah, bila berbicara mengenai kehidupan umat-manusia, terutama bersangkutan dengan kebenaran faktual, sedangkan seni memberikan pada kita kisah-kisah mengenai kehidupan orang-orang, di mana tempat kebenaran faktual diduduki oleh kesetiaan pada kebenaran psikologis dan moral. Fungsi pertama dari sejarah ialah mereproduksi kehidupan; yang kedua, yang tidak dilakukan oleh semua ahli sejarah, ialah menjelakannya. Dengan gagal melakukan fungsi kedua itu, sang ahli sejarah cuma seorang pencatat rentetan peristiwa (*chronicler*) belaka dan karyanya cuma berguna sebagai bahan bagi ahli sejarah sejati, atau sebagai bahan bacaan untuk memuaskan keingin-tahuan. Manakala melaksanakan fungsi kedua ini, ahli sejarah menjadi seorang pemikir dan, sebagai konsekuensinya, karyanya memperoleh pahala keilmiahan. Presis yang sama mesti dikatakan mengenai seni. Sejarah tidak berniat menyaingi kehidupan historis yang nyata; ia mengakui bahwa lukisan-lukisan yang dilukisnya itu pucat, tidak lengkap, cuma mendekati ketepatan, atau bagaimana pun, berat sebelah. Estetika mesti mengakui bahwa juga seni, dan karena sebab-sebab yang sama, jangan sekali-kali berpikiran untuk membandingkan dirinya dengan realitas, dan lebih-lebih lagi jangan beranggapan melampaui/melebihinya dalam keindahan.

Tetapi apa jadinya dengan imajinasi kreatif dengan suatu pandangan mengenai seni seperti itu? Peranan apakah yang diberikan padanya?

Kita tidak akan memasuki persoalan mengenai di mana, di dalam seni, imajinasi itu memperoleh hak untuk mengubah apa yang dilihat dan didengar oleh sang penyair. Itu jelas dari tujuan penciptaan puitis, yang dituntut untuk memberikan suatu reproduksi yang benar mengenai suatu aspek tertentu dari kehidupan dan bukan dari sesuatu kasus tunggal. Kita cuma akan memeriksa sebab-sebab yang mengharuskan intervensi imajinasi sebagai kemampuan untuk mengubah (dengan cara memperpadukan) kesan-kesan panca-indra dan untuk menciptakan sesuatu yang baru dalam bentuk. Kita akan mengandaikan bahwa sang penyair mengambil dari pengalaman kehidupannya sendiri suatu peristiwa yang sangat dikenalnya (ini tidak sering terjadi; lajimmya, banyak rincian yang luar biasa pentingnya nyaris tidak diketahui dan demi masuk-akalnya kisah mesti dilengkapi oleh imajinasi). Kita juga

mengandaikan bahwa peristiwa yang diambil itu lengkap sekali dalam hal keartistikan, sehingga kesederhanaan hubungannya merupakan suatu karya seni yang lengkap, yaitu, kita akan mengambil suatu kasus di mana campur-tangan perpaduan imajinasi tampak paling tidak diperlukan. Betapa pun baiknya ingatan seseorang, ia tidak dapat mengingat semua rincian, teristimewa yang tidak penting bagi hakekat peristiwa itu; tetapi banyak di antaranya diperlukan bagi kelengkapan artistik kisah itu dan mesti dipinjam dari adegan-adegan lain yang diingat oleh sang penyair (misalnya, dialog, keterangan-keterangan mengenai tempat-tempat, dsb.). Benar, penambahan rincian-rincian ini tidak mengubah peristiwa itu dan, sejauh ini, perbedaan antara uraian artistik dan peristiwa yang dikisahkan di dalamnya hanya sesuatu mengenai bentuk. Tetapi intervensi imajinasi tidak terbatas hingga di sini. Dalam realitas, peristiwa tumpang-tindih dengan peristiwa-peristiwa lain yang hanya secara eksternal berkaitan dengannya, tidak terdapat hubungan pembawaan di antara mereka. Bila kita memisahkan peristiwa yang kita pilih dari peristiwa-peristiwa lainnya dan dari episode-episode yang tidak perlu, maka kita mendapati bahwa langkah ini menyisakan kesenjangan-kesenjangan baru dalam kepenuhan kisah yang hidup itu, dan juga ini, mesti diisi oleh sang penyair. Tetapi ini belum semuanya. Pemisahan tidak hanya merampas banyak saat peristiwa itu dari kepenuhan yang hidup, melainkan acapkali mengubah wataknya, dan peristiwa dalam kisah itu tampak berbeda dari yang sebenarnya di dalam realitas. Atau, agar mempertahankan hakekatnya, penyair terpaksa *mengubah* banyak dari rincian yang hanya mempunyai makna sesungguhnya dalam peristiwa itu dalam keadaan-keadaan aktual yang telah disingkirkan oleh uraian/narasi yang mengisolasi itu.<sup>94</sup> Sebagaimana kita ketahui, jangkauan kegiatan bagi kekuatan-kekuatan artistik sang penyair agak dibatasi oleh konsepsi kita mengenai hakekat seni.<sup>95</sup> Namun, subjek penyelidikan kita ialah seni sebagai produksi objektif dan bukan sebagai kegiatan-kegiatan subjektif sang penyair. Maka tidaklah tepat untuk menyebutkan berbagai hubungan penyair itu dengan bahan-bahan pekerjaannya. Kita telah menunjukkan salah-satu dari hubungan-hubungan itu, yaitu yang paling tidak menguntungkan bagi kebebasan sang penyair, dan telah mendapati, dalam hal ini juga, bahwa pandangan kita mengenai hakekat seni tidak melucuti seniman

itu dari watak hakiki yang bukan kepunyaan sang penyair atau seniman khususnya, melainkan pada manusia umumnya dalam semua kegiatannya-dari hak dan kualitas manusia yang paling asasi untuk memandangi realitas obyektif hanya sebagai suatu medan bagi kegiatannya.<sup>96</sup>

Jangkauan yang lebih lebar lagi bagi intervensi perpaduan imajinasi diberikan oleh keadaan-keadaan lain: misalnya, tatkala seorang penyair tidak begitu mengenal rincian-rincian suatu peristiwa, setelah mengetahui tentang itu (dan tentang tokoh-tokoh yang terlibat di dalamnya) dari uraian-uraian orang-orang lain, yaitu uraian-uraian yang selalu berat-sebelah, keliru dan tidak lengkap dari sudut pandang artistik, betapapun, dalam pandangan penyair itu sendiri.<sup>97</sup> Soalnya bukan karena kehidupan nyata tidak menyediakan gejala-gejala yang hendak dilukiskan oleh penyair atau seniman atau tidak menyediakannya dalam bentuk yang jauh lebih penuh daripada yang dapat mereka capai di dalam karya-karya seni yang mengharuskan perpaduan dan perubahan, tetapi kenyataan bahwa sebuah lukisan mengenai kehidupan nyata tidak termasuk pada ruang lingkup keberadaan yang sama seperti yang ke dalamnya kehidupan nyata itu termasuk; perbedaan itu timbul dari kenyataan bahwa sang penyair tidak memiliki alat-alat yang dimiliki kehidupan nyata. Tatkala sebuah opera ditata bagi pianoforte, bagian terbesar dan terbaik dari rincian-rincian dan efek-efek itu hilang; banyak darinya ternyata tidak dapat diterjemahkan dari suara manusia, atau dari suatu orkestra penuh, pada alat yang mati, buruk dan miskin yang mesti mereproduksi opera itu, sejauh hal itu mungkin. Karenanya, dalam menata kembali musik itu banyak yang mesti diubah, banyak yang mesti ditambahkan, bukan dengan harapan bahwa gubahan itu akan menjadi lebih baik ketimbang dalam bentuk aslinya, melainkan agar, hingga batas tertentu, memperbaiki kerusakan yang tidak terelakkan yang ditimbulkan dalam penataan kembali gubahan itu. Masalahnya bukanlah bahwa orang yang menata-kembali itu yang membetulaan kesalahan-kesalahan yang dibuat oleh penggubahnya, melainkan semata-mata karena ia tidak memiliki alat-alat yang dimiliki oleh penggubah itu.

Semakin besar lagi ialah perbedaan antara alat-alat yang dimiliki kehidupan nyata dan yang dimiliki oleh penyair itu. Penerjemah sebuah

karya puitis dari satu bahasa ke bahasa lain hingga batas tertentu wajib mengubah karya yang diterjemahkannya; maka, mana mungkin menghindari perubahan tatkala menerjemahkan peristiwa-peristiwa dari bahasa kehidupan ke dalam bahasa persajakan yang tak-berjiwa, pucat dan miskin itu?

\* \* \*

Pembelaan realitas terhadap fantasi, daya upaya untuk membuktikan bahwa karya-karya seni tidak mungkin menandingi realitas hidup-demikian itulah inti esai ini. Tetapi, apakah yang dikatakan oleh pengarang ini tidak memerosotkan seni? Ya, apabila menunjukkan bahwa seni berdiri *lebih rendah* ketimbang kehidupan nyata di dalam kesempurnaan artistik karya-karyanya berarti memerosotkan seni.<sup>98</sup>

Tetapi, memrotes puji-pujian tidaklah berarti penghinaan. Ilmu-pengetahuan tidak mengklaim dirinya lebih tinggi daripada realitas, tetapi dengan begitu tidak ada yang mesti membuatnya merasa dipermalukan. Seni, juga, tidak harus mengklaim dirinya lebih tinggi ketimbang realitas; dan itu tidaklah menurunkan derajatnya.

Ilmu-pengetahuan tidak malu mengatakan bahwa tujuannya ialah memahami dan menjelaskan realitas dan kemudian memanfaatkan penjelasannya itu bagi keuntungan manusia. Janganlah seni malu untuk mengakui bahwa tujuannya ialah mengimbali manusia dalam hal ketiadaan peluang untuk menikmati kesenangan estetik sepenuhnya yang diberikan oleh realitas dengan-sejauh-sejauh mungkin-mereproduksi realitas yang sangat berharga ini, dan dengan menjelaskannya demi keuntungan manusia.

Biarlah seni puas dengan tugasnya yang baik dan mulia: menjadi pengganti realitas dalam hal ketidak-hadirannya, dan menjadi sebuah buku-pedoman kehidupan bagi manusia.

Realitas adalah lebih tinggi daripada impian-impian, dan tujuan pokok adalah lebih tinggi ketimbang klaim-klaim fantastik.

\* \* \*

Tugas pengarang ialah menyelidiki masalah mengenai hubungan estetik karya-karya seni dengan gejala-gejala kehidupan, menguji ketepatan pendapat yang berlaku bahwa keindahan sejati, yang dipandang sebagai isi hakiki dari karya-karya seni, tidak terdapat dalam realitas obyektif, tetapi hanya dicapai oleh seni. Secara tidak-terpisahkan dengan masalah ini ialah persoalan-persoalan mengenai hakekat keindahan dan isi (kandungan) seni. Penyelidikan mengenai masalah hakekat keindahan telah membawa pengarang pada keyakinan bahwa keindahan adalah kehidupan. Setelah sampai pada kesimpulan ini menjadilah keharusan untuk menyelidiki konsep-konsep kesubliman dan ketragisan, yang menurut definisi biasa tentang keindahan adalah unsur-unsur dari yang tersebut belakangan,<sup>99</sup> dan kita dipaksa pada kesimpulan bahwa kesubliman dan keindahan tidaklah tergolong/termasuk dalam seni. Ini terbukti suatu bantuan penting bagi pemecahan persoalan mengenai isi seni. Tetapi, apabila keindahan itu kehidupan,<sup>100</sup> masalah hubungan estetik keindahan dalam seni dengan keindahan dalam realitas terselesaikan dengan sendiri. Dengan sampai pada kesimpulan bahwa seni tidak berhutang asal-usulnya pada ketidak-puasan manusia dengan keindahan dalam realitas, maka kita harus memastikan kebutuhan-kebutuhan apakah yang telah melahirkan seni dan menyelidiki tujuannya yang sejati/sesungguhnya. Yang berikut ini adalah kesimpulan-kesimpulan utama yang dihasilkan oleh penelitian ini:

1. Definisi mengenai keindahan sebagai “manifestasi sempurna dari ide umum dalam gejala individual” tidak tahan kritik; ia terlalu luas, karena ini adalah definisi mengenai hasrat formal semua kegiatan manusia.
2. Definisi yang benar mengenai keindahan adalah: “keindahan adalah kehidupan.” Bagi manusia, suatu keberadaan/makhluk yang indah ialah keberadaan/makhluk yang di dalamnya ia melihat kehidupan sebagaimana ia memahaminya; sebuah obyek indah adalah sebuah obyek yang mengingatkan akan kehidupan.
3. Keindahan obyektif ini, atau keindahan dalam hakekat, mesti dibedakan dari kesempurnaan bentuk, yang terdiri atas kesatuan ide dan bentuk, atau dalam obyek yang seutuhnya memenuhi tujuannya.<sup>101</sup>

4. Kesubliman tidak mempengaruhi manusia dengan melahirkan ide mengenai yang mutlak pada dirinya; ia nyaris tidak pernah membangkitkan itu.
5. Bagi manusia, kesubliman ialah yang tampaknya jauh lebih besar daripada obyek-obyek, atau jauh lebih kuasa daripada gejala-gejala, yang dengannya ia membandingkannya.
6. Ketragisan tidak mempunyai sangkut-paut mendasar dengan ide nasib atau keharusan. Dalam kehidupan nyata ketragisan paling sering bersifat kebetulan, ia tidak bersumber dari hakekat peristiwa-peristiwa sebelumnya. Bentuk keharusan yang dengannya seni membungkusnya bersumber dari azas umum karya-karya seni: “kesudahan mesti sesuai dengan jalan cerita,” atau disebabkan oleh penyerahan seniman secara tidak pada tempatnya pada konsepsi nasib.
7. Ketragisan, menurut konsepsi pengetahuan Eropa terakhir ialah “yang mengerikan dalam kehidupan seseorang.”
8. Kesubliman (dan unsurnya, ketragisan) bukan suatu varitas dari keindahan; ide kesubliman dan ide keindahan merupakan dua hal yang berbeda sama-sekali; di antaranya tidak terdapat sangkut-paut yang bersifat pembawaan ataupun kontras yang bersifat pembawaan.
9. Realitas tidak saja lebih hidup, ia juga jauh lebih sempurna ketimbang imajinasi. Gambaran-gambaran imajinasi cuma pupat dan nyaris selalu merupakan imitasi-imitasi yang tidak berhasil dari realitas.
10. Keindahan dalam realitas obyektif adalah keindahan sepenuhnya.
11. Keindahan dalam realitas obyektif sepenuhnya memuaskan manusia.
12. Seni tidak bersumber dari hasrat manusia untuk memperbaiki kekurangan-kekurangan keindahan dalam realitas.
13. Karya-karya seni adalah lebih inferior daripada keindahan dalam realitas, tidak hanya karena kesan yang diciptakan oleh realitas lebih hidup ketimbang yang diciptakan oleh karya-karya seni: karya-karya seni juga lebih inferior ketimbang keindahan (dan juga inferior terhadap kesubliman, ketragisan dan kejanggalan) dalam realitas dari sudut pandangan estetis.

14. Ruang-lingkup seni tidak terbatas hingga ruang-lingkup keindahan dalam arti estetik istilah itu, dari keindahan dalam hakekatnya dan tidak hanya dalam kesempurnaan bentuk; seni mereproduksi segala sesuatu yang menjadi kepentingan manusia.
15. Kesempurnaan bentuk (kesatuan ide dan bentuk) bukan ciri karakteristik seni dalam arti estetik istilah itu (kesenian-kesenian). Keindahan sebagai kesatuan ide dan citra, atau sebagai realisasi sempurna ide, adalah obyek hasrat seni dalam pengertian paling luas istilah itu, atau dari *keberhasilan*, obyek dari semua kegiatan praktis manusia.
16. Kebutuhan yang melahirkan seni dalam pengertian estetik istilah itu (kesenian-kesenian) adalah sama seperti yang secara jelas diungkapkan dalam seni lukis potret. Potret-potret tidak dilukis karena ciri-ciri orang yang hidup itu tidak memuaskan kita; potret-potret itu dilukis untuk membantu kita mengingat orang yang hidup itu tatkala ia tidak berada di depan mata kita dan untuk memberikan kepada mereka yang tidak berkesempatan melihatnya, sesuatu ide akan bagaimanakah orang itu gerangan. Dengan reproduksi-reproduksinya, seni cuma mengingatkan kita tentang yang penting dalam kehidupan bagi kita dan berusaha hingga suatu batas tertentu memperkenalkan kepada kita aspek-aspek penting dari kehidupan yang tidak berkesempatan kita alami atau lihat dalam realitas.
17. Reproduksi kehidupan merupakan ciri umum yang karakteristik dari seni dan merupakan hakekatnya. Karya-karya seni acapkali mempunyai suatu tujuan lain, yaitu, menjelaskan kehidupan; karya-karya seni juga sering mempunyai tujuan menyatakan penilaian atas gejala-gejala.<sup>102</sup>

ooo0ooo

### Catatan

<sup>1</sup> Karya-karya Chernyshevsky mengenai masalah-masalah estetika (*The Aesthetic Relation of Art to Reality*), pembahasannya sendiri atas esai ini, prakatannya pada edisi ketiga esai ini, mempunyai arti-penting luar-biasa bagi suatu penilaian atas pandangan-pandangan filosofisnya. Tujuannya ialah menerapkan azas-azas

filsafatnya yang materialis pada ruang-lingkup konkret dari estetika. Sebagai konsekuensinya, semua karyanya di bidang ini di samping kepentingan khususnya, mempunyai arti-penting filosofis umum yang luar-biasa. Dalam menyusun azas-azas estetika ilmiah dari pendirian materialisme filosofis dan demokratisme revolusioner, Chernyshevsky, dalam karya-karya ini, melakukan perjuangan tanpa kompromi terhadap filsafat dan estetika Hegelian, terhadap semua pembela/penganjur teori seni murni yang idealis.

Pada tanggal 3 Mei 1855, disertasi ini diterbitkan.

Edisi kedua muncul pada tahun 1865, ketika Chernyshevsky berada dalam pembuangan. Penerbitan itu membangkitkan perhatian luarbiasa dan menimbulkan suatu konflik ideologis yang tajam.

Pada tahun 1888 Chernyshevsky menyiapkan sebuah edisi ketiga untuk diterbitkan, tetapi ini ditindas oleh sensor dan baru terbit pada tahun 1906.

<sup>2</sup> Di dalam naskahnya, bagian terakhir dari kalimat ini, setelah kata *melampai*, tertulis *batas-batas yang telah kutetapkan*. Bagian ini mungkin telah diperbaiki oleh Chernyshevsky atas desakan Ustryalov, Dekan Fakultas. Setelah kata-kata ini menyusul bagian yang dihilangkan: "dan-aku tidak ingin menyembunyikan sebuah sebab lain-penyusunan rincian-rincian itu akan memerlukan banyak tahun. Karenanya, dengan menyesal meninggalkan kelengkapan faktual, aku menyadangkan hak dan kewajiban untuk menyajikan pada suatu saat di waktu mendatang, bagi pemecahan masalah hubungan seni dengan realitas itu, sebuah analisis mengenai semua gejala terpenting dari seni yang paling bersegi-banyak dan menyeluruh, persanjakan, untuk menguji kebenaran kesimpulan-kesimpulanku dengan sejarah persanjakan. Aku menganggap esai ini hanya sebagai pendahuluan bagi sebuah karya di masa mendatang."

<sup>3</sup> Sesudah ungkapan *apriori* kata-kata berikut ini terdapat dalam naskah itu: "hipotesis-hipotesis, perkembangan ilmu-pengetahuan dari pandangan-pandangan metafisis-demikian itulah watak kecenderungan baru yang berdominasi di semua ilmu-pengetahuan."

<sup>4</sup> Bagian berikut ini dihilangkan dari naskah itu: "Atau, adakah estetika sudah kehilangan haknya akan perhatian kita? Atau, adakah riset-riset bibliografis saja yang layak mendapatkan perhatian kita? Atau, mestikah kita, demi rincian-rincian, mengabaikan keselu-ruhannya? Menurut pendapatku pandangan seperti itu, yang dewasa ini mempunyai banyak pembela/penganjur, adalah berat sebelah, dan bahwa, jika kita mengakui arti-penting dipelajarinya karya-karya seni individual atau penulis-penulis individual, kita tidak dapat tidak mengakui arti-penting dipelajarinya tujuan seni. Akan sangat aneh untuk menolak sejarah dan hanya memandang masalah-masalah mengenai rincian-rincian peristiwa-peristiwa individual sebagai yang layak mendapatkan perhatian kita, dan adalah ganjil sekali menolak estetika demi rincian-rincian sejarah literatur. Betapapun besarnya (dan setepatnya) rincian-rincian sesuatu hal-ikhwal mungkin menarik perhatian kita, kita tidak dapat meninggalkan konsepsi-konsepsi umum mengenai hal-ikhwal itu, dan kita tidak dapat tidak memandang hasrat untuk merumuskan konsepsi-konsepsi seperti itu tepat dan penting adanya.

Atau, apakah konsepsi-konsepsi ini sudah begitu jelas dan secara umum diterima sehingga mereka tidak layak

dibicarakan lagi? Tidak. Mereka lebih disadari secara samar-samar daripada difahami secara pasti; karenanya, berbicara tentang konsepsi-konsepsi itu tidak berarti mengulangi yang sudah diketahui.”

\* Ini sebuah sitat, atau lebih tepatnya, sebuah parafrase dari suatu bagian dalam karya Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Reutlingen dan Leipzig, Carl-Mäckens-Verlag, 1846-58. - Ed.

\*\* Di sini, dan dalam yang di muka, Chernyshevsky membuat suatu analisis kritis mengenai definisi keindahan yang diberikan dalam estetika idealistik Vischer yang Hegelian itu (cf. F. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Bd.I I. Teil, *Die Metaphyzik des Schönen*, Par. 13, S. 50.54; Par. 74, S. 189; Par. 51, S. 141; Par. 44, S. 129), - Ed

\*\*\* Aku berbicara tentang yang secara intrinsik (hakekat) indah dan bukan yang dilukiskan secara indah oleh seni; tentang obyek-obyek dan gejala-gejala yang indah dan bukan tentang obyek-obyek dan gejala-gejala itu secara indah dilukiskan dalam karya-karya seni: kebaikan-kebaikan artistik sebuah karya seni dapat memberikan kesenangan estetik, tetapi hakekat yang dilukiskan di dalamnya dapat menimbulkan kesedihan dan bahkan menimbulkan kemuakan. Yang demikian itulah, misalnya, banyak dari sanjak-sanjak Lermontov, dan hampir semua karya Gogol.

<sup>5</sup> Pasase dalam tanda-kurung bersiku dicoret oleh Nikitenko. Di dalam manuskrip terdapat dua catatan pingir berikut ini dari Nikitenko: “Hilangkan filsafat Hegel!” dan “Hegelisme ini mesti direvisi, atau sama sekali dihapus.”

\*\*\*\* Cf. F. Th. Vischer, op.cit. Bagian II, Bab. 79, S.221, et.seq. dan juga G.W. Hegel: *Vorlesungen über die Aesthetik* (Sämtl. Werke, Stuttgart 1927, Bag. XII, S. 200, et. seq. (Mangelhaftigkeit des Naturschönen).)-Ed.

<sup>6</sup> Setelah ini di dalam manuskrip terdapat paragraf berikut: Demikianlah, kedua definisi berbeda ini menghasilkan dua pandangan yang berbeda secara radikal mengenai yang indah di dalam realitas obyektif, mengenai hubungan imajinasi dengan realitas, mengenai hakekat seni. Membawa pada dua sistem yang secara mutlak berbeda mengenai konsepsi-konsepsi estetika. Satu di antaranya, yaitu yang kita terima, didasarkan pada suatu ide yang, pada yang lain, yaitu yang umumnya diterima, menyerbu sistem estetika, ini memang benar, tetapi melakukan itu sekalipun berlawanan dengan kecenderungan dasarnya; ia ditindas oleh pandangan-pandangan yang berlawanan, dan mati, tanpa meninggalkan buah apapun. Definisi yang kita tawarkan membuat martabat dan keindahan realitas menjadi ide dasar dari estetika.

<sup>7</sup> Setelah ini, dalam nasakah itu menyusul yang berikut ini: “Kesubliman dan keganjilan dengan demikian merupakan dua manifestasi keindahan yang bersegi satu.”

Cf. V. Vischer, op. cit., Jilid I, par. 147, hal. 334.

<sup>8</sup> Setelah kata *ketidak-pastian* menyusul yang berikut: (aku akan mengatakan *bezóbraznoye* [tidak berbentuk] seandainya aku tidak khawatir terjerembab ke dalam suatu permainan kata-kata dengan menempatkan

*bezóbráznoye* secara berhadapan-hadapan dengan *bezobráznoye* (buruk/-jelek.) Chernyshevsky menghapus ini ketika menyiapkan naskah itu untuk edisi ketiga.

<sup>9</sup> Di dalam naskah itu, setelah kata *cinta* menyusul yang berikut: ("yaitu, untuk jatuh cinta kepayang, karena cinta inilah yang lajimmynya dilukiskan dalam novel-novel sentimental dan didiskusikan dalam buku-buku pelajaran mengenai estetika").

<sup>10</sup> Di dalam naskah itu, gantinya kata *lajimmy* terdapat: "pandangan itu, yang ketidak-tepatannya telah kita coba buktikan, juga menerima kesubliman dalam realitas, yang *hanya* suatu khayalan yang dimasukkan ke dalam benda-benda dan gejala-gejala objektif *semata-mata* oleh konsepsi-konsepsi manusia. Yang terakhir itu estetika menganggapnya begitu."

<sup>11</sup> Di dalam naskah itu, setelah kata pikiran kita menyusul: "Definisi ***agung adalah lebih besar*** membuat berlebih-lebihannya intervensi imajinasi, penghiasan realitas dengannya. Siapapun yang menerimanya mengatakan bahwa yang benar-benar sublim ***terdapat*** dalam alam maupun pada manusia."

<sup>12</sup> Di dalam naskah itu, setelah kata-kata "lebih besar daripada mereka" menyusul "dan akhirnya, mereka dibunuh oleh kekuatan-kekuatan yang terhadapnya mereka memberontak dan yang dihidupkan kembali dalam tokoh-tokoh yang berjaya."

<sup>13</sup> Di dalam naskah, setelah kata "penghormatan" menyusul: "dan mengakui kebenaran perjuangannya."

\*\*\*\*\* F. Th. Vischer, op.cit., Bag. I, par. 123-138, S. 285-314. -Ed.

<sup>14</sup> Di dalam naskah itu, kalimat ini ditandai di pinggirnya oleh Nikitenko dan setelah itu menyusullah yang berikut: "Kita bahkan mungkin dikecam karena berhenti mengekspose percobaan ini, yang kesia-siaannya telah terbukti bagi orang-orang yang memandang kehidupan secara sederhana, tanpa prasangka-prasangka pendidikan. Tetapi jika, di satu pihak, perlu menjelaskan konsep-konsep yang disusun oleh ilmu-pengetahuan pada orang-orang yang tidak mempelajarinya secara khusus, maka, di lain pihak, perlu untuk secara ilmiah membuktikan ketidak-tepatan konsepsi-konsepsi yang asing bagi ilmu-pengetahuan, tetapi yang telah berhasil mendapatkan suatu bentuk ilmiah sekalipun ketidak-tepatannya itu jelas bagi orang awam, justru karena ia bebas dari prasangka-prasangka yang kepadanya para ahli menyerah. Jika kritik tidak dilakukan dari sudut pandang keahlian, ia tidak akan memuaskan secara ilmiah. Dalam kasus sekarang, kritik secara ahli semakin diperlukan karena ia adalah introduksinya."

<sup>15</sup> Di dalam naskah, setelah kata "kebenaran" menyusul: "ilmu-pengetahuan hanya dapat menunjukkan asal-usul kesalahan, namun tidak dapat berbagai dengannya."

<sup>16</sup> Di dalam naskah itu tertulis: "Dengan cara ini," kemudian disusul yang berikut ini: "Orang setengah-biadab tidak dapat memahami kehidupan yang tidak menyerupai kehidupannya sendiri. Karenanya, semua kekuatan alam tampak baginya seperti-manusia. Dengan memanusiakan segala sesuatu, orang setengah-biadab itu juga memahami kekuatan ***kekebetulan*** sebagai sesuatu yang seperti manusia. Makhluk/keberadaan itu ia

sebut nasib. Beranggapan bahwa kias ringkas ini mungkin memerlukan penjelasan yang sangat rinci, kita buru-buru mengembangkannya lebih lanjut.”

\*\*\*\*\* Dalam bahasa asing pohon sukun disebut dengan nama pohon roti (*bread-tree-bread fruit*)

<sup>17</sup> Di dalam naskah itu, setelah kata-kata “masing-masing” menyusul yang berikut ini: “Don Carlos dan Marques de Poza bersalah karena menjadi orang-orang yang berwatak mulia. Dan akhirnya domba dalam dongeng yang minum dari aliran sungai yang sama di mana srigala juga datang untuk minum, juga bersalah: mengapa domba itu pergi ke aliran sungai di mana ia mungkin sekali akan bertemu dengan srigala itu? Dan yang terutama: mengapa ia tidak melengkapi dirinya dengan taring-taring yang sedemikian rupa hingga dapat mengganyang srigala itu?”

<sup>18</sup> Untuk edisi ketiga yang berikut ini dihilangkan: “Benar, kita mestinya dapat mengingat bahwa pada jaman kita terlalu banyak novel seperti ini telah ditulis (misalnya, kebanyakan novel Dickens). Tetapi, bagaimanapun, kita mulai mengerti bahwa bumi ini bukan sebuah gedung pengadilan, melainkan adalah sebuah tempat untuk hidup.”

<sup>19</sup> Di dalam naskah itu, setelah kata-kata “menghukum semuanya” menyusul: kekejian, bukan semua kejahatan. Misalnya, masyarakat dewasa ini menganggap pelanggaran kemurnian moral adalah kenistaan hanya bagi kaum wanita, tidak bagi kaum pria. Dalam pendapat kebanyakan orang tidaklah salah bagi seorang pemuda untuk merajalela bermain ugul-ugalan, bahkan mereka beranggapan akan salahlah jika ia tidak berbuat begitu.”

<sup>20</sup> Di dalam naskah, “gantinya dan sebagainya,” tertulis: “bahkan tidak selalu dihukum oleh rasa sesal hatinurani.”

<sup>21</sup> Di dalam naskah itu, setelah “secara kebetulan” terdapat sisipan berikut: (“Aku akan menyinggung masalah ini pada waktu aku membahas hubungan seni dengan realitas”).

<sup>22</sup> Di dalam naskah itu, setelah “tragedi-tragedi Shakespeare” menyusul yang berikut: “Gagasan terakhir ini memerlukan pengembangan secara ekstensif, yang tidak dimungkinkan oleh batas-batas esai ini, dan karenanya aku hanya dapat mengungkapkannya di sini sebagai sebuah pendapat belaka, dengan menyadangkan hak untuk membuktikannya di tempat lain. Untuk menjelaskan mengapa adegan-adegan penderitaan atau kematian manusia mempunyai suatu pengaruh menakutkan atau tragis pada seseorang, menurut pendapatku adalah sesuatu yang sangat berlebihan. Tetapi, untuk menunjuk pada suatu bentuk khusus dari ketragisan, yang kebebasannya, sejauh yang kuketahui, masih belum diakui di dalam estetika, adalah tidak sama sekali tanpa kepentingan ilmiah.

Kecuali pada penderitaan dan kematian manusia, kita secara tragis dipengaruhi oleh kehancuran moral seseorang-kejahatan dan egoisme yang tidak berperasaan, yang sangat amat berkanjang. **Kebatilan**, manakala amat kuatnya, mempunyai suatu efek tragis. Tragedi suatu kebatilan semurninya dapat dengan mudah dilupakan oleh kebanyakan orang yang telah mempelajari ketragisan, karena lajimnya, mereka yang

bersinggungan dengan seseorang dengan kebatilan potensial, dan itulah sebabnya mengapa efek tragis itu hanya dihasilkan oleh penderitaan dan kematian orang-orang yang musnah sebagai akibat kebatilan. Tetapi ada juga kekejangan-kekejangan dan kejahatan-kejahatan yang menyenangkan, yang menggembirakan, yang memikat dan lunak, yang secara jelas hanya membuat menderitanya moralitas, sedangkan orang-orang secara individual tampaknya hanya sedikit dibuat menderita, dan bahkan diuntungkan olehnya. Untuk menjelaskan yang kita maksudkan, akan kita kutip contoh berikut ini: mari kita membayangkan seorang bangsawan inggris yang dengan gaya epikurian menghabiskan pendapatannya yang besar sekali dengan memuaskan nafsunya akan kenikmatan-kenikmatan lahiriah. Bangsawan ini menyintai kenyamanan dalam semua hal, bahkan dalam hati-nuraninya, dan, karena itu, tidak pernah menggunakan cara-cara *rendah* atau *jahat* dalam memuaskan nafsunya. Jelas bahwa ia tidak akan menggunakan kekerasan atau tindakan-tindakan kejahatan seperti itu, bahkan ia tidak akan berlaku sebagai seorang penggoda. Ia seseorang yang sangat menyenangkan, dan mujurlah semua orang yang menikmati kemurahan-hatinya; juga orang-orang yang telah mengenyangkan bangsawan itu tidaklah malang nasibnya, karena bangsawan itu tidak menaruh mereka pergi dengan tangan-kosong. "Adakah aku menyebabkan penderitaan seseorang?" ia dengan bangga dapat bertanya pada orang-orang di sekeliling dirinya. Benar, ia tidak mencelakai orang-seorang; ia hanya mencelakai masyarakat, yang ditulari dan dicemarinya; ia hanyalah musuh dari moral *keras*. Tetapi, sebenarnya ia adalah seorang penjahat, yang lebih buruk dari penjahat lain yang manapun, karena ia seorang pengkorup (perusak) yang lebih buruk dari semua koruptor lainnya. Contoh yang diberikan menyatakan: "Jangan takut pada kebatilan; kebatilan tidak mesti mencelakakan siapapun; kebatilan itu dapat baik-hati dan lembut." Memang benar, sejauh yang kita ingat, seni tidak pernah melukiskan tokoh-tokoh seperti itu dari sudut pandangan ini (namun, dalam hubungan ini dapat ditunjuk pada lukisan Couture yang termashur Roman Orgy); tetapi seni tidak melukiskan mereka itu karena terlalu sulitnya menahan perasaan kekesalan dan kemuakan kalau melukiskan tokoh seperti itu, dan terlalu sulit untuk menahan nafsu balas-dendam terhadapnya karena penderitaan sangat yang telah ditimbulkannya dengan melukiskannya tidak saja sebagai merusak, tetapi juga menyedih-kan, busuk dan membencikan. Di sini, di luar pengarangnya, tragedi diganti menjadi ironi, sarkasme. Dan jenis tragedi ini termasuk dalam definisi yang diberikan di atas.

Dengan sendirinya ia membawa kita pada keganjilan."

<sup>23</sup> Di dalam naskah itu, setelah pengutipan dari Vischer, menyusul yang berikut ini: "Kutipanku panjang, barangkali terlampau panjang. Tetapi aku mesti mengemukakan kritik mengenai keindahan dalam alam secara lengkap untuk menghindari kemungkinan dikecam karena telah meniadakan, melupakan, atau karena tidak menonjolkannya secara jelas. **kekurangan-kekurangan terpenting pada keindahan dalam realitas**—aku akan selalu membuka diriku bagi kecaman seperti itu jika aku sendiri merumuskan gagasan-gagasan yang kuanggap salah, dan yang kepalsuannya hendak kutelanjangi."

<sup>24</sup> Seluruh paragraf ini yang berakhir dengan kata-kata "mendapatkan kepuasan dengannya," seluruh dua paragraf yang mendahuluinya dan sebagian dari paragraf sebelumnya, yang dimulai dengan "Bermimpi

mendera nafsu, ditulis sebagai” gantinya sebuah bagian lain yang ditentang Nikitenko dengan menuliskan catatan pinggir ini di dalam naskah itu: “Terlalu banyak tentang cinta.” Yang berikut ini adalah teks lengkap bagian yang dihilangkan itu:

Ambillah, sebagai misal, hal-ikhwal yang “ paling sering ” dipersoakan dalam karya-karya seni-cinta dan keindahan. Seseorang boleh mengimpikan wanita-wanita yang kecantikannya ideal, tetapi ia hanya dapat berbuat begitu dalam dua keadaan: manakala ia belum, atau tidak lagi mempunyai suatu hasrat nyata, yang bersungguh-sungguh akan cinta, melainkan cuma mempunyai suatu kecenderungan pikiran yang fantastik terhadap ide bahwa “ cinta itu kebahagiaan tertinggi dalam kehidupan, ” dan bahwa “ ia seorang luar-biasa, yang lebih unggul ketimbang orang-orang berengsek ini, ” namun yang banyak di antaranya sebenarnya lebih arif dan lebih mulia daripada dirinya, dan bahwa, karenanya, “ ia mesti menyintai secara berbeda dengan cara mereka menyintai, ” bahwa, karenanya, ia hanya dapat menyintai seorang wanita dengan kecantikan luar-biasa yang sejajar dengan keluar-biasaan dirinya sebagai seorang pria.

Ini adalah syarat pertama, namun itu tidak cukup; suatu keadaan kedua diperlukan, yaitu, pria itu mesti dicegah melihat wanita-wanita cantik, bahkan dicegah melihat wanita-wanita biasa yang cakap, karena jika tidak, maka dikarenakan kekosongannya, ia akan langsung secara menubruk-nubruk jatuh cinta dan menyatakan pada diri sendiri dan orang-orang lain betapa dirinya luar-biasa bahagia karena bertemu dengan “ makhluk dari kayangan. ” Tetapi segala impian fantastik mengenai “ kecantikan kayangan ” ini, segala jatuh-cinta dan batal-cinta yang fantastik ini, adalah pucat, tolol dan menyedihkan jika dibandingkan dengan cinta sungguh-sungguh.

Seseorang yang benar-benar jatuh cinta-dan memang terdapat jauh lebih banyak yang seperti ini ketimbang yang berkhayal bahwa mereka jatuh cinta, atau ingin jatuh-cinta-tidaklah meributkan apakah di dunia ada wanita-wanita yang lebih cantik ketimbang wanita yang dicintainya. Ia tidak peduli akan yang lain-lainnya. Ia mengetahui benar-benar bahwa wanita yang dicintai mempunyai kekurangan-kekurangannya, tetapi apa soalnya itu baginya? Bagai-manapun, ia menyintainya, karena wanita itu baik dan manis. Dan jika anda mulai “ membuktikan lewat analisis bahwa wanita itu tidak mutlak sempurna, ” ia akan berkata pada anda: “ Aku mengetahui hal itu lebih daripada anda, dan sekalipun aku melihat sangat banyak kekurangan padanya, aku melihat pada dirinya jauh lebih banyak yang layak dicintai. Singkatnya aku menyintainya sebagaimana ia adanya ”:

Boleh saja ada yang melebihi dirimu, Mary,  
Dan banyak yang sama jujur dan bebasnya,  
Dan beberapa yang sama cakupnya,  
Tetapi udara musim panas  
Tidak lebih manis bagiku, Mary.

Untuk menghindari kesalah-pengertian dapat ditambahkan bahwa kita mesti menganggap sebagai cinta sungguh-sungguh ialah jenis yang dalam masyarakat kita lajimmya dikembangkan di dalam lingkungan kehidupan keluarga; kadangkala ia juga terjadi di dalam lingkungan kekerabatan lama, lingkungan hubungan-hubungan persahabatan yang akrab. Kekasih-kekasih yang menggebu-gebu akan menertawakan jenis cinta menjemukan ini, tetapi apakah yang mesti dilakukan dengannya apabila rasa prosaik dari cinta orang-tua, perkawinan atau bahkan bersahabat itu benar-benar jauh lebih kuat dan, jika dikatakan sebenarnya, jauh lebih hangat, ketimbang cinta buta yang begitu banyak ditulis dalam "ciptaan-ciptaan puitis," dan begitu banyak dibicarakan di dalam kalangan anak-anak muda? Aku sama sekali tidak bermaksud menyerang jenis cinta itu, yang terutama menikmati julukan cinta. Aku hanya mau mengatakan, pertama-tama, bahwa cinta sejati tidak mengetahui apa-apa tentang segala gagasan mengenai "kayangan, kesempurnaan" ini; kedua, bahwa terdapat jenis-jenis cinta lain, yang jauh lebih kuat dan jauh lebih prosaik daripada jenis lainnya, jika dengan prosaik dimaksudkan segala sesuatu yang bebas dari khayalan-khayalan fantastik.

<sup>25</sup> Setelah ini, dalam naskah itu menyusul: "Bukti terperinci bahwa hasil pokok operasi kekuatan-kekuatan alam ialah produksi keindahan akan membawa kita terlalu jauh. Tetapi, jika kita menafsirkan keindahan sebagai kehidupan, bukti terperinci seperti itu tidak diperlukan, karena di seluruh alam terdapat suatu hasrat untuk memproduksi kehidupan. Bahkan apabila pandangan kita mengenai hakekat keindahan itu tidak diterima, usaha-usaha yang luar-biasa intensif yang dikerahkan oleh alam untuk memproduksi keindahan dapat dengan mudah dibuktikan oleh berlimpahnya keindahan dalam alam secara tiada habis-habisnya. Betapapun, terbukti bahwa benar-benar salah untuk menganggap ketidak-sengajaan keindahan dalam realitas itu sebagai suatu kekurangan/cacat. Maka, mari kita beralih pada kecaman berikutnya yang disimpulkan dari azas yang kita tolak ini."

<sup>26</sup> Di dalam naskah itu, setelah kata-kata "bergantung pada dirinya sendiri" menyusul bagian berikut ini, yang dicoret dengan pensil oleh Nikitenko: "Kehidupan orang-orang yang benar-benar dipenuhi kebutuhan akan kebesaran dalam kehidupan, nyaris selalu penuh dengan perbuatan-perbuatan besar.

Sebagai misal: kita menunjuk pada orang-orang yang digenangi suatu hasrat akan pertempuran di medan perang, yang bagi mereka *desingan peluru merupakan satu-satunya musik yang menggerakkan hati mereka.*"

"Benar, dewasa ini peperangan lebih jarang ketimbang di masa lalu, tetapi, biarpun begitu, seseorang yang digenangi semangat perang sejati dapat menemukan medan-laga sesuka hatinya. Biar orang-orang Rusia pergi ke Kaukasus, orang-orang Perancis ke Algeria, orang-orang Inggris ke Hindia-timur; di sana mereka akan mendapatkan peperangan-peperangan, gerakan-gerakan, pertempuran-pertempuran dan kegawatan-kegawatan berlimpah. Hanya orang-orang Jerman yang tidak mempunyai tempat untuk berperang; namun terdapatnya jiwa perang di kalangan orang Jerman pada saat ini merupakan suatu masalah yang teramat diragukan. Pada kurun jaman ketika jiwa itu merajalela di kalangan mereka, mereka berkecukupan peperangan.

Tetapi mengapa mesti berkeras dengan pertempuran-pertempuran seperti yang terjadi di Borodino dan Leipzig? Suatu kebutuhan sungguh-sungguh tidaklah begitu pilih-pilih; dan orang yang menantikan suatu pertempuran Borodino agar menyerbu ke dalam pergumulan, jelas sekali tidak begitu sangat amat disiksa oleh nafsu berperang. Selanjutnya, suatu kebutuhan sungguh-sungguh tidaklah sedemikian khususnya sehingga seseorang yang dipenuhi nafsu untuk berperang mesti harus bertempur melawan pasukan-pasukan musuh untuk mencapai kebahagiaan. Seseorang seperti itu tertarik pada setiap jenis pertempuran membandal dan penuh bahaya. Jika ia tidak mendapat kesempatan untuk menghabiskan seluruh kehidupannya di medan perang, ia dapat menemukan tindakan-tindakan penuh bahaya dan penuh kesulitan sesuka hatinya di medan-medan lain.

Ia akan menjadi seorang petani yang penuh prakarsa yang berjuang dengan tanah; ia akan menjadi seorang spekulan yang melakukan usaha-usaha yang amat beresiko. Singkatnya, apapun yang menjadi karirnya, kehidupannya akan penuh resiko, kegawatan dan konflik."

Kemudian menyusul kalimat berikut ini, yang tidak terdapat dalam teks tercetak edisi ketiga: "Kehidupan begitu luas dan bersegi-banyak sehingga seseorang hampir selalu dapat memperoleh kepuasan dari segala sesuatu yang dipaksakan oleh suatu kebutuhan yang kuat dan sungguh-sungguh pada dirinya untuk dicarinya."

<sup>27</sup> Setelah kata "mengajukan" menyusul kalimat berikut ini, yang dihilangkan dari edisi ketiga: "ini dikarenakan semangat, kecederungan, warna kehidupan seseorang telah diberikan padanya oleh watak orang itu sendiri. Seseorang tidak menentukan peristiwa-peristiwa kehidupannya, tetapi jiwa peristiwa-peristiwa itu ditentukan oleh wataknya. Pemburu yang ahli memikat buruannya."

<sup>28</sup> Di dalam naskah itu, kalimat ini menggantikan bagian berikut ini, yang dicoret dan diberi tanda pada pinggirnya oleh Nikitenko: "Orang lajimmya mendengar dalam kehidupan keseharian, dan selalu membaca dalam buku-buku mengenai estetika, bahwa hanya terdapat sedikit sekali wanita cantik di dunia, atau lebih tepatnya, nyaris tidak ada sama sekali. Ini ialah yang dikatakan orang, tetapi disangsikan apakah mereka bersungguh-sungguh dengan ini. Sangat mudah menguji hal ini. Cukup dengan mengajak salah seorang dari mereka yang mengeluh mengenai kelangkaan wanita-wanita cantik untuk berjalan-jalan di sepanjang Nevsky selama jam waktunya orang berjalan-jalan di sana. Sebentar-sebentar orang itu akan menarik lengan bajumu dan mengatakan: "Lihatlah yang seorang itu, tidakkah ia cantik!..... Ah, ini ada lagi seseorang yang cakap!..... Ah, di sini ada lagi seorang, lihat, lihatlah, ia benar-benar sempurna kecantikannya!" dan seterusnya, dan dalam waktu seperempat jam ia sudah menunjuk pada tidak kurang dari limapuluh atau enam puluh wanita cantik. Akan menarik sekali untuk mengumpulkan data berikut ini: Boleh kita anggap bahwa di St. Petersburg terdapat kurang-lebih 150.000 wanita; dari jumlah ini, kira-kira 35.000 adalah di antara usia 16 dan 25 tahun; berapa banyak dari 35.000 ini menikmati reputasi sebagai yang cantik di lingkungan masing-masing? Tidak disangsikan lagi, pasti beberapa ribu, dan barangkali antara delapan hingga sembilan ribu. Bagaimanapun, jika seseorang kebetulan berada di sebuah pesta malam, di mana telah berkumpul sepuluh atau duabelas wanita muda, seseorang selalu dapat menjumpai di antara mereka itu tiga atau empat wanita yang menikmati

reputasi sebagai wanita yang cantik. Tidak. Gantinya berbicara tentang kelangkaan wanita-wanita cantik, akan lebih benar untuk mengatakan bahwa terdapat terlalu banyak wanita cantik.”

<sup>29</sup> Di dalam teks tercetak, kedua kalimat terakhir menggantikan bagian berikut ini, yang dihilangkan dari naskah itu: “Tidak. Sebenarnya, orang tidak menistakan keindahan manusia hidup. Mereka lebih dapat dikecam karena tidak selalu adil dan cukup pilih-pilih dalam mengatakan kaum muda, -hanya kaum muda saja-, cantik dan karena mengagumi sebagai wanita-wanita cantik hanya mereka yang seluruh kecantikannya adalah karena mereka berusia sembilan belas tahun.”

<sup>30</sup> Setelah ini, di dalam naskah itu menyusul bagian berikut ini, yang dicoret oleh Nikitenko: “Terdapat berbagai derajat keindahan dalam realitas. Tetapi, walaupun derajat tertinggi lebih indah daripada yang selebihnya, itu tidak berarti bahwa keindahan sungguh-sungguh dan penuh tidak dapat dijumpai pada derajat-derajat yang lebih rendah. Di Eropa hanya terdapat seorang kaya peringkat-puncak-seseorang bernama Rothschild, dan hampir semua orang tidak mengetahui yang mana yang dimaksudkan itu, Rothschild yang orang Paris atau yang orang Italia. Tetapi ini juga tidak berarti, bahwa karena Rothschild adalah orang terkaya di Eropa, semua orang lainnya di Eropa adalah miskin. Dan sekalipun kita dapat sependapat dengan Rumohr bahwa Vittoria dari Albano adalah wanita paling cantik di Italia, kita mesti-bagaimanapun-mengatakan bahwa Italia tidaklah berpenduduk wanita-wanita jelek, dan bahwa, tentu saja, di Roma pada zaman itu terdapat sejumlah wanita yang tidak terhitung banyaknya, yang, bahkan disamping Vittoria adalah sangat cantik sekali.”

<sup>31</sup> Di dalam naskah itu, setelah kata-kata “kehidupan sesungguhnya” menyusul dua bagian, yang sebuah dicoret oleh Nikitenko dan yang sebuah lagi oleh Chernyshevsky sendiri. Bagian yang pertama: “Kecaman yang dilontarkan pada para filsuf bahwa mereka menganut suatu sudut pandangan abstrak yang tidak dapat diberlakukan pada realitas adalah sebuah kecaman yang usang, tetapi sering sekali benar; dan itu dapat secara tepat diberlakukan pada pandangan estetika yang menyatakan bahwa keindahan dalam realitas itu langka, hanya karena keindahan klas-satu langka adanya. Bagian kedua: Dalam kehidupan sesungguhnya kita menganggap sebuah obyek baik itu baik, tanpa menghiraukan apakah kita telah atau tidak menjumpai objek-objek yang lebih baik. Jika mungkin dijumpai sebuah obyek yang lebih baik di dunia daripada yang, dengan kebaikan-kebaikan positif, mempunyai kekurangan-kekurangan serius, maka perbandingan ini tidak memberi hak pada kita untuk menganggap yang kurang cemerlang dari kedua obyek yang diperbandingkan itu sebagai tidak memuaskan (dan kita memang tidak menganggapnya begitu di dalam kehidupan sesungguhnya). Ketentuan ini selalu dianut dalam kehidupan sesungguhnya.” Selanjutnya, bagian berikut ini dihilangkan dari edisi ketiga: “Karenanya, sambil menganggap obyek X lebih indah ketimbang objek A, kita, dalam kehidupan sesungguhnya, tidak sesaatpun berhenti memandangi objek A sebagai indah.”

<sup>32</sup> Setelah ini, di dalam naskah itu, menyusul bagian berikut ini, yang dicoret oleh Nikitenko: “Sudah menjadi pengetahuan umum bahwa orang-orang yang secara normal saling menyintai, yaitu, saling menyintai pada usia yang secara relatif sebaya, misalnya, seorang wanita berusia 18 dan seorang pria berusia 25 tahun, atau seorang wanita berusia 22 dan seorang pria berusia 30 tahun, menjadi tua pada waktu bersamaan.

Tidakkah ganjil dan bodoh bagi seorang pria berusia 60 tahun menyintai seorang wanita cantik berusia 20 tahun? Seorang pria yang sudah berusia, yang moralnya tidak rusak, dapat sungguh-sungguh menyintai seorang wanita yang sudah berusia pula. Tidakkah keluhanku: Istriku yang cantik itu sedang menjadi tua!, sesuatu yang janggal, jika aku sendiri juga sedang menjadi tua? Sungguh ganjil untuk bersedih atas kenyataan bahwa seorang anak perempuan berusia 8 tahun itu tidak berusia 18 tahun; dan adalah ganjil juga untuk bersedih atas kenyataan bahwa seorang wanita berusia 42 tahun, tidak lagi berusia duapuluh dua tahun."

<sup>33</sup> Di dalam naskah, setelah "kata tidak adil" menyusul yang berikut ini: "Sudah tentu, seorang gadis masyarakat-atas adalah paling cantik dalam gaun pesta, yang, betapapun, tidak dapat selalu ia pakai; tetapi sungguh seorang gadis cantik yang malang bila ia cantik hanya dalam gaun pesta. Terdapat banyak wanita cantik yang kecantikannya itu dalam busana apapun, dan pada segala waktu." Bagian ini dicoret oleh Nikitenko dan diubah oleh Chernyshevsky.

<sup>34</sup> Setelah ini, dalam naskah itu menyusul yang berikut ini, yang dicoret oleh Nikitenko: "Menjadi kesal dan tersinggung karena hal-hal remeh merupakan suatu tanda dari ketidak-warasan, atau dari super-kepekaan yang tolol."

\*\*\*\*\* F. Th. Vischer, *op.cit.*, Bagian I, Bab. 54-55, hal. 146 et seq

\*\*\*\*\* Yang sama menyintai sejenisnya. -*Ed.*

<sup>35</sup> Setelah ini, dalam naskah itu menyusul: "Filsafat semestinya hanya menjelaskan pengalaman, ia tidak berhak menolaknya. Adalah suatu kenyataan yang tidak dapat dibantah bahwa seorang pria menyukai kecantikan individual, itu tampak baginya sebagai keindahan sungguh-sungguh. Kenyataan mendasar yang umum ini, yang mencakup semua gejala dari kehidupan estetik yang sehat, menolak pendapat bahwa hanya keindahan mutlak adalah keindahan sejati."

<sup>36</sup> Setelah ini, di dalam naskah itu menyusul kalimat berikut ini, tetapi kalimat itu dicoret: "Ini dinyatakan oleh pengagum-pengagum seni yang dengan congkaknya memandang rendah keindahan dalam realitas."

<sup>37</sup> Dalam edisi ketiga, ujung kalimat ini, setelah kata-kata "menjadi ketinggalan jaman" dihilangkan. Ia dilanjutkan sebagai berikut: "dan jika tanpa sebab apapun kita tidak menikmati karya-karya Shakespeare, Dante dan Wolfram seperti yang dialami orang-orang sejamannya."

<sup>38</sup> Setelah ini, dalam naskah itu menyusul yang berikut ini, yang dicoret oleh Nikitenko: "Yang dilakukan perkembangan rasa-moral di dalam hubungannya dengan isi, itulah yang dilakukan perkembangan rasa-estetikal pada bentuk. Tidak perlu dikatakan lagi, keindahan karya-karya para penyair berbakat dari kurun pseudo-klasik sudah mati bagi kita-semua orang sependapat bahwa bahkan bahasa Shakespeare seringkali serba pesolek dan sombong secara tidak mengenakan."

<sup>39</sup> Setelah kata-kata "sudah mati bagi kita" di dalam naskah itu menyusul: "karena perubahan dalam sistem

notasi musik," tetapi kata-kata itu dicoret oleh Nikitenko.

<sup>40</sup> Setelah ini, di dalam naskah itu menyusul bagian berikut ini, yang dihilangkan dari teks: "Aku tidak perlu berbicara lagi mengenai lukisan-lukisan dan patung-patung yang menggambarkan *Leda* dan *Ganymede*. Orang-orang awam tersentak ngeri oleh mitos-mitos seperti itu, dan sungguh aneh bahwa lukisan-lukisan dan patung-patung seperti itu tidak disimpan di tempat-tempat yang hanya dapat didatangi oleh para ahli. Pada umumnya mesti diakui bahwa terdapat pembenaran, dan pembenaran yang sangat kuat, bagi penerbitan-penerbitan *in usum Delphini*, dan bagi daun ara.

<sup>41</sup> Di dalam naskah, setelah kalimat ini menyusul yang berikut: "Bukti mengenai ini didapatkan dalam pendapat yang terus-menerus diungkapkan pada jaman kita, bahwa Mephistopheles lebih merupakan raksasa yang menyedihkan. Sesungguhnya, seorang terpelajar jaman sekarang menganggap keraguan-keraguan yang membuat kocak Faust sungguh menyedihkan dan ganjil. Kata *keragu-raguan* disusul dengan *dan ejekan-ejekan*," tetapi kata ini dicoret.

<sup>42</sup> Kalimat ini ditandai pada pinggirannya oleh Nikitenko. Di dalam naskah itu kalimat ini berakhir sebagai berikut, setelah "dalam sebabnya," ini "sebuah aksioma yang sudah dikenal sejak jaman skolastik; yang tidak terdapat pada manusia, tidak mungkin ada dalam seni, karya manusia."

<sup>43</sup> Di dalam naskah, setelah kata-kata ini menyusul: "Aku hanya mau mengatakan bahwa jika kekurangan-kekurangan dalam seni diperiksa melalui sebuah mikroskop dengan cara sama sebagaimana para ahli estetika yang lebih memilih keindahan dalam seni atas keindahan dalam realitas memeriksa kekurangan-kekurangan pada keindahan dalam realitas, maka akan sangat banyak yang dapat dikatakan terhadap karya-karya seni, jauh lebih banyak daripada yang dapat dikatakan terhadap keindahan yang diciptakan oleh alam dan kehidupan."

<sup>44</sup> Di dalam naskah itu, kata-kata "kita mesti" didahului dengan bagian berikut, yang dicoret: "Dengan demikian, kita beranggapan bahwa keindahan yang diciptakan seni adalah, pada umumnya, lebih unggul daripada keindahan yang diciptakan oleh alam dan kehidupan, tidak dapat diterima oleh ilmu pengetahuan sebagai sebuah aksioma yang dapat diterapkan pada semua kasus khusus kini."

<sup>45</sup> Setelah kalimat ini di dalam naskah menyusul yang berikut: "Hanya setelah kita membahas isi itu, jasa-jasa dan kekurangan-kekurangan pokok dari berbagai kesenian, barulah kita dapat menjawab persoalan mengenai tujuan seni pada umumnya."

<sup>46</sup> Setelah kalimat ini di dalam naskah itu menyusul bagian berikut ini, yang dicoret: "Kita beranggapan bahwa semua hal ini sama tidak pentingnya; kita beranggapan bahwa kerja yang dicurahkan dalam membuatnya adalah, bagaimanapun, kerja yang dibuang sia-sia."

<sup>47</sup> Setelah kalimat ini di dalam naskah itu menyusul: "Kita selalu membaca dan mendengar pernyataan: "**ia (pria atau wanita) seindah sebuah patung Yunani**" (yaitu seperti patung Canova), Sama seringnya kita membaca atau mendengar ucapan: "**keindahan bentuk yang tidak terbandingkan, keindahan**

**profil yang tidak terbandingkan, dari karya-karya besar seni patung, dan begitu seterusnya.”**<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Setelah kalimat ini, di dalam naskah itu menyusul yang berikut: “Keindahan sejumlah patung adalah lebih unggul ketimbang keindahan orang-orang nyata—sungguh dituntut keberanian untuk memrotos penilaian ini seperti yang berlalu pada sesuatu waktu untuk memrotos terhadap pendapat bahwa Virgil adalah yang terbesar di antara semua penyair, atau bahwa setiap kata Aristoteles merupakan kebenaran yang tiada terbantahkan.”

<sup>49</sup> Setelah kalimat ini di dalam naskah itu menyusul: “Tetapi seni lukis tidak mampu menyampaikan warna suatu wajah yang masih segar, warna tubuh yang belum mulai membebal. Wajah-wajah orang-orang tua, wajah-wajah yang menjadi kasar karena kerja-keras dan serba-kekurangan, atau wajah-wajah yang terbakar karena matahari, muncul/tampil jauh lebih memuaskn daripada wajah-wajah muda-belia, terutama wajah-wajah yang khususnya feminin.”

<sup>50</sup> Setelah kalimat ini di dalam naskah itu menyusul yang berikut ini: “Dan sebab mengapa seni lukis tidak mampu secara memuaskan meuliskan apapun yang anggun, lembut, atau mulia, sudahlah jelas: alat-alat yang ada untuk itu terlalu kasar adanya. Kehalusan mikroskopik dalam penyelesaian diperlukan untuk menyampaikan kehalusan-mikroskopi, kelembutan, menegang dan melonggarnya secara serasi otot-otot itu, peningkatan warna wajah yang nyaris tidak tertangkap dalam kepuatan atau penggeloraan, keredupan, atau kesegaran yang hidup dari warna wajah itu.”

<sup>51</sup> Setelah ini di dalam naskah itu menyusul: “Mesti dikatakan bahwa semua ini telah lama diketahui dan bahwa aku hanya mengulang-ulang hal-hal umum diketahui. Di pihak lain, pemantauan seperti itu akan tepat adanya. Semua orang yakin bahwa seni tidak dapat bersaing dengan alam, bahwa *alam lebih artistik daripada semua seniman*. Tetapi, sungguh aneh, hampir semua orang terus-menerus menyatakan bahwa bentuk dan ekspresi opatung-patung atau potret-potret orang adalah *lebih unggul, lebih indah dan penuh ketimbang* yang dijumpai pada orang-orang yang hidup. Pada umumnya, tidak ada gunanya berdebat mengenai *kebaharuan* gagasan-gagasan seseorang; jika gagasan-gagasan itu tua dan umumnya diterima, baiklah. Namun, malangnya, adalah sulit untuk mengatakan hal ini dalam kasus ini, karena seseorang lazimnya membaca dan mendengar pendapat-pendapat yang justru lawannya yang di atas ini.”

<sup>52</sup> Setelah ini, di dalam naskah itu menyusul: “Seseorang nyaris tidak pernah dapat melempar sebutir batu dalam suatu garis tegak-lurus yang sempurna. Sedangkan, dalam realitas, sebuah batu selalu jatuh dalam suatu garis tegak-lurus yang sempurna. Apabila ada seseorang, akhirnya, berhasil melempar sebuah batu dalam suatu garis tegak-lurus, ia dapat membual tentang hal itu hanya pada orang-orang lain yang tidak mampu melakukannya, tetapi tidak pada alam, yang selalu melakukan hal itu tanpa susah-payah sedikitpun.”

<sup>53</sup> Setelah ini, dalam naskah itu berlanjut dengan: “Sebagai hasilnya, kita mendapatkan yang seperti kita dapatkan di atas: seni lukis tidak dapat secara memuaskan melukiskan obyek-obyek dalam bentuk yang dimilikinya dalam realitas.”

\*\*\*\*\* | *verst* = k.l. 1.066,78 m

<sup>54</sup> Setelah ini, di dalam naskah itu menyusul: "Demikianlah, jika seni lukis jenis ini entah bagaimana lebih unggul ketimbang realitas, maka keunggulan itu sedemikian tipisnya sehingga nyaris tak-patut untuk diperhatikan.""

<sup>55</sup> Setelah ini, dalam naskah itu menyusul: "dan kita melihat banyak *watak-watak tipikal* jenis ini, yang telah sejak lama disebut boneka-boneka berjalan, dengan tulisan-tulisan pada dahi-dahi mereka: pahlawan, penjahat, si pandir, pengecut dsb."

<sup>56</sup> Setelah ini, dalam naskah itu menyusul: "Pembahasan kita mengenai cara penyair *menciptakan watak-watak tipikal* adalah terlalu umum dan singkat dan karenanya, dengan sendirinya, tidak lengkap. Untuk mengembangkan dan membuktikan ketepatan pandangan kita, maka perlu menulis sebuah monograf yang panjang-lebar; tetapi diragukan apakah seseorang yang tidak dibuat berprasangka oleh ungkapan-ungkapan seperti *ciptaan tipe-tipe*, akan berpikir bahwa suatu pandangan senyata itu memerlukan perkembangan yang luas-biasa terinci."

<sup>57</sup> Naskah aslinya berbunyi: "diucapkan oleh Marguerite dan Mephistopheles telah didengar oleh Goethe dari Gretchen dan Merek." Ini telah direvisi untuk edisi ketiga.

Goethe dan Merek pada tahun 1771. Ini merupakan salah-satu dari persahabatannya yang paling hangat. Banyak dari ciri-ciri Merek diungkapkan di dalam tokoh Mephistopheles. Goethe mengatakan: "Merek dan aku adalah seperti Mephistopheles dan Faust" (Eckermann, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*).

<sup>58</sup> Setelah ini, dalam naskah itu menyusul sisipan berikut ini: "yang layak disebut drama-drama, kisah-kisah percintaan dsb. tidak kurang daripada drama-drama, kisah-kisah percintaan dsb. yang ditulis oleh pengarang-pengarang terbesar."

<sup>59</sup> Aslinya, di dalam naskah ini, bagian ini, setelah kata-kata "hal-hal mengerikan," tertulis: "seorang wanita yang bahkan tidak dapat disebut seorang penyebar desas-desus dapat menghancurkan kebahagiaan banyak orang dengan mengucapkan sepatah kata dengan ceroboh, tanpa sedikitpun niat jelek, hanya karena ia tidak dapat-seperti kebanyakan-orang-menahan mulutnya." Kalimat ini dicoret dan diubah. Setelah kata-kata "*lago dan Mephistopheles*," menyusul: "Orang-orang yang tidak seberapa buruk, juga tidak seberapa baik gampang melakukan hal-hal yang dapat dijulukkan pada *bajingan-bajingan dan pahlawan-pahlawan*. Inilah yang lazimnya terjadi di dalam kehidupan."

<sup>60</sup> Setelah kata-kata "membaca pengulangan-pengulangan," di dalam naskah itu menyusul: "Pada mereka itu hampir segala sesuatu nyaris senantiasa dilakukan secara sama: orang jatuh cinta, cemburu, tidak setia, tercengang-cengang, terkejut, menjadi putus-asa-selalu secara sama, menurut suatu ketentuan umum, karena selalu seorang pria muda yang berapi-api yang jatuh cinta, seorang pria penuh curiga yang cemburu, seorang wanita lemah-kemauan yang tidak setia, dan begitu seterusnya. Watak-tokoh yang sama selalu melakukan hal yang sama sesuai dengan peran yang diberikan padanya."

<sup>61</sup> Setelah ini, di dalam naskah itu, yang berikut ini dicoret: "Berapa banyak orang akan didapati, yang, pada waktu menyatakan penilaian mengenai sebuah novel atau kisah, akan paling pertama dan terutama berbicara mengenai gaya penulisannya dan, pada dasarnya, tidak melihat apapun lainnya."

<sup>62</sup> Setelah ini, di dalam naskah itu menyusul: "terus-menerus menyebutkan bahwa *dalam alam terdapat keindahan sejati*, manakala seseorang mengingat ini." Setelah kata-kata "orang akan berpikir," yang berikut ini dicoret: "bahwa nyaris tidak ada artinya untuk, sambil menolak pendapat tidak sehat seperti itu, yang siap runtuh dengan sekedar suatu isyarat." Pada akhir kalimat itu, setelah kata "imajinasi," yang berikut ini dicoret: "dan kemudian pembahasan kita yang terlalu singkat dan terlalu umum akan tampak terlalu panjang dan terlalu terinci." Setelah bagian yang dihilangkan ini menyusul: "Kita tegas-tegas berpendapat bahwa mengenai keindahan keseluruhan, kelengkapan rincian-singkatnya-mengenai semua kaidah yang menjadi dasar penilaian kebaikan-kebaikan sebuah karya estetik, ciptaan-ciptaan realitas dan kehidupan secara tiada bandingan adalah lebih unggul ketimbang ciptaan-ciptaan seni manusia."

<sup>63</sup> Kejenialan penyair Rusia Pushkin telah diakui secara universal.

<sup>64</sup> Setelah ini, di dalam naskah itu menyusul: "Manakala aku mendapatkan kesempatan untuk melihat lautan, maka pikiranku mungkin (dan biasanya begitu) sedang sibuk dengan pikiran-pikiran yang lain dan aku tidak melihat lautan itu, dan aku tidak berpeluang mendapatkan kenikmatan estetik darinya. Tetapi aku dapat melihat karya-karya seni kapan saja aku mau, kapan saja aku berpeluang mendapatkan kesenangan darinya, dan aku melihat pada sebuah pemandangan laut hanya apabila aku dapat menikmatinya."

<sup>65</sup> Setelah ini, dalam naskah itu menyusul: "seandainya itu semua timbul sebagai akibat kenyataan bahwa *tidak ada kesempurnaan di atas bumi, dan kita membutuhkan kesempurnaan*."

<sup>66</sup> Setelah ini di dalam naskah itu menyusul: "Inilah tujuan paling utama semua kesenian kecuali persajakan, yang, di samping itu, mempunyai suatu tujuan lain, yaitu, menjelaskan kehidupan. Seni lukis, seni patung, dan terutama musik juga berhasrat, sejauh cara-caranya memungkinkan, untuk kadang-kadang menjelaskan kehidupan, tetapi penjelasan mereka itu terlalu tidak menentu, terlampau samar, dan karenanya tidak dapat dimengerti; mereka mesti membatasi diri mereka terutama pada reproduksi, bukan pada penjelasan."

<sup>67</sup> Ini mengacu pada karya Hegel *Lectures on Aesthetics*.

\*\*\*\*\* Bagian yang disingkatkan dari *G.W. Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik (Sämtl. Werke, Stuttgart 1929, Jilid XII, hal.71-72)*

<sup>68</sup> Di dalam naskah itu paragraf ini dimulai sebagai berikut: "Jelaslah bahwa dari keberatan-keberatan yang mutlak benar terhadap teori yang menghendaki seni membohongi mata dengan tiruan-tiruan realitas, tidak satupun berlaku terhadap pandangan kita; tetapi...."

<sup>69</sup> Setelah *apabila*, di dalam naskah itu menyusul: "seni naik lebih tinggi daripada alam dan kehidupan sesungguhnya, apabila....."

\*\*\*\*<sup>11</sup> *Ibid.*, hal.73-74

\*\*\*\*<sup>12</sup> Hal ini secara lebih terinci diperbincangkan dalam esai Chernyshevsky *The poetics of Aristotle*.

<sup>70</sup> Setelah kalimat ini, di dalam naskah itu menyusul: "Bukti terbaik bahwa pandangan Yunani itu benar-benar dikerotkan oleh teori yang kemudian disebut teori imitasi alam, dilakukan oleh kritik teori yang kutip di atas. Telah terbukti bahwa dalam pendapat pengarang kritik ini, seni dipandu oleh teori imitasi berusaha membohongi dengan cara kemiripan penampilan dan untuk memaksa penonton menerima sebuah imitasi mati sebagai gantinya obyek yang hidup, sebuah potret gantinya orang sesungguhnya, sebuah penataan panggung gantinya lautan sesungguhnya, atau kayu. Jika tidak demikian, maka pengkritik tidak akan mengatakan: 'Ketika menirukan alam, seni, karena alat-alatnya yang terbatas, hanya memberikan kebohongan gantinya kebenaran, dan gantinya suatu makhluk yang benar-benar hidup, hanya memberikan sebuah topeng mati.'"

<sup>71</sup> Di dalam naskah, bagian ini, setelah kata "panca-indera," tertulis sebagai berikut: "Kita tidak dapat disesalkan karena menuduh seluruh kesenian atas pelanggaran yang hanya terjadi pada kurun-kurun jaman selera korup. Dalam menganalisa kekurangan-kekurangan seni, kita tidak mengambil sikap dari mana pengarang yang kita kutip di atas menganggap peraturan-peraturan yang telah dikhotbahkan pada seni oleh teori itu, terhadap hasrat-hasrat palsu yang dengan tepat telah diprotesnya. Tidak terdapat alasan-alasan untuk menuduh bahwa seni pada umumnya telah melakukan peniruan alam."

<sup>72</sup> Kalimat ini tidak muncul di dalam naskah. Gantinya itu terdapat bagian berikut ini, yang telah dicoret: "Dengan demikian, kita menganggap reproduksi realitas itu sebagai azas formal dari seni." Kepada kalimat ini diberikan catatan-kaki sebagai berikut, yang juga dicoret: "Tidak perlu dijelaskan, bahwa dengan **mereproduksi alam** kita maksudkan sesuatu yang sama sekali berbeda ketimbang yang dimaksudkan oleh kata-kata yang agak mendekatinya pada abad ke XVIII."

<sup>73</sup> Setelah kalimat ini, di dalam naskah menyusul: "Dapat dikatakan, bahwa semua melodi semestinya indah dalam bentuk; tetapi kita berbicara tentang isi, tidak tentang bentuk (berikutnya akan kita diskusikan bahwa keindahan bentuk merupakan sebuah atribut mendasar dari karya-karya seni, dan pada saat itu akan kita teliti apakah ia mesti dianggap sebagai suatu ciri karakteristik dari seni)."

<sup>74</sup> Setelah kata "alam," di dalam naskah itu menyusul: "tetapi alam tidak dapat sepenuhnya diletakkan di bawah judul-judul: keindahan, kesubliman, dan keganjilan."

<sup>75</sup> Setelah kata "komik," menyusul: "tidak semua niat dan tindakan manusia adalah ganjil atau sublim."

<sup>76</sup> Setelah kalimat ini, di dalam naskah itu menyusul: "Bahkan para ahli estetika yang hendak membatasi isi seni pada keindahan, memprotes terhadap pemasangan perbatasan-perbatasan yang lebih luas hanya bagi seni karena ketakutan bahwa jika kita mengatakan: '**isi seni adalah segala yang penting dalam kehidupan bagi manusia**,' dengan begitu akan kita tetapkan perbatasan-perbatasan baginya yang terlampau tidak jelas, terlampau subyektif. Benar, bahwa bahkan dalam satu kurun jaman saja, obyek-

obyek dan peristiwa-peristiwa yang penting bagi manusia adalah sangat beragam sekali; dan itu akan lebih beragam lagi jika kita menyoalkan manusia pada berbagai tatanan perkembangannya. Tetapi juga sama benarnya, bahwa semua keberagaman obyek, peristiwa, problem dan aspek-aspek kehidupan yang memikat manusia masuk ke dalam isi seni, dan jika konsepsi kita mengenai isi seni menentukan perbatasan-perbatasan yang tidak jelas dan tidak tetap baginya, itu tetap tidak mengurangi keutuhan dan kebenarannya. Suatu penelitian yang ketat mengenai hubungan seni dengan filsafat, sejarah dan ilmu-ilmu pengetahuan deskriptif barangkali akan menunjukkan bahwa bahkan di dalam perbatasan-perbatasan kita yang luas adalah mungkin untuk secara cukup tepat membatasi isi seni dari semua kecenderungan jiwa manusia sejenis lainnya, betapapun, tidak kurang jelasnya daripada pembatasanannya hingga kini. Tetapi ini akan membawa kita ke dalam penyimpangan berkepanjangan, yang nyaris diperlukan dalam kasus sekarang.”

<sup>77</sup> Setelah kata “seni,” di dalam naskah itu menyusul: “disangsikan apakah ini disebabkan oleh ketakutan akan dihilangkannya perbatasan-perbatasan yang pasti dan suatu isi khusus. Kita berpikir bahwa.....”

<sup>78</sup> Setelah kalimat ini, di dalam naskah itu menyusul: “Sesungguhnya, jika dengan keindahan kita maksudkan realisasi sempurna dari gagasan, atau kesatuan lengkap isi dan bentuk, sebagaimana lazimnya diartikan, maka kita benar sekali jika mengatakan bahwa keindahan adalah suatu atribut pokok bagi setiap karya seni. Tetapi dalam hal ini, dua keadaan mesti selalu diingat. Keadaan pertama ialah.....”

<sup>79</sup> Setelah kalimat ini, di dalam naskah itu menyusul: “Keindahan sebagai suatu objek, sebagai suatu makhluk indah, atau barang indah, bukanlah isi satu-satunya dari seni. Kenikmatan, keutuhan dan kesegaran kehidupan bukanlah satu-satunya hal yang memikat manusia; dan keindahan bukan satu-satunya hal yang direproduksi oleh seni.”

<sup>80</sup> Setelah kata “menempuhnya,” menyusul di dalam naskah itu: “yang secara sukarela mengikat tangannya dengan intrik-intrik cinta dan menyebarkan kekaburan cinta di depan matra pembacanya.”

<sup>81</sup> Gantinya “artifisialitas,” ditulis di dalam naskah itu: “sentimentalitas dangkal/ dibuat-buat, ketidak-wajaran, yang menggenangi kebanyakan karya seni selama dua abad terakhir.”

<sup>82</sup> Setelah kalimat ini, di dalam naskah itu menyusul: “Dan kritik-kritik itu benar. Setelah menyajikan seorang tokoh yang selesai secara dibuat-buat, penyair tidak berhak lagi membesarkannya dengan berkata: *‘akan kulukiskan seorang egois yang keji yang, namun begitu, bila timbul kesempatan, suka memamerkan kemurahan-hati;’* atau: *‘akan kulu-kiskan seorang pria muda yang penuh dengan sentimen-sentimen mulia dan suatu hasrat untuk menyintai dengan penuh kegairahan.’* Dengan mengatakan itu, penyair itu menyebutkan kepada kita semua sumber yang mendorong tindakan-tindakan seseorang dan akan tidak konsisten dalam memberikan padanya suatu kesempatan untuk menyingkap segi-segi baru dari tokoh/wataknya.”

<sup>83</sup> Setelah “tokoh-tokoh” di dalam naskah itu menyusul: “sedangkan, sebenarnya, hanya dalam percakapan tersingkap watak eksternal seseorang, gaya bicarannya, namun hatinya tidak.”

<sup>84</sup> Setelah ini, di dalam naskah itu menyusul: "Ada waktunya ketika *ringkasan-ringkasan (epitomes)* lebih disukai daripada karya-karya asli; karenanya mengapa kita tidak memuji persajakan yang menghilangkan hal-hal yang tidak pokok dan memberikan yang hakekat saja dalam suatu gambaran singkat, jika penerus-penerus orang-orang romawi yang besar menganggap bahwa Justin adalah lebih baik ketimbang Trogus Pompeius dan bahwa Eutropius adalah lebih baik ketimbang semua ahli sejarah?"

<sup>85</sup> Ini mengacu pada karya August Tappe *Epitome of N.M. Karamzin's Russian History*, "Untuk para Pemuda dan Pelajar Bahasa Russia, dengan Tanda-tanda Aksan, Interpretasi-interpretasi Kata-kata dan Ungkapan-ungkapan sulit dalam Bahasa Jerman dan dalam Bahasa Perancis, dan dengan Acuan-acuan pada Ketentuan-ketentuan Bahasa," dalam dua bagian, St. Petersburg, 1819.

<sup>86</sup> Setelah kalimat ini, dalam naskah itu menyusul: "Kata-kata selalu hanya menyampaikan rincian-rincian pokok, karena sebuah gambaran lengkap hanya disajikan dalam sebuah lukisan, tidak dalam kata-kata; proses peristiwa-peristiwa secara berangsur-angsur di dalam semua rinciannya hanya dapat dilukiskan dengan suatu seri lukisan, tetapi tidak dengan suatu sejarah atau sebuah novel."

<sup>87</sup> Ini dan kalimat sebelumnya, termasuk sisipan yang diberikan dalam catatan 86, menggantikan bagian berikut ini, yang dicoret dari teks: "Singkatnya, semua kelebihan yang dimiliki seni atas realitas hidup dapat didefinisikan sebagai berikut: *'inferior, jauh lebih inferior, tetapi lebih murah; ia tidak memerlukan waktu sebanyak itu, perhatian sebanyak itu, atau penetrasi yang sejauh itu.'*"

<sup>88</sup> Setelah kata-kata "dalam kehidupan sesungguhnya," di dalam naskah itu menyusul: "mengenai reproduksi segala sesuatu yang dipikirkannya, mengenai segala sesuatu yang memberinya kebahagiaan atau kesedihan."

<sup>89</sup> Gantinya "kelembaman," naskah itu mengatakan: "lamban dan tidak cekatan karena wataknya atau, karena keadaan-keadaan kebetulan, tidak dikembangkan oleh pengetahuan dan pemikiran. Yang dapat mereka katakan hanyalah: *'Aku menyukai ini, tetapi aku tidak menyukai itu; ini baik, tetapi itu buruk.'*"

<sup>90</sup> Setelah kata-kata ini, di dalam naskah itu menyusul: "Penilaiannya yang tanpa dukungan tidak mempunyai tempat jelas dalam karya-karya seni; dan bahkan apabila ia hendak menyatakannya, mereka tidak akan mempunyai nilai apapun, karena mereka akan merupakan ulangan-ulangan ungkapan-ungkapan usang sekali yang dangkal yang telah lama diketahui semua orang."

<sup>91</sup> Setelah kata-kata ini, di dalam naskah itu menyusul: "Singkatnya, ada karya-karya seni yang cuma pereproduksi gejala-gejala kehidupan yang penting bagi manusia; dan terdapat lain-lain karya seni di mana gejala-gejala ini digenangi dengan sebuah gagasan tertentu."

<sup>92</sup> Di dalam naskah itu, ini disusul dengan: "Dalam kasus seperti itu, sebuah karya seni dalam arti sesungguhnya dari istilah itu, menjelaskan kehidupan."

<sup>93</sup> Gantinya "bentuk," dalam naskah itu ditulis: "dalam hal ini mereka bebas, sebagaimana ilmu-pengetahuan itu bebas. Tetapi mereka hanya bebas dalam bentuk yang sama sekali tiada persesuaiannya dengan mereka

sendiri dalam gejala-gejala kehidupan nyata, melainkan hanya sehubungan dengan kesengajaan.”

<sup>94</sup> Setelah kalimat ini, di dalam naskah itu menyusul: “Singkatnya, suatu reproduksi yang sesungguhnya dari kehidupan oleh seni, tidak cuma sekedar sebuah salinan, khususnya di dalam persanjakan.”

<sup>95</sup> Di dalam naskah itu, kalimat ini berbunyi sbb.: “Dalam memperbincangkan bahwa seorang penyair (atau seorang seniman pada umumnya) tidak dapat menyajikan sesuatu yang menyamai suatu peristiwa, yang menyamai manusia-manusia yang hidup, yang menyamai alam hidup di dalam keutuhan yang hidup dan penyelesaian artistik, kita sama sekali tidak ingin mengatakan bahwa ia mesti menjadi seorang penyalin yang tanpa-imajinasi dari peristiwa- peristiwa individual. Sedangkan mengenai jangkauan kegiatan kekuatan-kekuatan artistik sang penyair, sama sekali tidak dibatasi oleh konsepsi kita mengenai hakekat seni.”

<sup>96</sup> Akhir kalimat ini diubah oleh pengarang untuk edisi ketiga. Dalam edisi pertama berbunyi: “sebagai bahan, hanya sebagai suatu medan bagi kegiatannya, dan, dengan menggunakannya, untuk menaklukkannya.”

<sup>97</sup> Setelah “dalam pendapat penyair,” di dalam naskah itu menyusul: “(atau menempatkan seniman pada umumnya dalam posisi seperti itu: tatkala seniman yang sedang pereproduksi realitas tidak berhadapan langsung dengannya). Imajinasi bahkan memerlukan jangkauan yang lebih luas apabila seniman itu bekerja di bawah pengaruh suatu kecenderungan tertentu, dari suatu gagasan tertentu; dalam hal-hal seperti itu ia mesti mengubah dan memadukan sampai batas yang lebih luas.”

<sup>98</sup> Setelah “merendahkan seni,” dalam naskah itu menyusul: “jika memrotes terhadap pujian berlebihan mengenainya, membuktikan bahwa para pengagum seni mengatributkan lebih ketimbang yang diperkenankan oleh keadilan.”

<sup>99</sup> Setelah “unsur-unsur dari yang tersebut belakangan,” di dalam naskah itu menyusul: “dan hanya melalui nya memperoleh hak untuk menjadi subyek seni. Kesubliman dan unsurnya itu, ketragisan, terbukti menjadi berbeda secara hakiki dari keindahan.” Setelah kata-kata “subyek seni,” pada akhir kalimat itu, terdapat sisipan berikut: “memasuki seni sebagai unsur-unsur kehidupan pada umumnya.”

<sup>100</sup> Setelah “kehidupan,” di dalam naskah itu menyusul: “atau menyatakannya secara lebih pasti:keutuhankehidupan”

<sup>101</sup> Setelah “tujuan,” di dalam naskah itu menyusul: “dari keindahan bentuk, yang terdiri atas kesempurnaan penyelesaian.” Kemudian menyusul bagian berikut, yang dicoret. “**Taman itu indah,**” dapat dikatakan dalam tiga hal berbeda: 1) ketika segala sesuatu dalam taman itu hijau, tatkala segala sesuatu itu sedang mekar; ketika segala sesuatu berbicara mengenai kehidupan (hanya dalam hal ini ahli estetika mesti memakai istilah *indah*); 2) ketika ia menghasilkan suatu pendapatan yang baik (pencapaian tujuan, kesatuan ide dan objek individual itu); buku-buku pelajaran teknik dan ilmu-ilmu terapan berbicara mengenai keindahan dalam pengertian ini; 3) ketika ia dibersihkan dari rumput jelek dan dipangkas, dsb.; orang-orang dengan selera yang tinggi berbicara tentang keindahan dalam pengertian ini; kepedulian akannya merupakan suatu masalah yang nomor dua pentingnya, tetapi kepedulian seperti itu dapat menyebar luas ke seluruh dunia, dan jenis

keindahan ini adalah, sesungguhnya, tidak dijumpai di alam atau dalam kehidupan yang serius. Setelah bagian yang dihilangkan ini menyusul sisipan berikut: "Pujian yang berlebih-lebihan mengenai keindahan dalam karya-karya seni dalam mayoritas kasus merupakan masih bertahannya hasrat tinggi setelah penyelesaian, masih bertahannya selera-selera yang berlaku di Perancis pada awal abad XIX dan yang kini pada dasarnya ditolak oleh semua orang, sekalipun ia masih mempunyai pengaruh kuat atas penilaian mayoritas orang."

<sup>102</sup> Di dalam naskah itu terdapat suatu tesis lain, tetapi ia dicoret: "18. Bernyanyi merupakan suatu kesenian hanya dalam kasus-kasus tertentu, jika dengan seni kita maksudkan reproduksi dari gejala-gejala kehidupan. Dalam tujuan aslinya, bernyanyi merupakan suatu ungkapan wajar dari sensasi yang diperpanjuang, dan dalam hal itu ia hanya menjadi seni dalam pengertian bahwa seseorang mesti belajar menyanyi agar mampu melakukan itu secara amat trampil, ia suatu seni hanya dari aspek teknis." Sampai di sini, naskah itu terputus.

## HUBUNGAN ESTETIK SENI DENGAN REALITAS (2)

N.G. Chernyshevsky

St. Petersburg 1855<sup>1</sup> (Dibahas oleh Pengarang)

Sistem-sistem konsepsi-konsepsi, yang menjadi sumber perkembangan gagasan-gagasan estetika, kini telah digantikan oleh konsepsi-konsepsi lain mengenai dunia dan mengenai kehidupan manusia, yang, mungkin kurang memikat imajinasi, tetapi lebih bersesuaian dengan kesimpulan-kesimpulan<sup>2</sup> yang ditarik dari penelitian-penelitian secara ketat, yang tidak berprasangka, atas kenyataan-kenyataan situasi perkembangan ilmu-ilmu pengetahuan alam, sejarah dan moral dewasa ini. Pengarang buku yang dibahas ini berpendapat bahwa, mengingat sangat tergantungnya estetika pada konsepsi-konsepsi umum kita mengenai alam dan mengenai manusia, suatu perubahan dalam konsepsi-konsepsi ini mesti menimbulkan suatu perubahan dalam teori seni. Kita tidak berniat menentukan hingga sejauh mana ketepatan teorinya sendiri, yang ditawarkannya sebagai gantinya yang lama; waktu yang akan menentukan hal itu, dan Tuan Chernyshevsky sendiri mengakui bahwa “pemaparannya mungkin tidak lengkap, tidak mencukupi dan berat-sebelah.” Namun mesti diakui, bahwa pandangan-pandangan mengenai estetika yang berlaku sekarang, dilucuti oleh analisis modern dari landasan metafisis yang menjadi dasar penjurangan mereka dengan penuh kepercayaan diri pada akhir abad lalu dan awal abad ini, mesti menemukan dukungan baru atau menyerah pada konsepsi-konsepsi lain apabila mereka tidak dikokohkan kembali oleh suatu analisis yang ketat. Pengarang yakin seyakin-yakinnya bahwa teori mengenai seni mesti mendapatkan suatu bentuk baru-kita siap menganggap bahwa itu akan terjadi, karena adalah sulit bagi suatu bagian terpisah dari suatu bangunan filosofis umum untuk tetap tegak tatkala seluruh bangunan itu sedang dirombak. Dengan cara bagaimanakah teori mengenai seni itu mesti berubah? “Menghormati kehidupan nyata, tidak-mempercayai hipotesis-hipotesis a priori, sekalipun mereka menggelitik khayal seseorang, demikian itulah watak kecenderungan yang kini berdominasi dalam ilmu-pengetahuan,” ia berkata, dan ia beranggapan bahwa “keyakinan-

keyakinan estetik kita juga mesti disejalkan dengan ini.” Untuk mencapai maksud ini, ia lebih dulu menganalisa konsepsi-konsepsi sebelumnya mengenai hakekat keindahan, kesubliman dan ketragisan, hubungan imajinasi dengan realitas, keunggulan seni atas realitas, isi/kandungan dan tujuan pokok kesenian, atau kebutuhan yang menimbulkan hasrat manusia untuk menciptakan karya-karya seni. Mendapatkan, sebagaimana yang dipikirkannya, bahwa konsepsi-konsepsi ini tidak tahan-kritik, ia mencoba menyimpulkan sebuah konsepsi baru dari suatu analisis, yang, menurut pendapatnya, lebih bersesuaian dengan watak umum gagasan-gagasan yang telah diterima oleh ilmu-pengetahuan zaman kita. Kita sudah menyatakan bahwa kita tidak berniat menentukan hingga seberapa jauh pendapat-pendapat pengarang itu tepat atau tidak tepat; kita akan membatasi diri kita pada sebuah pemaparan mengenai semua itu dan menunjuk pada kekurangan-kekurangan yang tampil pada kita secara paling mencolok. Kesusasteraan dan persanjakan memiliki makna luar-biasa bagi kita bangsa Rusia, jauh lebih besar, boleh dikatakan dengan penuh keyakinan, daripada di mana pun yang memilikinya, dan karena alasan ini kita beranggapan bahwa masalah-masalah yang dipersoalkan pengarang itu layak mendapatkan perhatian para pembaca.

Tetapi, benarkah semua itu layak mendapatkan perhatian para pembaca? Sangat terbuka kemungkinan untuk menyangsikan hal ini, karena pengarang sendiri ternyata tidak sepenuhnya pasti mengenai hal ini. Ia beranggapan bahwa perlu membenarkan pilihannya mengenai subyek penyelidikan itu:

“Ini zamannya monograf-monograf,” ia berkata dalam prakatanya, “dan karyaku mungkin sekali dicela sebagai ketinggalan zaman. Mengapa pengarang memilih sebagai subyek penelitian itu sebuah masalah yang begitu luas, begitu umum seperti hubungan estetik seni dengan realitas? Mengapa ia tidak memilih sesuatu masalah tertentu, sebagaimana paling sering dilakukan dewasa ini?” Dan ia menjawab sebagai pembenarannya: “Pengarang berpendapat bahwa tidak ada guna membahas masalah-masalah dasar ilmu-pengetahuan hanya ketika tiada sesuatu yang baru dan mendasar dapat dikatakan mengenainya. Tetapi pada waktu bahan bagi suatu pandangan baru mengenai masalah-

masalah mendasar dari ilmu-pengetahuan tertentu telah tersedia, maka gagasan-gagasan mendasar ini dapat dan mesti diungkapkan, *'apabila masih dianggap layak untuk mendiskusikan estetika'*."

Namun, kita beranggapan bahwa pengarang, *atau* tidak secara cukup jelas memahami situasi, *atau* bahwa ia menyembunyikan hal itu. Kita beranggapan bahwa ia semestinya mengikuti teladan pengarang yang menulis prakata berikut ini pada karya-karyanya:

"Karya-karyaku rongsokan tua, karena subyek-subyek itu-yang hakekatnya telah kuungkapkan-dewasa ini tidak layak diperbincangkan; tetapi, karena banyak orang tidak menemukan pekerjaan yang lebih merangsang bagi pikiran mereka, edisi yang kita kerjakan ini akan ada kegunaannya bagi mereka."

Seandainya Tuan Chernyshesky berani menirukan keterus-terangan yang patut dicontoh ini, tentu dalam prakatanya ia akan menyatakan sebagai berikut: "Aku mengakui bahwa tidak terdapat kebutuhan khusus untuk membesar-besarkan masalah-masalah estetis di jaman kita, manakala mereka melatar-belakangi ilmu-pengetahuan; tetapi karena banyak orang menulis tentang subyek-subyek yang makin sedikit kandungan isinya, aku berhak penuh untuk menulis tentang estetika yang jelas-jelas mempunyai makna tertentu bagi pikiran." Ia dapat juga menyatakan: "Sudah tentu, terdapat ilmu-ilmu pengetahuan yang lebih menarik daripada estetika; tetapi aku tidak berhasil menulis sesuatu tentang itu; juga tidak ada orang-orang lain yang menulis tentang itu; dan karena apabila tidak tersedia sesuatu yang bagus, manusia puas dengan sesuatu yang inferior" (*Hubungan Estetik Seni dengan Realitas*, hal.86),\* maka anda, pembaca budiman, mesti puas dengan *Hubungan Estetik Seni dengan Realitas*. Sebuah prakata seperti itulah benar-benar berterusterang dan baik sekali.

Estetika memang mungkin mempunyai daya tarik tertentu bagi pikiran karena pemecahan masalah-masalahnya bergantung pada pemecahan problem-problem lain, yang lebih menarik, dan kita berharap bahwa setiap orang yang mengenal karya-karya bagus mengenai ilmu-pengetahuan ini akan sependapat dengan ini. Tetapi, Tuan Chernyshevsky terlampaui sepiantas-lintas mempersoalkan hal-hal di mana estetika bersinggungan dengan sistem umum konsepsi-konsepsi mengenai alam

dan mengenai kehidupan. Ketika membeberkan teori mengenai seni yang berlaku, ia nyaris tidak mengatakan sesuatu mengenai azas-azas umum yang menjadi dasarnya, tetapi hanya memeriksa setiap helai daun dari cabang *pohon pikiran* itu (mengikuti contoh beberapa dari para pemikir domestik kita,<sup>3</sup> kita memakai sebuah ungkapan dalam *A Lay of Igor's Host*) yang secara khusus menarik baginya tanpa memberitahukan kepada kita jenis pohon apa yang menumbuhkan cabang ini, sekalipun telah diketahui bahwa sikap membisu seperti itu sama sekali tidaklah kondusif bagi kejelasan. Demikian pula, dalam menguraikan konsepsi-konsepsi estetikanya sendiri, ia hanya mendukungnya dengan kenyataan-kenyataan yang diambil dari ruang lingkup estetika tanpa memaparkan azas-azas umum yang, diterapkan pada masalah-masalah estetis, berlaku sebagai landasan bagi teorinya mengenai seni, walaupun-menggunakan ungkapannya sendiri-itu cuma “menyelaraskan masalah-masalah estetis dengan konsepsi-konsepsi ilmu modern mengenai kehidupan dan dunia.” Ini menurut kita merupakan suatu kekurangan yang serius dan menjadi sebab mengapa makna kandungan dari teori pengarang itu tampak kabur bagi banyak pihak, dan mengapa gagasan-gagasan yang dikembangkannya tampak sebagai gagasan-gagasan pengarang itu sendiri, walaupun, menurut pendapat kita, ia sedikitpun tidak dapat mengklaim hal itu: ia sendiri telah mengatakan bahwa walaupun teori lama mengenai seni, yang ditolaknya, hingga saat ini dianut di dalam buku-buku pelajaran mengenai estetika, pandangan yang ia terima secara tetap menda-patkan pengungkapannya dalam kesusasteraan dan dalam kehidupan (hal.92)\*\*\* Ia sendiri mengatakan: “Konsepsi kita mengenai seni bersumber dari pandangan-pandangan yang diterima oleh estetika Jerman terakhir (*dan ditolak oleh pengarang*) dan terbentuk dari situ melalui proses dialektis, yang kecenderungannya ditentukan oleh gagasan-gagasan umum ilmu-pengetahuan modern. Jadi, ia paling erat bertautan dengan dua sistem gagasan-gagasan-dengan yang dari awal abad sekarang, di satu pihak, dan dari dasawarsa-dasawarsa terakhir, (*dua - akan kita tambahkan*) di pihak lain-” (hal.90)\*\*\*\* Setelah ini, demikian kita bertanya, bagaimana mungkin untuk tidak memaparkan/memajukan kedua sistem konsepsi umum mengenai dunia ini, hingga derajat yang diperlukan? Ini suatu kesalahan besar yang sama sekali tidak dapat dimengerti oleh siapapun kecuali pengarang, barangkali,

dan, betapapun ini suatu kesalahan yang sangat gamblang.

Dalam melaksanakan tugas untuk sekedar mengajukan teori pengarang itu, peninjau di sini mesti melakukan yang semestinya dilakukan pengarang itu, namun yang tidak dilakukannya agar membikin jelas maksudnya.

Akhir-akhir ini, suatu perbedaan agak sering ditarik antara keinginan-keinginan, hasrat-hasrat dan kebutuhan-kebutuhan *sejati, sungguh-sungguh dan nyata* seseorang dan keinginan-keinginan, hasrat-hasrat dan kebutuhan-kebutuhan “yang dibuat-buat, khayalan, iseng yang kepadanya, orang yang mengatakan atau mengkhayalkan dimilikinya, tidak mengaitkan suatu arti-penting yang sungguh-sungguh.” Sebagai sebuah contoh dari seseorang yang pada dirinya hasrat-hasrat yang dibuat-buat, khayalan yang sebenarnya sepenuhnya asing baginya telah berkembang dengan sangat kuatnya, kita dapat menunjuk pada tokoh *Grushnitsky* yang hebat dalam *A Hero of Our Time*. *Grushnitsky* yang lucu ini dengan sekuat tenaga berusaha untuk merasakan yang sama sekali tidak dirasakannya, untuk mencapai yang, pada dasarnya, sama sekali tidak dibutuhkannya. Ia ingin terluka, ia ingin menjadi seorang serdadu biasa, ia ingin merana dalam cinta, terhempas dalam keputusan, dan sebagainya-ia tidak dapat hidup tanpa semua yang, baginya, kualitas-kualitas dan berkah-berkah yang menggoda. Namun nasib menyedihkan apakah yang akan menimpa dirinya kalau sang nasib tergugah untuk memenuhi keinginan-keinginan itu! Ia akan menolak cinta untuk selama-lamanya jika ia mengira bahwa setiap wanita muda dapat tidak jatuh cinta pada dirinya. Ia, dalam hatinya, tersiksa oleh kenyataan bahwa dirinya belumlah seorang perwira, ia bisa terbandang oleh kegembiraan ketika menerima kabar mengenai promosi yang dihasratkannya dan dengan penuh penghinaan ia menanggalkan pakaian seragam yang secara munafik telah ia banggakan. Pada setiap orang ada secuwil *Grushnitsky*. Pada umumnya, seseorang yang hidup dalam suatu lingkungan palsu didera banyak hasrat palsu. Sebelumnya, keadaan penting ini tidak diperhatikan, dan segera setelah diamati bahwa seseorang itu berkecenderungan untuk bermimpi, tak peduli tentang apa mimpinya itu, maka ulah khayalan tak-waras atau iseng seketika diproklamasikan sebagai suatu syarat yang mendasar dan tidak

terasingkan dari sifat manusia, yang mau-tak-mau menuntut pemenuhan. Dan betapa tak-terbatas syarat-syarat yang tidak-terpisahkan itu ditemukan pada manusia! Semua nafsu dan hasrat manusia diproklamasikan sebagai tidak-terbatas dan tidak-terpuaskan. Hal ini kini dilakukan dengan keberhati-hatian yang lebih besar. Dewasa ini dilakukan penelitian mengenai keadaan-keadaan yang menjadi dasar perkembangan nafsu-nafsu tertentu dan keadaan-keadaan yang menjadi dasar peredaannya. Sebagai hasilnya, suatu kenyataan yang sangat sederhana tetapi sangat melegakan telah tersingkap, yaitu, pada dasarnya, persyaratan-persyaratan sifat manusia itu sangat moderat. Mereka mencapai dimensi-dimensi yang luar-biasa fantastik hanya sebagai suatu akibat ekstremitas-ekstremitas, hanya apabila seseorang itu terangsang secara tidak-waras oleh keadaan-keadaan yang tidak menguntungkan, manakala sama sekali tidak terdapat apapun yang mendekati kepuasan moderat. Nafsu-nafsu manusia bahkan hanya “mengegelegak bagaikan banjir yang bergolak” apabila menghadapi terlampau banyak rintangan: sedangkan, apabila seseorang berada dalam keadaan-keadaan yang menguntungkan, maka nafsu-nafsu berhenti mengegelegak dan, sambil tetap menyimpan kekuatan, nafsu-nafsu itu bebas dari ketidak-teraturannya, kehilangan keserakahan dan daya-penghancurnya yang melahap segala sesuatu. Seseorang yang sehat/waras tidaklah terbandang-nafsu. Tuan Chernyshevsky mengutip, sambil lalu, dan di berbagai tempat, berbagai contoh yang melukiskan hal ini. Pendapat bahwa “nafsu-nafsu manusia itu tanpa-batas,” katanya, adalah palsu dalam pengertian sebagaimana itu lazimnya difahami, yaitu, bahwa “tiada realitas yang dapat memuaskannya.” Sebaliknya, seseorang dipuaskan tidak hanya “dengan yang terbaik yang mungkin ada dalam realitas,” melainkan juga dengan suatu realitas yang lumayan. Harus ditarik perbedaan antara yang benar-benar dirasakan dan yang hanya dikatakan. Impian mendera nafsu hingga titik mendidih hanya apabila tidak ada makanan yang sehat, sekalipun yang sederhana saja. Ini merupakan suatu kenyataan, yang dibuktikan oleh seluruh proses perjalanan sejarah umat manusia dan dialami oleh setiap orang yang telah melihat kehidupan dan telah mengamati dirinya sendiri. Adalah suatu kasus khusus dari hukum umum kehidupan manusia bahwa nafsu-nafsu berkembang hingga abnormal hanya sebagai suatu akibat dari keadaan-keadaan abnormal dari orang

yang menyerah kepadanya, dan hanya apabila kebutuhan-kebutuhan wajar dan pada dasarnya moderat, yang dari padanya suatu nafsu tertentu lahir telah terlampau lama diingkari pemenuhannya secara wajar dan sama sekali bukan pemenuhan secara berlebihan-lebihan. Tidak disangsikan lagi bahwa organisme manusia tidak memerlukan dan tidak tahan terhadap pemuasan-pemuasan yang bergolak berlebihan dan dengan intensitas berlebihan pula. Namun, mesti dinyatakan, bahwa di sini *sehat* mencakup kesehatan moral. Demam dan suhu tinggi terjadi apabila seseorang terkena selesma; nafsu, demam moral, juga suatu simptom sakit, dan ia juga mempengaruhi seseorang apabila ia terkena pengaruh destruktif dari keadaan-keadaan yang tidak menguntungkan. Orang tidak perlu pergi jauh-jauh dalam mencari contoh-contoh: nafsu, terutama *cinta* sebagaimana itu dilukiskan dalam beratus-ratus novel picisan, kehilangan pergolakan romantiknya segera setelah rintangan-rintangan terhadapnya disingkirkan dan pasangan yang bercinta itu dipersatukan dalam pernikahan. Apakah ini berarti bahwa suami dan isteri berkurang saling menyintai jika dibandingkan ketika mereka saling cinta-menyintai pada periode bergolak manakala rintangan-rintangan mencega mereka untuk berkumpul? Sama sekali tidak; setiap orang mengetahui bahwa apabila seorang suami dan isteri hidup dalam keselarasan dan dengan bahagia, maka kemesraan satu sama lainnya bertumbuh tahun demi tahun dan akhirnya mencapai tingkat di mana mereka secara harfiah “tidak dapat hidup dalam ketidak-bersamaan,” dan kalau terjadi bahwa salah seorang dari mereka mati, kehidupan bagi yang ditinggalkan kehilangan daya-pikatnya untuk selama-lamanya, kehilangan secara harfiah dalam arti kata itu, dan tidak hanya secara kiasan arti kata itu. Namun begitu, tidak ada sesuatu yang bergolak mengenai cinta yang luar-biasa intensnya ini. Mengapa? Hanya karena tidak terdapat rintangan-rintangan melintang jalannya. Impian-impian kita fantastik, ekstrem, hanya jika realitas kita terlampau mengekang. Terbaring di atas papan-papan telanjang, seseorang kadang-kadang mengimpikan kasur-kasur bulu angsa (Tuan Chernyshevsky melanjutkan); seorang yang sehat, yang tidur bukan di atas ranjang yang mewah, tetapi atas ranjang yang cukup empuk dan menyenangkan tidak punya urusan dan tidak berkecenderungan untuk mengimpikan kasur-kasur bulu angsa. Jika seseorang terpaksa tinggal di tundra-tundra Sibe-

ria, ia mungkin mengimpikan taman-taman ajaib dengan pohon-pohon yang tidak terlihat di bumi, dengan cabang-cabang dari batu koral, daun-daun dari zamrud dan buah-buah dari batu delima; namun ketika berpindah tempat tinggal ke suatu tempat yang tidak lebih jauh daripada, katakanlah misalnya, wilayah Kursk, atau Kiev, dan dapat malang-melintang sesuka-suka hati di sebuah kebun sederhana tetapi menyenangkan, dengan pohon-pohon apel, ceri dan pir, maka pemimpi itu akan melupakan, tidak hanya taman-taman dalam *Seribu-satu Malam*, melainkan juga tentang kebun-kebun lemon di Spanyol.

Imajinasi membangun puri-puri di angkasa manakala pemimpi itu tidak hanya tidak mempunyai sebuah rumah yang baik, melainkan bahkan sebuah gubuk sederhana saja tidak dimilikinya. Imajinasi itu menjadi membandang apabila perasaan-perasaan tidak terlibat; ketiadaan kondisi-kondisi yang memuaskan dalam kehidupan nyata merupakan sumber kehidupan dalam imajinasi. Tetapi sesegera realitas menjadi tertenggangan, semua impian imajinasi itu menjadi pucat dan tumpul. Kenyataan yang tidak dapat disangkal bahwa kita melupakan dan meninggalkan impian-impian yang tampaknya paling mewah dan menggiurkan, sebagai impian-impian yang tidak memuaskan sesegera gejala-gejala kehidupan nyata mengelilingi diri kita, berlaku sebagai bukti yang tidak menyangsikan lagi bahwa impian-impian imajinasi jauh kurang indah dan memikat daripada yang kita jumpai dalam realitas. Konsep ini merupakan salah-satu dari perbedaan-perbedaan mendasar antara pandangan dunia yang ketinggalan zaman, yang mempengaruhi lahirnya sistem-sistem ilmu pengetahuan transendental (diluar pengertian dan pengalaman manusia biasa), dan konsepsi ilmu-pengetahuan masa kini mengenai alam dan mengenai kehidupan. Ilmu-pengetahuan dewasa ini mengakui bahwa realitas jauh lebih unggul daripada impian-impian, karena ia telah mengetahui betapa pucat dan tidak memuaskan kehidupan yang berasyik-masyuk dalam impian-impian imajinasi.

Dalam ruang lingkup kesusasteraan, pilihan yang tersebut duluan akan kehidupan serba-impian itu telah melahirkan romantisme.<sup>4</sup>

Tetapi, sebagaimana telah kita katakan, dulunya tidak diperhatikan

perbedaan antara impian-impian fantastik dan hasrat-hasrat yang sesungguhnya dari sifat manusia, antara tuntutan-tuntutan, yang pemenuhannya sungguh-sungguh dituntut oleh pikiran dan hati manusia, dan puri-puri di angkasa yang tidak seorang pun akan mau menghuninya walaupun puri-puri itu benar-benar ada, karena di dalamnya tidak akan didapatkannya apapun kecuali kehampaan, kelaparan dan kedinginan. Impian-impian fantasi iseng tampak menggiurkan; nafsu-nafsu pikiran yang sehat dan hati yang sehat sangat sederhana adanya. Karenanya, hingga analisis membuktikan betapa pucat dan hambar impian-impian imajinasi yang bersuka-ria di ruang hampa, para pemikir terkecoh oleh kecemerlangan warna-warna buatan khayal itu dan menempatkannya lebih tinggi daripada obyek-obyek dan gejala-gejala sesungguhnya yang dijumpai manusia dalam kehidupan. Tetapi, benarkah kekuatan-kekuatan imajinasi kita begitu lemahnya sehingga mereka tidak dapat menjulang lebih tinggi daripada obyek-obyek dan gejala-gejala yang kita ketahui dari pengalaman? Silahkan siapapun mencoba membayangkan pada dirinya sendiri, misalnya, seorang wanita yang penampilannya lebih cantik daripada penampilan wanita-wanita cantik yang telah dilihatnya dalam realitas. Siapun yang melakukan ini akan mengetahui, jika ia dengan cermat memeriksa bayangan-bayangan yang coba diciptakan imajinasinya, bahwa bayangan-bayangan ini sama sekali tidak lebih baik ketimbang wajah-wajah yang dapat dilihatnya dengan matanya sendiri, bahwa ia hanya dapat berkata pada diri sendiri: “Aku hendak membayangkan pada diriku sendiri suatu wajah manusia yang lebih indah daripada wajah-wajah hidup yang telah kulihat,” tetapi ia tidak dapat membayangkan pada dirinya sendiri sesuatu wajah yang lebih indah daripada yang seadanya.

Imajinasi, apabila hendak menjulang di atas realitas, hanya akan menggambarkan ciri-ciri yang kabur sekali, ciri-ciri yang tidak jelas, yang padanya kita tidak dapat menemukan sesuatu yang pasti atau yang sungguh-sungguh memikat. Hal yang sama terjadi dalam semua kasus lainnya. Aku tidak dapat, misalnya, dengan jelas dan pasti menggambarkan padaku sendiri makanan yang lebih lezat daripada hidangan-hidangan yang telah sempat kumakan dalam realitas, atau cahaya yang lebih terang daripada yang pernah kulihat dalam realitas

(demikianlah, kita orang-orang Utara, menurut pendapat umum semua pelancong, tidak mungkin mempunyai sepercikpun gagasan mengenai cahaya menyilaukan yang menggenangi atmosfera negeri-negeri tropis); kita tidak dapat melukiskan pada diri kita sendiri sesuatu yang lebih indah daripada keindahan yang pernah kita lihat, ataupun kenikmatan apapun yang lebih tinggi daripada yang pernah kita nikmati dalam kehidupan nyata. Tuan Chernyshevsky menyatakan gagasan ini, tetapi hanya secara sambil lalu, tanpa mengembangkannya secara secukupnya: kekuatan imajinasi kreatif, demikian ia berkata, sangatlah terbatas; ia hanya dapat membangun obyek-obyek dari bagian-bagian yang heterogen (misalnya, melukiskan seekor kuda yang bersayap), atau membesarkan ukuran sesuatu obyek (misalnya, seekor burung rajawali yang berukuran seekor gajah); tetapi kita tidak dapat menggambarkan sesuatu yang/secara lebih intens (yaitu, lebih indah, lebih terang, lebih hidup, lebih memikat, dsb.), daripada yang pernah kita lihat atau alami dalam kehidupan sesungguhnya. Aku dapat melukiskan matahari jauh lebih besar daripada yang tampak adanya dalam realitas, tetapi aku tidak dapat melukiskannya lebih terang daripada yang tampak padaku dalam realitas. Demikian pula, aku dapat menggambarkan seseorang sebagai lebih tinggi, lebih jangkung, dsb. daripada orang-orang yang pernah kulihat, tetapi aku tidak dapat melukiskan suatu wajah lebih indah ketimbang yang sempat kulihat dalam realitas. Namun begitu, seseorang dapat mengatakan sesuka hatinya; orang dapat mengatakan: emas besi, es panas, kegetiran manis, dan sebagainya. Benar, imajinasi kita tidak dapat melukiskan es panas atau besi emas, dan karenanya semua ini cuma kata-kata hampa, tiada berarti bagi pikiran; tetapi jika kita tidak memperhatikan keadaan bahwa kata-kata iseng seperti itu cuma tidak terjangkau oleh imajinasi yang dengan sia-sia mencoba melukiskan obyek-obyek yang mereka acu itu, maka, dengan mengacaukan kata-kata dengan gambaran-gambaran yang dapat dijangkau pikiran, orang mungkin berpikir bahwa “impian-impian imajinasi jauh lebih kaya, lebih penuh dan lebih menggiurkan daripada realitas.”

Adalah kesalahan ini yang membuahkan pendapat bahwa impian-impian fantastik (absurd dan, karenanya, kabur bagi imajinasi itu sendiri) mesti dianggap sebagai tuntutan-tuntutan manusia yang sesungguhnya.

Semuanya adalah kombinasi-kombinasi kata muluk- muluk, tetapi pada dasarnya tanpa arti, yang dikarang-karang oleh imajinasi iseng dan diproklamasikan sangat memikat orang, sekalipun, sebenarnya, ia cuma menyenangkan diri sendiri dengan kata-kata itu karena keisengan semata-mata dan tidak menangkap satupun makna/arti yang jelas darinya. Bahkan telah diproklamasikan bahwa realitas itu hampa dan tidak-bermakna jika dibandingkan dengan impian-impian ini. Sesungguhnya, betapa hinanya sebuah apel sungguh-sungguh jika dibandingkan dengan buah-buah berlian dan batu delima dalam kebun-kebun Aladdin, betapa hinanya emas benaran dan besi benaran jika dibandingkan dengan besi emas, logam ajaib yang secemerlang dan bebas dari karat seperti emas, dan semurah dan sekeras besi! Betapa asornya keindahan orang-orang yang hidup, keluarga dan sahabat-sahabat kita, jika dibandingkan dengan keindahan makhluk-makhluk ajaib yang menghuni dunia ethereal, bidadari-bidadari, houri-houri, peri-peri dan sejenisnya yang tidak-terucapkan, tidak terbayangkan keindahannya itu! Bagaimana orang dapat tidak berkata bahwa realitas itu tidak-punya-arti jika dibandingkan dengan impian-impian imajinasi? Tetapi, satu hal telah terlupakan di sini: kita sama sekali tidak dapat membayangkan houri-houri, peri-peri dan bidadari-bidadari ini pada diri kita sendiri kecuali bahwa mereka itu memiliki ciri-ciri biasa dari orang-orang sesungguhnya.

Betapapun besar wibawa kita dalam menguasai imajinasi kita: “perlihatkan padaku sesuatu yang lebih indah daripada manusia,” ia menunjukkan manusia dan tiada lain kecuali manusia pada kita, sekalipun ia membual bahwa bukan manusia yang ditunjukkannya, tetapi suatu makhluk yang lebih indah; atau, kalau ia mengerahkan tenaga untuk menciptakan sesuatu yang bebas, sesuatu yang tiada bersesuaian dengannya dalam realitas, ia luruh karena sama sekali kehabisan tenaga setelah memperlihatkan kepada kita suatu kejadian yang kabur, pucat dan tidak-jelas, yang sama sekali tidak memperlihatkan apapun secara jelas pada kita. Hal ini belakangan telah diperhatikan oleh ilmu-pengetahuan dan telah dikenali sebagai suatu kenyataan mendasar dalam ilmu pengetahuan dan di semua ruang lingkup kegiatan manusia, bahwa seseorang tidak dapat membayangkan sesuatu yang lebih tinggi atau

lebih baik daripada yang dijumpainya dalam realitas. Dan yang tidak diketahui, yang gagasan sekedarnya saja tidak diketahui darinya, maka itu tidak mungkin merupakan sesuatu yang diinginkan.

Sebelum kenyataan penting ini diakui, orang mempercayai yang *diceritakan* impian-impian fantastik dalam arti katanya secara harfiah, tanpa menyelidiki lagi apakah terdapat sesuatu makna dalam yang mereka katakan itu, apakah mereka menyajikan sesuatu yang menyerupai suatu bayangan tertentu, atau cuma kata-kata hampa belaka. Bahasa mereka yang muluk-muluk dianggap sebagai suatu jaminan mengenai keunggulan ungkapan-ungkapan kosong ini atas realitas, dan semua tuntutan dan hasrat manusia diatributkan pada hasrat akan kejadian-kejadian yang mengawang-awang dan sama-sekali tiada-artinya. Itulah periode idealisme dalam arti kata paling luas dari istilah itu.

Di antara khayalan-khayalan yang diperkenalkan pada ilmu pengetahuan dengan cara ini ialah khayalan kesempurnaan fantastik: “manusia hanya puas dengan kemutlakan, ia menuntut kesempurnaan mutlak.” Kembali, dalam karya Tuan Chernyshevsky di sejumlah tempat kita menjumpai pernyataan-pernyataan singkat dan sambil-lalu mengenai ini. Pendapat bahwa manusia selalu menuntut *kesempurnaan*, demikian ia berkata (hal.39) \*\*\*\* adalah sesuatu yang fantastik, jika dengan *sempurna* dimaksudkan (dan memang dimaksudkan begitu) sebuah obyek yang memiliki semua kebaikan yang mungkin dan bebas dari semua kekurangan yang dicoba ditemukan oleh seorang iseng dengan hati yang dingin atau kekenyangan, dan yang tidak mempunyai sesuatu yang lebih baik untuk dikerjakannya. Tidak, kata Tuan Chernyshevsky di tempat lain (hal. 48) \*\*\*\*\* kehidupan praktis manusia meyakinkan kita bahwa ia cuma mencari sesuatu yang mendekati kesempurnaan, yang, bicara secermatnya, tidak harus disebut kesempurnaan. Manusia hanya mencari sesuatu yang *baik*, ia tidak mencari *kesempurnaan*. Hanya matematika abstrak menuntut kesempurnaan; bahkan matematika terapan puas dengan perhitungan-perhitungan yang kurang-lebih/perkiraan. Pencarian akan kesempurnaan dalam setiap ruang-lingkup kehidupan apapun didorong oleh fantasi abstrak, tidak waras, atau iseng. Kita menghendaki udara murni yang kita hirup; tetapi sudahkah kita memperhatikan bahwa udara yang mutlak murni tidak terdapat di manapun? Ia selalu

mengandung karbon-dioksida yang beracun dan lain-lain gas beracun, tetapi dalam kuantitas-kuantitas yang sedemikian kecilnya sehingga mereka tidak mempengaruhi organisme kita dan karenanya sama sekali tidak mengganggu kita. Kita hendak minum air murni, tetapi air dalam sungai-sungai, aliran-aliran dan sumber-sumber air selalu mengandung campuran-campuran mineral-jika itu ada dalam jumlah-jumlah kecil (sebagaimana selalu kenyataannya mengenai air bersih) mereka tidak merusak kenikmatan kita tatkala kita melepaskan dahaga kita dengan air. Sedangkan mengenai air yang mutlak murni (air sulingan), itu bahkan tidak enak rasanya. Apakah contoh-contoh ini terlampau materialistik? Mari kita mengutip contoh-contoh lain: adakah orang yang bisa mengatakan bahwa seseorang yang tidak mengetahui segala-galanya adalah seorang yang bodoh? Tidak, kita bahkan tidak mencari orang-orang yang mengetahui *segala-galanya*; kita mengharap dari seorang terpelajar bahwa ia mengetahui semua yang bersifat *esensial*, dan bahwa ia mesti mengetahui *banyak* (sekalipun bukannya semua) rincian-rincian.

Apakah kita tidak puas dengan suatu sejarah, misalnya, yang tidak secara mutlak menjelaskan semua permasalahan, tidak secara mutlak memberikan semua rincian, di mana tidak secara mutlak semua pandangan dan pernyataan pengarangnya benar/tepat adanya? Tidak, kita puas, sangat puas sekali, dengan sebuah buku di mana semua masalah *utama* dipecahkan, di mana rincian-rincian yang paling pokok diberikan, di mana pendapat *dasar* pengarang tepat adanya, dan di mana terdapat *sangat sedikit* penjelasan yang salah atau tidak sepadan. Singkatnya, tuntutan-tuntutan sifat manusia dipenuhi oleh yang *dapat ditenggang*; kesempurnaan fantastik hanya dicari oleh fantasi iseng. Panca-indra kita, pikiran dan hati kita tidak mengetahui apa-apa tentang itu; dan fantasi bahkan cuma mencelotehkan ungkapan-ungkapan hampa mengenainya; ia juga tidak mempunyai konsepsi yang hidup, yang pasti mengenainya.

Demikianlah, ilmu-pengetahuan akhirnya mengakui keharusan untuk menarik suatu perbedaan yang tegas antara tuntutan-tuntutan sesungguhnya dari sifat manusia, yang mencari dan berhak mendapatkan kepuasan dalam kehidupan nyata, dan tuntutan-tuntutan dibuat-buat,

yang khayalan, yang tetap dan mesti tinggal impian-impian iseng belaka. Dalam karya Tuan Chernyshevsky kita mendapati sejumlah acuan sepintas lalu mengenai keharusan ini, dan di satu tempat ia bahkan sedikit mengembangkan gagasan ini. “Seseorang yang berkembang secara artifisial” (yaitu, seseorang yang telah dirusak oleh kedudukannya yang tidak wajar di antara orang-orang lain) “mempunyai banyak tuntutan artifisial, sedemikian menyimpangnya sehingga palsu dan fantastik adanya, yang tidak dapat dipuaskan secara penuh karena mereka pada dasarnya bukan tuntutan-tuntutan sesuai sifatnya, melainkan merupakan nafsu-nafsu yang didorong oleh imajinasi yang menyimpang, yang nyaris tidak mungkin dibikin senang tanpa mendapatkan ejekan dan kebencian justru dari orang yang ingin kita senangkan, karena ia sendiri secara naluriah merasakan bahwa tuntutan-tuntutannya itu tidak layak dipuaskan/dipenuhi.” (hal. 82)<sup>7</sup>

Tetapi, jika sedemikian pentingnya untuk membeda-bedakan antara hasrat-hasrat fiktif, imajiner, -yang ditakdirkan untuk tetap sebagai impian-impian samar-samar dari fantasi yang dirangsang keisengan atau secara tidak waras-dan tuntutan-tuntutan sifat manusia yang sesungguhnya dan absah, dengan tanda apakah dimungkinkan untuk secara tidak salah menarik perbedaan ini? Siapakah yang menjadi hakim dalam kasus penting ini? Manusia sendiri, kehidupannya, menyatakan penilaian; *praktek*, pengkaji semua teori yang tidak pernah meleset itu, di sini mesti menjadi pemandu kita juga. Kita mengetahui bahwa sejumlah hasrat kita dengan girang menyerbu untuk menjelang kepuasan, membuat seseorang mengerahkan segala usahanya untuk merealisasikannya dalam kehidupan nyata-inilah tuntutan-tuntutan sebenarnya dari sifat manusia. Hasrat-hasrat lainnya, sebaliknya, takut bersentuhan dengan kehidupan nyata, dengan takut-takut berusaha sembunyi darinya di dalam alam impian yang abstrak-inilah hasrat-hasrat fiktif, palsu yang tidak membutuhkan pemenuhan, yang menggoda hanya karena mereka itu tidak akan dipuaskan, karena apabila mereka mesti muncul di *siang hari-bolongnya* kehidupan, mereka akan menyingkapkan kehampaan dan ketidak-patutannya untuk benar-benar menjawab tuntutan-tuntutan sifat manusia dan kondisi-kondisi yang dengannya manusia dapat menikmati kehidupan.

*Perbuatan-perbuatan adalah kebenaran pikiran.* Demikianlah, misalnya, perbuatan-perbuatan membuktikan apakah seseorang itu benar ketika ia berpikir dan berkata bahwa dirinya berani, muliadan benar. Kehidupan seseorang mengungkapkan sifatnya; ia juga mengungkapkan hasrat-hasrat dan nafsu-nafsunya. Anda berkata bahwa anda sangat lapar? Baiklah, kita akan melihat apakah anda akan rewel di hadapan hidangan. Jika anda menolak hidangan-hidangan biasa dan menunggu hingga siapnya hidangan kalkun dan bumbu-bumbunya, maka itu akan menunjukkan bahwa bukan perut anda, melainkan lidah andalah yang lapar. Anda berkata bahwa anda menyintai ilmu-pengetahuan, tetapi itu akan dibuktikan oleh kenyataan apakah anda mempelajarinya atau tidak. Anda beranggapan bahwa anda menyintai seni? Itu akan dibuktikan oleh kenyataan apakah anda sering membaca Pushkin, atau apakah karya-karya *Pushkin* hanya terdapat di atas meja anda untuk sekedar pamer, oleh kenyataan apakah anda sering berkunjung ke galeri lukisan-apakah anda ke sana seorang diri dan tidak hanya dengan tamu-tamu anda-atau apakah anda telah mengumpulkan lukisan-lukisan hanya untuk dapat membual pada orang-orang lain, dan pada diri anda sendiri, mengenai cinta anda akan seni.

Praktek adalah penelanjangan besar dari penipuan dan penipuan diri-sendiri, tidak hanya dalam masalah-masalah praktikal, tetapi juga dalam perkara-perkara perasaan dan pikiran. Dan itu pula sebabnya mengapa ilmu-pengetahuan dewasa ini menerimanya sebagai suatu kaidah pokok dari semua masalah kontroversial. “Yang merupakan suatu masalah kontroversi dalam teori sepenuhnya diselesaikan oleh praktek kehidupan nyata.”

Tetapi, konsep-konsep ini akan tetap tidak menentukan bagi banyak orang jika kita di sini tidak menyebutkan arti *realitas* dan *praktek* dalam ilmu-pengetahuan dewasa ini. Realitas tidak hanya mencakup alam yang tidak bernyawa, melainkan juga kehidupan manusia, tidak hanya masa kini, melainkan juga masa lalu, sejauh ia menyatakan dirinya dalam perbuatan-perbuatan, dan juga masa depan, sejauh itu disiapkan oleh masa kini. Perbuatan-perbuatan *Peter Agung* termasuk realitas; mudah-mudah/ode-ode *Lomonosov* termasuk ke dalamnya tidak kurang daripada lukisan-lukisan mosaiknya. Hanya kata-kata iseng orang-orang yang

mengatakan: “Aku mau menjadi seorang pelukis,” namun yang tidak belajar melukis, yang berkata: “Aku mau menjadi seorang penyair,” tetapi yang tidak mempelajari manusia dan alam, tidak termasuk pada realitas. Pikiran bukan antitesis dari realitas, karena pikiran dilahirkan oleh realitas dan berhasrat melaksanakannya, dan karenanya merupakan suatu bagian integral dari realitas. Sedangkan keisengan bermimpi, yang dilahirkan oleh keisengan dan tetap menjadi lewat-waktu dari orang-orang yang gemar duduk dengan berpangku lengan dan mata dipejamkan, merupakan antitesis dari realitas. Demikian pula, kehidupan praktikal tidak hanya mencakup material manusia, melainkan juga kegiatan-kegiatan intelektual dan moralnya.

Ini, barangkali, telah membikin jelas perbedaan antara “sistem-sistem transendental, yang lama,” yang-percaya pada impian-impian fantastik, mengatakan bahwa manusia di mana saja mencari yang mutlak (kemutlakan) dan (karena) tidak menemukannya dalam kehidupan nyata, menolak yang tersebut belakangan ini sebagai tidak-memuaskan, sistem-sistem yang menilai realitas atas dasar impian-impian imajinasi di awang-awang, dan “pandangan-pandangan baru” yang, mengakui ketidak-berdayaan imajinasi yang mengabstraksikan dirinya sendiri dari realitas, dipandu di dalam penilaian mereka mengenai nilai pembawaan manusia akan berbagai nafsunya oleh fakta yang diberikan oleh kehidupan dan kegiatan nyata dari manusia.

Tuan Chernyshevsky sepenuhnya menerima kecenderungan dalam ilmu-pengetahuan dewasa ini sebagai sesuatu yang tepat, dan melihat-di satu pihak-ketidak-beresan sistem-sistem metafisikal sebelumnya, dan-di pihak lain-keterkaitan mereka yang tidak terpisahkan dengan teori estetika yang berlaku, ia menyimpulkan dari sini bahwa teori mengenai seni yang berlaku mesti digantikan oleh sebuah teori lain yang lebih sesuai dengan konsepsi-konsepsi baru ilmu-pengetahuan mengenai alam dan kehidupan manusia. Tetapi, sebelum mengajukan konsepsi-konsepsinya, yang hanya merupakan penerapan pandangan-pandangan umum zaman baru pada masalah-masalah estetika, kita mesti menjelaskan hubungan-hubungan yang mengaitkan pandangan-pandangan baru itu dengan pandangan-pandangan lama dalam ilmu-pengetahuan pada umumnya. Kita acapkali melihat penerus-penerus

suatu karya ilmiah berbalik terhadap pendahulu-pendahulu mereka, yang pekerjaannya telah berlaku sebagai titik-berangkat karya-karya mereka sendiri. Demikianlah, *Aristoteles* memandang pada *Plato* dengan sikap bermusuhan, dan *Socrates* tidak henti-hentinya meremehkan kaum *Sofis*, yang karyanya dilanjutkannya. Banyak contoh juga dapat dijumpai dalam zaman modern. Tetapi, kita kadang-kadang berjumpa dengan kasus-kasus yang melegakan, tatkala pendiri-pendiri suatu sistem baru dengan jelas memahami keterkaitan antara pendapat-pendapat mereka dan gagasan-gagasan yang telah diungkapkan oleh pendahulu-pendahulu mereka, dan dengan rendah-hati mereka menyebutkan diri mereka sebagai murid-murid yang tersebut belakangan.

Ketika memaparkan kekurangan-kekurangan konsepsi pendahulu mereka, betapapun mereka secara tegas menyatakan betapa banyak dari konsepsi-konsepsi itu telah membantu perkembangan gagasan-gagasan mereka sendiri. Begitulah, sebagai misal, sikap *Spinoza* terhadap *Descartes*. Harus dikatakan bagi kejujuran pendiri-pendiri ilmu-pengetahuan dewasa ini bahwa mereka telah memandang pendahulu-pendahulu mereka dengan penuh hormat dan nyaris dengan kasih-sayang; mereka sepenuhnya mengakui kejenialan dan kemuliaan doktrin-doktrin para pendahulu itu, dengan menunjuk pada benih-benih pandangan-pandangan mereka sendiri. Tuan Chernyshevsky menyadari hal ini dan mengikuti teladan orang-orang yang gagasan-gagasannya diterapkannya pada masalah-masalah estetis. Sikapnya terhadap sistem estetika, kekurangannya yang ia berusaha buktikan, sama sekali tidak bersifat bermusuhan, ia mengakui bahwa sistem itu mengandung benih dari teori yang ia sendiri coba bangun, bahwa ia hanya mengembangkan unsur-unsur yang luar-biasa pentingnya yang juga dapat ditemukan dalam teori lama itu, tetapi berlawanan dengan konsepsi-konsepsi lain yang oleh teori itu dijulukkan makna yang lebih besar dan yang tampak baginya tidak mampu menghadapi kritisisme. Ia selalu berusaha membuktikan bahwa terdapat suatu ikatan yang erat sekali antara sistemnya dan sistem terdahulu itu, sekalipun ia tidak menyembunyikan kenyataan bahwa terdapat suatu perbedaan yang penting di antara mereka. Ini secara tegas dinyatakannya dalam sejumlah bagian tulisan, yang sebuah di antaranya akan kita kutib di sini:

"Hubungan konsepsiku mengenai kesubliman dengan definisi lama mengenainya, yang aku tolak (ia menyatakan ini di hal. 21)\*<sup>B</sup> adalah tepat sama seperti hubungan definisiku mengenai keindahan dengan pandangan tua yang kutolak-dalam kedua-dua kasus, yang sebelumnya dianggap sebagai suatu karakteristik khusus dan sekunder dan disembunyikan oleh konsep-konsep lain yang kutolak sebagai bahan tambahan (asesori), telah diangkat pada derajat/tingkat suatu azas umum dan dasar."

Dalam memaparkan teori Tuan Chernyshevsky mengenai estetika, pembahas tidak akan menyatakan suatu penilaian akhir atas ketepatan atau ketidak-tepatan gagasan-gagasan pengarang dari aspek estetis semata-mata. Pembahas telah mempelajari estetika hanya sebagai suatu bagian filsafat dan karenanya menyerahkan gagasan-gagasan tertentu Tuan Chernyshevsky pada penilaian pihak-pihak yang dapat secara menyeluruh menilainya dari titik pandang estetika tertentu, yang tidak dimiliki oleh pembahas tulisan ini. Namun tampak baginya bahwa teori estetika pengarang itu teristimewa penting sebagai penerapan pandangan-pandangan umum atas masalah-masalah suatu ilmu-pengetahuan tertentu, dan karenanya ia beranggapan bahwa akan berarti dirinya telah memeriksa hakekat hal-ikhwal itu jika ia memeriksa derajat/tingkat sejauh mana pengarang itu telah menerapkannya secara tepat. Pembahas juga beranggapan bahwa kritik dari titik pandangan umum akan lebih menarik bagi pembaca karena, bagi seorang awam, estetika itu sendiri, hanya penting sebagai suatu bagian dari suatu sistem umum pandangan-pandangan mengenai alam dan mengenai kehidupan. Sementara pembaca dapat menganggap seluruh esai ini terlampau abstrak, tetapi pembahas memohon kepada mereka itu agar jangan menilai hanya dari permukaannya.

Keabstrakan tampil dalam berbagai bentuk: kadang-kadang ia kering dan gersang, tetapi kadang-kadang-sebaliknya-adalah cukup dengan memperhatikan gagasan-gagasan yang dipaparkan dalam suatu bentuk abstrak agar dalam banyak kasus dapat menerapkannya di dalam kehidupan nyata. Pembahas yakin semakin-yakinnya bahwa gagasan-gagasan yang diajukannya di atas termasuk pada kategori terakhir. Ia menyatakan ini dengan terus-terang, karena itu adalah gagasan-gagasan ilmu-pengetahuan dan bukan gagasan-gagasan pribadinya; ia cuma mengasimilasikannya dan karenanya dapat memuji sistem yang telah

diterimanya tanpa memperkenankan kesombongan dirinya sendiri bercampur-tangan dalam masalah ini.

Namun, dalam memaparkan teori Tuan Chernyshevsky, kita akan harus mengubah tatanan/rangkaian yang diikuti oleh pengarang itu; ia, seperti buku-buku pelajaran mengenai estetika dari aliran yang ia tolak, pertama-tama memeriksa ide mengenai keindahan, kemudian ide-ide mengenai kesubliman dan yang tragik, kemudian terlibat dalam suatu kritik mengenai hubungan seni dengan realitas, kemudian mendiskusikan isi/kandungan dasar seni, dan akhirnya, ia mendiskusikan kebutuhan-kebutuhan yang melahirkannya, atau, tujuan-tujuan yang dicapai seniman dalam karya-karyanya. Susunan ini sepenuhnya wajar dalam teori estetika yang berlaku karena konsepsi mengenai hakekat keindahan adalah konsepsi dasar dari seluruh teori itu. Namun tidak demikian halnya dalam teori Tuan Chernyshevsky. Konsepsi dasar dalam teorinya ialah hubungan seni dengan realitas, dan karenanya, pengarang mestinya memulai dengan itu. Dengan mengikuti suatu susunan yang dipinjam dari suatu sistem lain yang asing dari kepunyaannya sendiri, pengarang itu, menurut pendapat kita, melakukan suatu kesalahan serius dan merusak urutan logis dari pemaparannya. Ia terpaksa, pertama-tama, mendiskusikan berbagai unsur khusus dari sejumlah besar unsur yang dalam pendapatnya merupakan isi seni, kemudian hubungan seni dengan realitas, kemudian lagi, isi seni pada umumnya, dan kemudian tujuan pokok dari seni sebagaimana itu ditentukan oleh hubungannya dengan realitas. Dengan demikian, masalah-masalah yang sejenis dipisahkan oleh lain-lainnya, serba berlebihan pada pemecahan yang tersebut duluan. Kita akan memberanikan diri untuk meluruskan kesalahan ini dan mengajukan gagasan-gagasan pengarang itu dalam suatu susunan yang menjawab tuntutan-tuntutan akan urutan sistematikal secara lebih baik.

Memproklamasikan kemutlakan sebagai tujuan hasrat-hasrat manusia, dan menempatkan nafsu-nafsu manusia yang tidak dapat menemukan kepuasan dalam realitas lebih tinggi daripada hasrat-hasrat sederhana yang dapat dipuaskan oleh objek-objek dan gejala-gejala dunia nyata, teori yang berlaku menerapkan pandangan umum ini, yang dengannya ia menjelaskan asal-usul semua kegiatan intelektual dan moral manusia,

juga pada asal-usul seni, yang isinya, menurut teori ini, adalah *keindahan*. Keindahan yang dijumpai manusia dalam realitas, demikian katanya, dihindangi kekurangan-kekurangan serius yang merusaknya. Sedangkan citarasa estetik kita mencari kesempurnaan; karenanya, untuk memuaskan tuntutan citarasa estetik yang tidak dapat menemukan kepuasan dalam realitas, imajinasi kita dibangkitkan untuk menciptakan suatu keindahan baru yang akan bebas dari kekurangan-kekurangan yang merusak keindahan dalam alam dan dalam kehidupan. Karya-karya imajinasi kreatif ini mendapatkan pelaksanaannya di dalam karya-karya seni yang bebas dari kekurangan-kekurangan yang merusak keindahan dalam realitas dan, karenanya, dikatakan setepatnya, hanya karya-karya seni yang benar-benar indah, sedangkan gejala-gejala alam dan kehidupan nyata hanya memiliki keindahan khayalan. Dengan demikian, keindahan yang diciptakan oleh seni berdiri jauh lebih tinggi daripada yang tampaknya (hanya tampaknya) sebagai keindahan dalam realitas.

Kritik tajam yang dilontarkan ke arah keindahan yang diwakili oleh realitas dengan tujuan mengekspos banyaknya kekurangan yang merusaknya, bersesuaian dengan tesis ini.

Tuan Chernyshevsky menempatkan realitas di atas impian-impian imajinasi dan, karenanya, tidak dapat berbagi dengan pendapat bahwa keindahan yang diciptakan oleh imajinasi berada lebih tinggi daripada keindahan gejala-gejala realitas. Dalam hal ini, dengan menerapkan keyakinan-keyakinan dasarnya atas masalah khusus ini, ia akan didukung oleh semua pihak yang menganut keyakinan-keyakinan ini, dan ia akan ditentang oleh semua pihak yang menganut pendapat lama bahwa imajinasi dapat melampaui realitas.

Sependapat dengan keyakinan-keyakinan ilmiah pada umumnya dari Tuan Chernyshevsky, pembahas juga mesti mengakui ketetapan kesimpulan khususnya bahwa keindahan realitas berada lebih tinggi daripada ciptaan-ciptaan imajinasi yang direalisasikan oleh seni.

Namun ini mesti dibuktikan, dan karenanya, untuk melaksanakan tugas ini, Tuan Chernyshevsky lebih dulu memeriksa kecaman-kecaman yang dilancarkan terhadap keindahan dalam alam yang hidup dan berusaha membuktikan bahwa kekurangan-kekurangan yang dituduhkan teori

yang berlaku padanya tidaklah selalu ditemukan padanya, dan apabila ditemukan, kekurangan-kekurangan itu tidaklah berdaya-merusak yang sedemikian hebat seperti yang diyakini oleh teori ini.

Ia kemudian memeriksa apakah karya-karya seni bebas dari kekurangan-kekurangan ini dan berusaha membuktikan bahwa semua kecaman yang dilancarkan pada keindahan dalam realitas hidup juga berlaku pada karya-karya seni, dan bahwa nyaris semua kekurangan ini adalah lebih kasar dan lebih mencolok daripada yang terdapat dalam keindahan yang ditampilkan realitas hidup. Dari kritik seni umumnya ia beralih pada suatu analisis kesenian demi kesenian dan juga berargumentasi bahwa tidak satupun dari kesenian-kesenian itu, -baik itu seni patung, seni lukis, musik ataupun persanjakan- yang dapat menghasilkan karya-karya yang sedemikian indah seperti yang dapat dijumpai dalam gejala-gejala indah yang sama dalam realitas, dan bahwa tidak satupun dari kesenian-kesenian itu dapat menghasilkan karya-karya yang menyamai keindahan gejala-gejala yang sama dalam realitas. Tetapi, di sini kita juga mesti memperhatikan bahwa pengarang kembali bersalah melakukan suatu pengabaian yang sangat serius dengan hanya menyebutkan dan menolak kecaman-kecaman yang dilancarkan terhadap keindahan dalam realitas oleh *Vischer*, dan gagal melengkapi itu dengan kecaman-kecaman yang dinyatakan oleh *Hegel*. Memang benar, kritik *Vischer* mengenai keindahan dalam realitas hidup adalah lebih lengkap dan lebih terinci daripada kritik *Hegel*, tetapi, sekalipun keringkasannya, dalam kritik *Hegel* kita mendapati dua kecaman yang dilupakan oleh *Vischer*, namun yang sangat mendalam- yaitu *Ungeistigkeit* dan *Unfreiheit* (ketiadaan kejiwaan, ketidak-sadaran, atau ketiadaan-perasaan, dan ketidak-bebasan) semua keindahan dalam alam.<sup>9</sup> Namun, mesti ditambahkan bahwa ketidak-lengkapan pemaparan ini, atas mana pengarang mesti dipersalahkan, tidaklah merusak pandangan-pandangan yang dibelanya, karena kecaman-kecaman yang lupa disebutkannya dengan mudah sekali dapat dielakkan dari keindahan dalam realitas dan dibalikkan terhadap keindahan dalam seni dengan cara itu juga, dan nyaris dengan fakta sama itu juga, yang dipakai oleh Tuan Chernyshevsky untuk menimpali kecaman ketidak-sengajaan. Sama seriusnya yalah suatu pengabaian yang lain: dalam pembahasannya mengenai kesenian-kesenian-pengarang itu

melupakan pantomim, menari dan seni skenik-ia semestinya memeriksanya, sekalipun, seperti para ahli estetika lainnya, ia menganggap kesenian-kesenian itu sebagai suatu cabang dari kesenian plastis (*die Bildnerkunst*), karena produksi-produksi seni-seni itu sepenuhnya berlainan watak dari patung-patung.<sup>5</sup>

Tetapi, jika karya-karya seni adalah lebih rendah daripada realitas, atas dasar apakah timbulnya pendapat bahwa seni itu jauh lebih unggul daripada gejala-gejala alam dan kehidupan? Pengarang itu menemukan dasar-dasar itu pada kenyataan bahwa manusia menghargai sebuah obyek tidak hanya dari jasa/faedah/kebaikan pembawaannya, melainkan juga karena kelangkaan dan kesulitan untuk mendapatkannya. Keindahan dalam alam dan dalam kehidupan muncul tanpa usaha khusus dari pihak kita, dan terdapat banyak sekali keindahan dalam alam dan dalam kehidupan itu. Hanya terdapat sangat sedikit karya-karya seni yang indah, dan ini diproduksi dengan berusaha, kadang-kadang dengan bersusah-payah. Selanjutnya, orang bangga atas hasil-hasil itu sebagai karya dari sebangsanya-sama seperti seorang Perancis menganggap persanjakan Perancis (yang sebenarnya lemah sekali) sebagai yang terbaik di dunia, maka, bagi manusia, seni pada umumnya, menjadi suatu sasaran istimewa dari cinta. karena ia adalah karya manusia; prasangka akan kepunyaan sendiri berbicara setinggi-langit baginya. Selanjutnya, menjadi calo ulah-ulah kerdil manusia, yang tidak dihiraukan oleh alam dan kehidupan, dan dengan begitu menistakan dan mereotkan diri sendiri, seni bersama para seniman, seperti setiap penyanjung, merebut cinta dari banyak pihak. Akhirnya, setiap saat kita menikmati karya-karya seni sesuka-hati kita, yaitu, kapan saja kita dalam suasana hati untuk merenungkan keindahannya dan mendapatkan kesenangan darinya, sedangkan gejala-gejala indah dalam alam dan dalam kehidupan sering sekali terjadi manakala perhatian dan simpati kita sibuk dengan hal-hal lain dan kita tidak memperhatikannya. Pengarang itu, lagi pula, menyebutkan berbagai dasar lain bagi pendapat yang berlebih-lebihan mengenai kebaikan-kebaikan seni. Penjelasan-penjelasan ini tidak lengkap betul; pengarang melupakan suatu keadaan yang sangat penting, yaitu, bahwa pendapat mengenai keunggulan seni atas realitas adalah pendapat para orang terpelajar, pendapat dari suatu aliran filosofis, dan bukan penilaian

manusia biasa yang tidak mempunyai keyakinan-keyakinan sistematis. Memang benar bahwa massa orang banyak menilai seni sangat tinggi, lebih tinggi barangkali daripada jasa pembawaannya memberikannya hak atas penghargaan itu, dan prasangka ini secara memuaskan dijelaskan oleh pengarang itu; tetapi massa orang banyak tidak menempatkan seni lebih tinggi daripada realitas. Mereka tidak berpikiran untuk membandingkan jasa-jasa masing-masing, sedangkan jika mereka dipaksa untuk memberikan suatu jawaban yang jelas, mereka akan mengatakan bahwa alam dan kehidupan adalah lebih indah daripada seni. Hanya para estetikus, dan itupun tidak dari semua aliran/mazhab, menempatkan seni lebih tinggi daripada realitas, dan pendapat ini, yang dibentuk atas dasar pandangan-pandangan istimewa yang hanya dianut oleh mereka itu, mesti dijelaskan oleh pandangan-pandangan itu. Para estetikus dari mazhab pseudo-klasik khususnya lebih memilih seni daripada realitas karena mereka, umumnya, dijangkiti penyakit zaman dan lingkaran mereka, yaitu artifisialitas/kedangkalan semua kebiasaan-kebiasaan dan konsepsi-konsepsi mereka: tidak hanya dalam seni, melainkan di semua ruang-lingkup kehidupan, mereka takut pada dan menjauhi alam sebagaimana adanya, dan hanya menyintai alam yang *dibersihkan* dan dihiasi. Dan para pemikir mazhab yang kini berlaku menempatkan seni, sebagai sesuatu yang ideal, lebih tinggi daripada alam dan kehidupan, yang adalah nyata adanya, karena mereka pada umumnya belum berhasil membebaskan diri mereka dari idealisme-sekalipun adanya kilasan-kilasan kejenialan ke arah realisme-dan pada umumnya, menempatkan kehidupan ideal di atas kehidupan nyata.

Mari kita kembali pada teori Tuan Chernyshevsky. Ia mengatakan: jika seni tidak dapat menandingi realitas di dalam keindahan karya-karyanya, maka asal-sebabnya tidak mungkin karena ketidak-puasan kita dengan keindahan realitas dan hasrat kita untuk menciptakan sesuatu yang lebih baik, sebab kalau demikian halnya, manusia tentu sudah lama meninggalkan seni sebagai sesuatu yang tidak berguna, sebagai sesuatu yang sepenuhnya gagal untuk mencapai tujuannya. Karena itu, kebutuhan yang melahirkan seni mesti sesuatu yang lain daripada yang dianggap oleh teori yang berlaku. Hingga di sini, semua yang sependapat dengan konsepsi-konsepsi mendasar Tuan Chernyshevsky mengenai kehidupan

manusia dan alam, barangkali akan berkata bahwa kesimpulan-kesimpulannya itu konsisten adanya. Tetapi kita tidak bermaksud menentukan apakah penjelasan yang didapatkannya mengenai kebutuhan yang melahirkan seni itu sepenuhnya tepat; kita akan menyajikan kesimpulan itu dalam kata-katanya sendiri agar memberikan kesempatan sepenuhnya kepada pembaca untuk menilai kebenaran atau ketidak-tepatannya.

Lautan itu indah; ketika memandangnya kita tidak berpikir untuk tidak puas/kecewa dengannya dalam pengertian estetis; tetapi tidak semua orang tinggal di dekat laut; banyak yang tidak berkesempatan untuk melihatnya, bahkan sekali saja dalam hidup mereka, tetapi mereka ingin sekali melihat dan mengaguminya, sehingga pemandangan-pemandangan laut menjadi menarik dan menyenangkan bagi mereka. Sudah tentu, jauh lebih disukai untuk melihat lautan itu sendiri daripada lukisan-liukisan darinya; tetapi bila sesuatu yang baik tidak tersedia, manusia puas dengan sebuah yang kurang begitu baik, bila sebuah barang asli tidak tersedia, maka sebuah penggantinya bolehlah. Orang-orang yang dapat melihat dan mengagumi lautan sesungguhnya tidak selalu dapat melakukannya ketika mereka menginginkannya, sehingga mereka mengingat-ingatnya kembali. Tetapi daya-membayangkan (imajinasi) itu lemah, ia mesti dipupuk dan didorong, sehingga untuk membangkitkan kembali ingatan-ingatan mereka mengenai laut, agar melihatnya secara lebih hidup/nyata di dalam imajinasi mereka, mereka melihat pada pemandangan-pemandangan laut. Ini menjadi tujuan dan sasaran tunggal dari sangat banyak (mayoritas) karya seni: memberikan kepada orang-orang yang tidak berkesempatan menikmati keindahan dalam realitas, peluang untuk mengenalnya sendiri, sekurang-kurangnya hingga suatu derajat tertentu; yang berguna sebagai pengingat kembali, untuk mendorong dan membangkitkan kembali ingatan-ingatan mengenai keindahan dalam realitas dalam pikiran orang-orang yang sudah mengenalnya lewat pengalaman dan yang suka mengingatnya kembali. (Untuk sementara akan kita tinggalkan ungkapan: “keindahan adalah isi hakiki dari seni”; kelak akan kita gantikan istilah *keindahan* dengan sebuah istilah lain yang, menurut pendapat kita mendefinisikan isi/kandungan seni itu secara lebih cermat dan penuh.) Demikianlah,

tujuan pertama seni ialah mereproduksi alam dan kehidupan, dan ini berlaku bagi semua karya seni tanpa kecuali.

Hubungan mereka dengan aspek-aspek dan gejala-gejala realitas yang bersangkutan adalah sama seperti hubungan sebuah ukiran dengan gambar dari mana ia disalin, seperti hubungan sebuah portret dengan orang yang diwakilinya. Sebuah ukiran dibuat dari sebuah gambar bukan karena yang tersebut belakangan itu jelek, melainkan karena ia sebuah gambar yang bagus. Demikian pula realitas direproduksi dalam seni bukan untuk menghapus kekurangan-kekurangan, tidak karena realitas itu sendiri tidak cukup indah, melainkan justru karena ia indah. Dalam hal-hal artistik, sebuah ukiran tidaklah lebih baik daripada gambar dari mana ia disalin, melainkan justru jauh lebih inferior darinya. Demikian pula, karya-karya seni tidak pernah mencapai keindahan dan keagungan realitas; tetapi gambar itu tiada-duanya, ia dapat dikagumi oleh orang-orang yang pergi ke galeri lukisan tempat lukisan-lukisan itu dipamerkan. Namun, ukiran-ukiran itu dijual dalam ratusan salinan di seluruh dunia, setiap orang dapat mengaguminya sesuka hati tanpa meninggalkan kamarnya, tanpa bangkit dari tempatnya berbaring, tanpa melepas baju-kamarnya. Demikian pula, sebuah obyek yang indah dalam realitas tidak selalu dapat dicapai setiap orang; reproduksi-reproduksinya (lemah, kasar, pucat-memang benar, namun begitu tetap reproduksi dari padanya) dalam karya-karya seni menjadikannya selalu dapat dicapai oleh setiap orang. Sebuah portret dibuat dari seseorang yang kita cintai dan kasihi, bukan untuk menghapus kekurangan-kekurangan air-mukanya (apa peduli kita dengan kekurangan-kekurangan ini? Kita tidak memperhatikannya, atau walaupun kita perhatikan, kita menyukainya), melainkan untuk memberikan kesempatan pada kita mengagumi wajah itu sekalipun ia tidak benar-benar berada di depan mata kita. Demikian pula tujuan dan sasaran karya-karya seni; mereka tidak membetulkan realitas, tidak menghiasinya, tetapi mereproduksinya, berlaku sebagai suatu pengganti baginya.

Pengarang itu mengakui bahwa teori reproduksi itu tidak baru; konsepsi yang sama mengenai seni berlaku di dunia Yunani. Namun begitu, ia menyatakan bahwa teorinya berbeda secara radikal dari teori imitasi alam yang pseudo-klasik, dan ia memperagakan perbedaan ini dengan

mengutip kritik *Hegel* atas konsepsi-konsepsi pseudo-klasik: tidak satupun dari argumen-argumen *Hegel*, yang tepat sekali bila diajukan terhadap teori imitasi alam, dapat diberlakukan pada teori reproduksi; karenanya, semangat kedua konsepsi itu juga berbeda secara radikal. Sesungguhnya, obyek reproduksi ialah membantu imajinasi dan bukan menyesatkan panca-indra sebagaimana yang hendak dilakukan oleh imitasi, dan ia bukan sekedar suatu pelewat waktu, seperti imitasi, melainkan bekerja dengan suatu tujuan nyata.

Tidak disangsikan lagi bahwa teori reproduksi, jika ia menarik perhatian, akan diserang dengan hebat oleh pendukung-pendukung teori penciptaan. Mereka akan mengatakan bahwa itu akan membawa pada penyalinan realitas daguerrotipikal, yang terhadapnya mereka begitu sering menyatakan perang. Mengantisipasi gagasan imitasi yang membudak ini, Tuan Chernyshevsky menunjukkan bahwa dalam seni juga, manusia tidak dapat meninggalkan tugasnya-kita tidak mengatakan haknya, karena ini tidak cukup-untuk menggunakan semua kekuatan moral dan intelektualnya, termasuk imajinasinya, bahkan apabila ia tidak bermaksud melakukan lebih daripada suatu salinan yang setia dari sesuatu obyek. Gantinya memrotes *penyalinan daguerrotipe*, ia menambahkan, tidakkah akan lebih baik untuk mengatakan bahwa penyalinan, seperti segala sesuatu yang dilakukan manusia, memerlukan pengertian akan kemampuan untuk membedakan ciri-ciri yang hakiki dari ciri-ciri yang tidak hakiki? “Penyalinan secara mati”-itulah ungkapan yang lazim dipakai; tetapi seseorang tidak dapat membuat sebuah salinan yang sungguh-sungguh apabila mekanisme tangannya tidak dipandu oleh nalar yang hidup; bahkan tidak mungkin membuat suatu fasimil yang benar dari sebuah manuskrip biasa jika arti dari huruf-huruf yang disalin itu tidak dimengerti.

Tetapi kata-kata: “seni ialah reproduksi gejala-gejala alam dan kehidupan” hanya mendefinisikan metode dengan mana karya-karya seni itu diciptakan. Masih tertinggal pertanyaan mengenai gejala-gejala apa yang direproduksi seni. Setelah menentukan azas formal seni menjadilah perlu, agar supaya konsepsi itu lengkap jadinya, untuk juga mendefinisikan azas sesungguhnya, atau isi, dari seni. Lajim dikatakan bahwa hanya keindahan dan konsep-konsep yang termasuk padanya-

kesubliman dan kejanggalan-berlaku sebagai isi seni. Pengarang itu berpendapat bahwa konsepsi ini terlalu sempit, dan ia menyatakan bahwa ruang-lingkup seni mencakup segala sesuatu dalam kehidupan dan alam yang menjadi perhatian manusia. Bukti dari tesis ini belum banyak dikembangkan dan merupakan bagian yang paling tidak memuaskan dari pemaparan Tuan Chernyshevsky. Agaknya ia menganggap masalah ini sudah cukup jelas dan nyaris tidak memerlukan bukti apapun. Kita tidak menantang kesimpulan pengarang itu; kita hanya tidak puas dengan pemaparannya. Ia semestinya mengutip lebih banyak contoh untuk mendukung gagasannya bahwa “isi seni tidak dapat dipaksakan ke dalam kerangka ketat keindahan, kesubliman dan keganjilan.” Sebetulnya mudah sekali untuk mendapatkan beribu-ribu kenyataan guna membuktikan ketepatan gagasan ini, dan ini meningkatkan celaan yang ditimpakan pada pengarang karena ia enggan mereportkan dirinya dengan soal ini.

Namun begitu, sementara sangat banyak karya seni hanya mempunyai satu tujuan-mereproduksi gejala-gejala kehidupan yang penting bagi manusia-terdapat banyak sekali yang, sebagai tambahan pada tujuan pokok ini, mempunyai suatu tujuan lain dan lebih tinggi, yaitu, untuk menjelaskan gejala-gejala yang direproduksi itu. Hal ini secara khusus mesti dikatakan tentang persanjakan, yang, tidak mampu mencakup semua rincian, tidak memasukan banyak sekali hal-hal kecil dalam adegan-adegan yang dilukiskannya itu, dan dengan demikian memusatkan perhatian kita pada beberapa ciri yang dipertahankan. Jika ciri-ciri pokok yang dipertahankan, sebaga-mana semestinya, ia membantu untuk menyingkapkan hakekat hal-ikhwal itu pada penglihatan yang tidak berpengalaman. Terdapat orang-orang yang menganggap ini sebagai bukti keunggulan adegan-adegan puitis atas realitas, tetapi ditinggalkannya semua rincian tidak pokok dan pelukisanyhanya ciri-ciri utama itu bukanlah suatu kualitas khusus persanjakan, melainkan merupakan ciri umum dari semua pengucapan rasional, dan yang serupa terjadi juga dalam uraian (narasi) polos.<sup>6</sup> Akhirnya, apabila seniman itu seorang individu yang berpikir, ia tidak bisa tidak mempunyai penilaiannya sendiri mengenai gejala-gejala yang direproduksikannya, dan mau tidak mau, secara diam-diam atau secara terang-terangan, secara sadar tau tidak sadar, penilaian ini akan

direfleksikan dalam karyanya, yang dengan demikian memperoleh suatu makna ketiga, yaitu, dari penilaian pikiran atas gejala-gejala yang direproduksi. Makna penting ini kita lebih sering jumpai dalam persajakan daripada dalam seni-seni lainnya.

Dengan menghubungkan segala yang telah dikemukakan, demikian Tuan Chernyshevsky berkata sebagai kesimpulan, kita memperoleh pandangan berikut ini mengenai seni: “tujuan hakekat seni ialah mereproduksi segala sesuatu dalam kehidupan yang penting bagi manusia.” Sering sekali, terutama dalam karya-karya puitis, penjelasan mengenai kehidupan, penilaian atas gejala-gejalanya, juga mengedepan. Hubungan seni dengan kehidupan adalah sama seperti hubungan sejarah dengan kehidupan; satu-satunya perbedaan dalam isi ialah bahwa sejarah berbicara mengenai kehidupan sosial, sedangkan seni berbicara mengenai kehidupan individual; sejarah berbicara mengenai kehidupan umat-manusia, sedangkan seni berbicara mengenai kehidupan seseorang (gambaran-gambaran alam berlaku sebagai perangkat bagi gejala-gejala kehidupan manusia, atau sebagai suatu kiasan, suatu firasat gejala-gejala ini. Mengenai perbedaan dalam bentuk, pengarang itu mendefinisikannya sebagai berikut: sejarah, seperti semua ilmu-pengetahuan, berurusan hanya dengan kejelasan, masuk-akalnya, adegan-adegannya; seni berurusan dengan kebulatan rincian yang hidup). Fungsi pertama sejarah ialah melukiskan masa lalu. Yang kedua, yang tidak dilaksanakan oleh semua ahli sejarah, ialah menjelaskannya, menyatakan penilaian atasnya. Dengan gagal melaksanakan fungsi kedua itu, ahli sejarah cuma menjadi seorang pencatat peristiwa (*chronicler*), dan karyanya cuma berguna sebagai bahan bagi ahli sejarah sejati, atau sebagai bahan bacaan untuk memuaskan keingin-tahuan. Manakala melaksanakan fungsi kedua itu, ahli sejarah menjadi seorang pemikir, dan karyanya memperoleh pahala keilmuan. Setepatnya yang seperti itu mesti dikatakan tentang seni. Manakala membatasi dirinya pada reproduksi gejala-gejala kehidupan, seniman memuaskan keingin-tahuan kita atau merangsang kenangan-kenangan kita mengenai kehidupan. Tetapi jika bersamaan dengan itu seniman itu menjelaskan dan menyatakan penilaian atas gejala-gejala yang direproduksi itu, maka ia menjadi seorang pemikir dan, sebagai tambahan pada jasa artistiknya, karyanya memperoleh suatu makna

penting yang lebih tinggi lagi, yaitu makna penting ilmiah.<sup>7</sup>

Dari definisi umum mengenai isi seni, sewajarnya untuk beralih pada unsur-unsur khusus yang menjadikan isi itu, dan di sini akan kita kemukakan pandangan-pandangan pengarang itu mengenai keindahan dan kesubliman, mengenai definisi hakekat, dalam hal mana ia tidak sependapat dengan teori yang berlaku, karena, mengenai masalah-masalah ini, teori yang berlaku itu tidak selaras dengan tingkat perkembangan ilmu-pengetahuan dewasa ini.

Ia terpaksa menganalisa konsep-konsep ini karena, dalam definisi biasanya, konsep-konsep itu merupakan sumber langsung dari gagasan bahwa seni itu lebih tinggi daripada realitas. Dalam teori yang berlaku mereka berlaku sebagai penyambung-penyambung antara azas-azas umum idealistik dan gagasan-gagasan estetis tertentu. Pengarang itu terpaksa membersihkan konsep-konsep campuran-campuran tambahan transendental yang penting ini agar menyelaraskan mereka dengan semangat teorinya sendiri.

Teori yang berlaku mempunyai dua perumusan untuk menyatakan konsepsinya mengenai keindahan: "keindahan adalah kesatuan antara gagasan dan citra," dan "keindahan adalah manifestasi sempurna dari ide dalam suatu obyek individual." Pengarang itu berpendapat bahwa formula tersebut belakangan itu berbicara mengenai ciri pokok dan bukan tentang ide keindahan, tentang yang disebut karya seni yang istimewa, atau tentang semua kegiatan manusia pada umumnya, dan bahwa perumusan yang pertama adalah terlalu luas: formula itu mengatakan bahwa obyek-obyek yang indah yalah yang lebih baik daripada yang lain-lainnya dari sejenisnya. Namun terdapat banyak jenis obyek yang tidak mencapai keindahan. Karenanya ia menganggap kedua ungkapan/pernyataan yang berlaku itu tidak cukup memuaskan dan ia terpaksa mencari suatu definisi yang lebih tepat yang menurutnya telah ia dapatkan dalam perumusan: "keindahan adalah kehidupan; indah adalah keberadaan yang di dalamnya kita melihat kehidupan sebagaimana kehidupan itu semestinya menurut konsepsi-konsepsi kita; keindahan adalah objek yang menyatakan kehidupan, atau mengingatkan kita pada kehidupan." Di sini akan kita kutip suatu bagian dari analisis

yang menjadi dasar kesimpulan ini, yaitu analisis mengenai atribut-atribut keindahan manusia sebagaimana ia difahami oleh berbagai klas orang.

Di kalangan rakyat biasa, *hidup baik, kehidupan sebagaimana mestinya*, berarti mempunyai cukup untuk makan, hidup dalam rumah yang pantas dan cukup tidur; namun bersamaan dengan itu pengertian petani mengenai kehidupan selalu mengandung pengertian kerja; tidak mungkin hidup memiliki paras-muka yang segar sekali dan pipi yang kemerah-merahan-ciri pertama keindahan menurut pengertian-pengertian rakyat biasa. Dengan bekerja keras, dan karenanya menjadi bertubuh tegap, gadis petani itu, jika ia mendapat cukup makan, akan berbuah-dada montok-ini juga suatu ciri utama kecantikan wanita desa: rakyat desa menganggap kecantikan wanita kota yang sangat halus itu sungguh-sungguh cemplang (hambar), dan bahkan dimuakkan olehnya, karena mereka terbiasa memandang kekurusan sebagai akibat berpenyakit atau nasib menyedihkan. Betapapun, pekerjaan tidak memungkinkan seseorang menjadi gemuk; jika seorang gadis petani itu gemuk, ini dianggap sebagai semacam penyakit, mereka berkata bahwa gadis itu gembrot, dan rakyat menganggap kegendutan sebagai suatu cacat.

Gadis desa yang cantik tidak mungkin mempunyai tangan dan kaki yang kecil karena ia bekerja keras-dan ciri-ciri keindahan ini tidak disebut-sebut dalam lagu-lagu kita. Singkatnya, dalam pelukisan wanita dalam lagu-lagu rakyat kita, tidak akan dijumpai ciri (atribut) keindahan yang tidak mengungkapkan kesehatan yang tegap dan susunan tubuh yang seimbang, yang selalu merupakan hasil suatu kehidupan yang berkecukupan dan kerja yang senantiasa keras namun tidak menghabiskan tenaga. Keindahan wanita kalangan atas berbeda sama-sekali. Keturunan demi keturunan leluhur mereka hidup tanpa melakukan kerja badaniah; dengan hidup menganggur, sedikitlah darah yang mengalir pada anggota-anggota tubuhnya; dengan setiap keturunan baru otot-otot tangan dan kakinya semakin melemah, tulang-tulang menjadi semakin kecil. Suatu konsekuensi yang tak-terelakkan dari semua ini ialah tangan dan kaki yang kecil-itu adalah tanda-tanda satu-satunya macam kehidupan yang dianggap mungkin oleh klas-klas masyarakat atas-kehidupan tanpa kerja fisik. Jika seorang wanita kota mempunyai tangan dan kaki yang besar, itu dianggap *atau* sebagai suatu cacat, *atau* sebagai suatu tanda bahwa ia tidak berasal dari sebuah keluarga tua dan baik-baik. Karena alasan yang sama, wanita cantik kalangan elit mesti memiliki sepasang telinga kecil. Sebagaimana diketahui, penyakit migren bukan tanpa alasan merupakan suatu penyakit yang menarik sekali; sebagai akibat kemalasan (keisengan), seluruh darah tinggal dalam bagian-bagian organ tengah dan mengalir ke otak. Bahkan tanpa itu, sistem persyarafan terentang-tegang sebagai akibat melemahnya susunan tubuh pada umumnya; akibat tidak terelakkan dari keadaan ini ialah sakit-sakit kepala yang berkepanjangan dan berbagai jenis gangguan persyarafan. Apakah yang harus dilakukan?

Bahkan berpenyakitan menjadi sesuatu yang menarik, nyaris untuk dijadikan bahan iri-hati jika ia merupakan suatu konsekuensi dari gaya hidup yang kita sukai. Benar, kesehatan yang baik tidak akan pernah kehilangan nilainya bagi manusia, karena dalam kehidupan yang serba-cukup dan mewah pun, kesehatan yang buruk adalah kemunduran: maka, pipi yang kemerah-merahan dan kebugaran kesehatan yang baik tetaplah menarik juga bagi orang-orang kota; namun begitu, berpenyakitan, kelemahan, kelelahan dan kelemasan juga mempunyai sifat keindahan di mata orang-orang kota selama itu semua tampak sebagai akibat kehidupan dalam keisengan dan kemewahan. Pipi pucat, kelemasan dan berpenyakitan masih mempunyai makna lain lagi bagi orang-orang kota; kaum tani mencari ketenteraman dan ketenangan, tetapi mereka yang tergolong masyarakat terpelajar, yang tidak menderita kekurangan material dan kepayahahan badaniah tetapi sering menderita rasa jemu yang ditimbulkan oleh keisengan dan tiadanya urusan-urusan material, mencari *kegemparan-kegemparan, kegairahan dan nafsu-nafsu*, yang memberikan warna, selingan dan hiburan pada kehidupan kota yang lazimnya membosankan dan kelabu itu. Tetapi, kegemparan-kegemparan dan gairah-gairah yang menyala-nyala segera meletihkan orang; bagaimana orang tidak terpikat oleh kelemasan dan kepuccatan wanita cantik bila itu adalah tanda dari *kehidupan yang penuh* yang dijalaninya.

Kita suka warna segar dan menyala,  
tanda ketegapan jiwa muda;  
Tapi kita memilih di atas segala,  
kepuccatan jiwa-sayu.<sup>5)</sup>

Tetapi, apabila kegemparan pada keindahan yang pucat berpenyakitan itu merupakan tanda dari selera lancung yang dibuat-buat, setiap orang yang sungguh-sungguh terpelajar merasa, bahwa hidup yang sebenarnya ialah kehidupan hati dan pikiran. Ia meninggalkan rekamannya pada pancaran paras orang, terutama dalam mata seseorang, karena itulah pancaran muka, yang sedikit sekali disebut-sebut dalam lagu-lagu rakyat, memperoleh makna yang besar sekali di dalam konsepsi mengenai keindahan yang berlaku di kalangan orang-orang terpelajar; dan sering terjadi bahwa seseorang tampak indah di mata kita, hanya karena orang itu mempunyai sepasang mata yang indah, penuh pancaran.

Sejauh-jauh ruang memungkinkannya, telah kuperiksa ciri-ciri utama dari keindahan manusia dan tampak bagiku bahwa semua itu mengesankan keindahan karena padanya kita temukan ungkapan kehidupan sebagaimana kita memahaminya. Kita kini mesti meneliti sisi kebalikan hal-ikhwal ini; kita mesti memeriksa mengapa seseorang buruk adanya.

Dalam menyebutkan bentuk yang ganjil dari seseorang, lazim dikatakan *potongannya jelek*. Kita mengetahui betul bahwa kereotan adalah akibat penyakit, atau dari kecelakaan, terutama bila ini

terjadi pada masa awal pertumbuhan seseorang. Jika kehidupan dan manifestasi-manifestasinya merupakan keindahan, maka wajarlah bahwa penyakit dan akibat-akibatnya merupakan kejelekan. Seseorang yang *berpotongan ganjil* juga kereot, tetapi dalam derajat lebih rendah, dan sebab-sebab dari suatu *bentuk ganjil* adalah seperti yang dari kereotan, hanya belum sejauh itu. Jika seseorang terlahir berpunuk, ini disebabkan oleh keadaan-keadaan tidak menguntungkan yang menyertai awal pertumbuhannya: tetapi bahu-bahu bulat adalah juga sebuah bongkol, hanya dalam ukuran lebih kecil, dan pasti disebabkan oleh keadaan-keadaan serupa.

Pada umumnya seorang dengan bentuk tubuh yang ganjil adalah seseorang yang sampai derajat tertentu kereot; sosoknya tidak mengisahkan pada kita tentang kehidupan, tidak mengenai suatu pertumbuhan yang bahagia, melainkan mengenai sisi-sisi berat dari pertumbuhannya, mengenai keadaan-keadaan yang tidak menguntungkan.

Mari kita beralih dari sosok umum tubuh seseorang pada wajahnya. Paras-muka itu sendiri mungkin saja memang jelek, atau dikarenakan air-mukanya. Kita tidak menyukai pancaran *jahat*, pancaran yang tidak menyenangkan dari air-mukanya, karena kejahatan itu adalah bisa yang meracuni kehidupan kita. Namun yang lebih sering, bukan pancarannya, tetapi ciri-ciri wajahnya yang jelek. Ciri-ciri wajah itu jelek apabila tulang-tulang wajah itu buruk susunannya, apabila tulang rawan dan otot-ototnya sedikit atau banyak mengandung kesan keretotan dalam pertumbuhannya, yaitu, apabila masa awal pertumbuhan seseorang berlangsung dalam keadaan-keadaan tidak menguntungkan.

Teori yang berlaku mengakui bahwa keindahan di jagat alam ialah yang mengingatkan kita pada manusia dan pada keindahannya; karenanya jelaslah, bahwa apabila keindahan pada manusia itu kehidupan, maka yang sama mesti dikatakan mengenai keindahan dalam alam. Keberatan kita terhadap analisis Tuan Chernyshevsky mengenai konsepsi hakekat keindahan ialah bahwa batasan-batasan yang dipakainya masih belum menjelaskan apakah manusia melihat hubungan antara keindahan dan kehidupan itu secara naluriah atau secara sadar. Tidak perlu dipersoalkan lagi bahwa dalam kebanyakan kasus itu adalah secara naluriah. Sungguh disayangkan bahwa pengarang itu tidak mau berepot-repot diri untuk menunjuk pada keadaan yang penting ini.

Perbedaan antara konsepsi pengarang itu mengenai keindahan dan yang ia tolak adalah penting sekali. Jika keindahan itu “manifestasi yang sempurna dari ide pada suatu makhluk/keberadaan individual,” maka tidak ada keindahan dalam objek-objek nyata, karena ide itu sepenuhnya

memanifestasikan dirinya hanya dalam seluruh alam-jagat dan tidak dapat menemukan realisasi lengkapnya dalam suatu objek individual. Dari sini menyusullah bahwa keindahan dimasukkan ke dalam realitas hanya oleh imajinasi, sehingga, oleh karenanya, ruang-lingkup keindahan yang sesungguhnya ialah ruang-lingkup imajinasi, dan karenanya, seni yang meralisasikan ideal-ideal imajinasi, berada lebih tinggi daripada realitas dan bersumber dari hasrat manusia untuk menciptakan keindahan yang tidak didapatkannya di dalam realitas. Sebaliknya, dari konsepsi yang diajukan pengarang itu, yaitu, “keindahan adalah kehidupan,” maka menyusullah bahwa keindahan sejati ialah keindahan realitas, bahwa seni (sebagaimana menjadi kepercayaan pengarang itu) tidak dapat menciptakan sesuatu yang sama dalam keindahannya dengan gejala-gejala dunia nyata, dan karenanya, asal-usul seni dengan mudah dapat diterangkan oleh teori pengarang, sebagaimana yang telah kita paparkan di muka.

Dengan mengkritik batasan-batasan dalam mana konsep kesubliman didefinisikan dalam sistem estetika yang berlaku, yaitu, “kesubliman ialah lebih kuasanya ide atas bentuk” dan “kesubliman ialah yang menimbulkan pada diri kita gagasan mengenai kekekalan/ketidak-terhinggaan,” pengarang itu sampai pada kesimpulan bahwa definisi-definisi ini salah. Ia berpendapat bahwa sebuah obyek dapat menciptakan kesan mengenai kesubliman tanpa sedikitpun melahirkan gagasan mengenai ketidak-terhinggaan. Karenanya, pengarang itu lagi-lagi terpaksa mencari suatu definisi lain, dan ia beranggapan bahwa semua gejala dalam ruang lingkup kesubliman telah tercakup dan dijelaskan oleh formula berikut ini: “Kesubliman ialah yang jauh lebih besar daripada apapun yang kita bandingkan dengannya.” Misalnya saja, ia berkata, Kazbek adalah gunung yang mempesonakan (sekalipun bagi kita gunung itu tidaklah tampak tanpa-batas dan tidak-terhingga) karena ia jauh lebih besar daripada bukit-bukit yang biasa kita lihat. Sungai Volga adalah sungai yang hebat sekali karena ia jauh lebih lebar daripada sungai-sungai kecil. Cinta adalah suatu kegairahan yang sublim karena ia jauh lebih intens daripada perhitungan-perhitungan dan intrik-intrik keseharian. *Julius Caesar*, *Othello* dan *Desdemona* adalah tokoh-tokoh sublim karena *Julius Caesar* seorang zenial yang lebih besar daripada

orang-orang biasa, *Othello* menyintai dan sangat cemburu, dan *Desdemona* menyintai jauh lebih intens daripada orang-orang biasa menyintai.

Dari definisi-definisi yang berlaku, yang ditolak oleh Tuan Chernyshevsky, berarti bahwa keindahan dan kesubliman dalam batasan-ketat kata-kata itu tidak dijumpai dalam realitas, melainkan itu diperkenalkan hanya oleh imajinasi kita. Sebaliknya, dari definisi-definisi Tuan Chernyshevsky, menyusullah bahwa keindahan dan kesubliman benar-benar ada dalam alam dan dalam kehidupan manusia. Tetapi dari situ juga menyusul bahwa penikmatan objek-objek yang memiliki kualitas-kualitas ini secara lang-sung bergantung pada konsepsi-konsepsi pihak-pihak bersangkutan. Keindahan ialah yang padanya kita melihat kehidupan yang bersesuaian dengan konsepsi-konsepsi *kita* mengenai kehidupan; kesubliman ialah yang jauh lebih besar daripada obyek-obyek yang *kita* bandingkan dengannya. Demikianlah, keberadaan objektif keindahan dan kesubliman dalam realitas dirujuk dengan pandangan-pandangan subjektif manusia.

Pengarang itu juga menyajikan suatu definisi baru mengenai konsep ketragisan, suatu cabang yang luar-biasa pentingnya dari kesubliman. Untuk membersihkannya dari campuran-tambahan transendental, ke dalam mana teori yang berlaku telah menggelimangkannya, dan yang mengaitkannya dengan konsep nasib, yang kehampaan bawaannya kini telah dibuktikan oleh ilmu-pengetahuan. Bersesuaian dengan ketentuan-ketentuan ilmu-pengetahuan, pengarang itu menghapuskan semua pikiran mengenai nasib atau keharusan, mengenai ketidak-terelakan dari definisi mengenai ketragisan, dan mendefinisikan ketragisan itu hanya sebagai “yang mengerikan dalam kehidupan seseorang.”<sup>8</sup>

Konsep kekocakan [*comical*] (kekosongan, bentuk tak-masuk-akal yang tidak-berisi/tanpa-isi/kosong, atau mengklaim isi di luar segala proporsi dalam ketiadaan-maknanya) dikembangkan dalam teori yang berlaku dengan suatu cara yang bersesuaian dengan watak ilmu-pengetahuan modern, sehingga pengarang tidak perlu mengubahnya. Bentuk yang lajim mengekspresikannya sepenuhnya selaras dengan semangat teorinya sendiri. Demikianlah, tugas yang ditetapkan pengarang itu bagi dirinya

sendiri, yaitu, menyelaraskan konsep-konsep dasar estetika dengan perkembangan ilmu-pengetahuan dewasa ini, telah dilaksanakan dengan sebaik-baik kemampuan pengarang itu, dan ia menyimpulkan penelitiannya dengan kata-kata berikut:

Pembelaan realitas terhadap fantasi, daya upaya untuk membuktikan bahwa karya-karya seni tidak mungkin menandingi realitas hidup-demikian itu inti esai ini. Tetapi, apakah yang dikatakan oleh pengarang ini tidak memerosotkan seni? Ya, apabila menunjukkan bahwa seni berdiri *lebih rendah* daripada kehidupan nyata di dalam kesempurnaan artistik karya-karyanya berarti memerosotkan seni. Tetapi, memrotos puji-pujian tidaklah berarti penghinaan. Ilmu-pengetahuan tidak mengklaim dirinya lebih tinggi daripada realitas, tetapi dengan begitu tidak ada yang mesti membuatnya merasa dipermalukan. Seni, juga, tidak harus mengklaim dirinya lebih tinggi daripada realitas; dan itu tidaklah menurunkan derajatnya. Ilmu-pengetahuan tidak malu mengatakan bahwa tujuannya ialah memahami dan menjelaskan realitas dan kemudian memanfaatkan penjelasannya itu bagi keuntungan manusia. Janganlah seni malu untuk mengakui bahwa tujuannya ialah mengimbali manusia dalam hal ketiadaan peluang untuk menikmati kesenangan estetis sepenuhnya yang diberikan oleh realitas dengan-sejauh-sejauh mungkin-mereproduksi realitas yang sangat berharga ini, dan dengan menjelaskannya demi keuntungan manusia.

Kesimpulan ini, menurut pendapat kita, belum secukupnya dikembangkan. Ia masih memberi peluang bagi banyak orang untuk menganggap arti-penting seni sesungguhnya diremehkan oleh penolakan pujian yang berlebih-lebihan mengenai jasa mutlak karya-karyanya, dan oleh penggantian kebutuhan-kebutuhan manusia sebagai asal-usul dan tujuan-tujuannya untuk asal-usul dan tujuan-tujuan transendental yang tak-terpermanai mulianya.

Sebaliknya, ini justru yang meningkatkan arti-penting sesungguhnya dari seni, karena penjelasan ini memberikan padanya suatu tempat yang tak-tergoyahkan dan terhormat di antara kegiatan-kegiatan yang menguntungkan manusia; dan untuk menguntungkan manusia berarti berhak mendapatkan penghormatan tertinggi dari manusia. Manusia memuliakan segala yang berguna demi keuntungannya. Ia menyebut roti “ayah roti” karena roti itu makanannya; ia menyebut bumi “ibu pertiwi” karena bumilah yang memberinya makan. Ayah dan bunda! Segala puji-pujian di dunia bukanlah apa-apa dibandingkan dengan nama-nama keramat ini; semua pujian muluk-muluk menjadi palsu dan

hampa jika dibandingkan dengan sentimen cinta-kasih dan rasa-syukur. Juga ilmu-pengetahuan dilayakkan bagi sentimen ini karena ilmu-pengetahuan mengabdikan demi keuntungan manusia. Seni dilayakkan baginya apabila ia mengabdikan demi keuntungan manusia. Dan ia mendatangkan banyak sekali keuntungan bagi manusia, karena karya seniman, teristimewa dari penyair yang layak memangku julukan itu, adalah sebuah “buku panduan kehidupan,” sebagaimana pengarang itu dengan tepat menyebutkannya, dan sebuah buku pedoman yang dipelajari dengan suka-hati oleh semua orang, bahkan oleh mereka yang tidak mengenal, atau yang tidak menyukai, buku-buku pedoman lainnya. Dan seni patut bangga atas makna mulia, indah dan menguntungkan yang dikandungnya bagi manusia. Kita berpikir bahwa Tuan Chernyshevsky telah melakukan suatu kekeliruan yang amat menyedihkan dengan tidak mengembangkan secara lebih rinci gagasan mengenai tujuan praktis dari seni, mengenai pengaruhnya yang menguntungkan atas kehidupan dan pendidikan. Benar, seandainya ia melakukan itu, ia akan melangkah melampaui batas-batas subjeknya, tetapi kadangkala suatu penyimpangan seperti itu diperlukan untuk menjelaskan hal-ikhwalnya secara metodikal. Sebagaimana adanya sekarang, walaupun adanya kenyataan bahwa seluruh esai Tuan Chernyshevsky itu bernafaskan penghormatan terhadap seni karena arti-pentingnya yang besar bagi kehidupan, sementara orang mungkin menolak untuk memperhatikan sentimen ini karena beberapa halaman esai itu tidak secara khusus diabdikan untuk itu. Mereka mungkin berpendapat bahwa ia tidak menghargai pengaruh yang menguntungkan dari seni atas kehidupan sebagaimana ia sepatutnya dihargai, atau bahwa ia memuja segala sesuatu yang mewakili realitas. Bagaimana Tuan Chernyshevsky berpendapat mengenai ini, atau bagaimana pihak-pihak lain mungkin berpendapat tentang dirinya dalam hubungan ini, tidaklah penting: ia telah membiarkan gagasan-gagasannya terungkap secara tidak lengkap dan ia mesti bertanggung jawab atas keteledoran ini. Namun, kita mesti menjelaskan apa yang telah lupa dijelaskannya agar mengkarakterisasi sikap ilmu-pengetahuan masa kini terhadap realitas.

Realitas yang mengelilingi kita bukanlah sesuatu yang homogen; begitu pula hubungan gejala-gejalanya yang tidak terhitung banyaknya dengan

kebutuhan-kebutuhan manusia tidaklah seragam. Kita mendapatkan gagasan ini diungkapkan dalam esai Tuan Chernyshevsky. “Alam,” demikian ia berkata, “tidak mengetahui apapun mengenai manusia dan urusan-urusannya, mengenai kebahagiaan atau kematiannya. Alam itu netral terhadap manusia, ia bukan musuhnya dan tidak juga sahabatnya” (hal. 28);<sup>10</sup> “Sering seseorang menderita dan musnah tanpa kesalahannya sendiri” (hal. 30);<sup>11</sup> alam tidak selalu bersesuaian dengan kebutuhan-kebutuhannya; karenanya, demi kedamaian dan kebahagiaannya, manusia dalam banyak hal mesti mengubah realitas objektif agar menyesuakannya dengan tuntutan-tuntutan kehidupan praktikalnya. Sesungguhnya, di antara gejala-gejala yang mengelilingi manusia terdapat sangat banyak yang tidak menyenangkan dan berbahaya baginya. Hingga batas tertentu, naluri, tetapi lebih banyak lagi ilmu-pengetahuan (pengetahuan, refleksi, pengalaman) menyediakan baginya alat-alat untuk memahami gejala-gejala realitas yang baik dan menguntungkan baginya, dan yang mesti ia, karenanya, bantu memupuk dan mengembangkannya, dan yang, sebaliknya, membebani dan berbahaya baginya dan mesti, karenanya, disingkirkan, atau sedikitnya diredakan, demi kebahagiaan manusia. Dan ilmu-pengetahuan membekalinya dengan alat-alat untuk mencapai sasaran ini. Dalam hal ini ilmu-pengetahuan memperoleh bantuan yang luar-biasa kuatnya dari seni, yang secara luar-biasa mampu menyebarkan konsep-konsep yang dicapai oleh ilmu-pengetahuan di kalangan massa rakyat yang luas, karena adalah jauh lebih mudah dan lebih menyenangkan bagi manusia membuat dirinya sendiri terbiasa dengan karya-karya seni daripada dengan perumusan-perumusan dan analisis ilmiah yang ketat. Dalam hal ini, makna seni bagi manusia adalah luar-biasa. Kita tidak akan berbicara mengenai kesenangan yang diberikan oleh karya-karya seni kepada manusia, karena sangatlah berlebihan untuk berbicara mengenai tingginya nilai yang dikandung kenikmatan estetis bagi manusia. Sudah terlalu banyak percakapan mengenai aspek seni ini, sedang aspek lainnya, yang lebih penting, yang kini kita diskusikan telah dilupakan.

Akhirnya, menurut kita, Tuan Chernyshevsky juga telah melakukan suatu kekeliruan yang sangat berat karena gagal menjelaskan sikap pandangan dunia dewasa ini yang positif, atau yang praktikal terhadap apa yang

disebut hasrat-hasrat *ideal* manusia, karena juga di sini, seringkali perlu memrotas terhadap salah pengertian. Kepraktisan (*practicalness*) yang diterima oleh ilmu-pengetahuan tiada mempunyai kesamaan apapun dengan kepraktikalan vulgar yang menguasai orang-orang yang tidak berperasaan, dan yang merupakan lawan hasrat-hasrat ideal namun sehat itu. Kita telah melihat bahwa pandangan dunia dewasa ini memandang ilmu-pengetahuan dan seni sebagai kebutuhan-kebutuhan mendesak manusia yang sederajat dengan makanan dan udara. Demikian pula, ia mendukung semua hasrat mulia manusia lainnya yang bersumber dari kepala atau hati. Kepala dan hati sama pentingnya bagi kehidupan manusia sebenarnya seperti perut. Jika kepala tiada dapat hidup tanpa perut, maka perut akan mati kelaparan jika kepala tidak menyediakan pangan baginya. Dan ini belum semuanya. Seorang manusia bukanlah seekor siput; ia tidak dapat hidup semata-mata untuk tujuan mengisi perutnya. Kehidupan intelektual dan moral (yang berkembang dengan wajar apabila tubuhnya sehat, yaitu, apabila segi material kehidupan seseorang itu memuaskan)-seperti itulah kehidupan yang benar-benar layak bagi manusia dan yang paling memikat baginya. Ilmu-pengetahuan dewasa ini tidak merobek manusia menjadi berkeping-keping, tidak memotong tubuhnya yang indah itu dengan pemutungan-pemutungan surgis, dan ilmu-pengetahuan menganggap hasrat-hasrat usang untuk membatasi kehidupan manusia semata-mata pada kepala saja atau semata-mata pada perut saja itu sama mustahil dan mematakannya. Kedua organ ini sama-sama merupakan atribut-atribut dasar manusia, dan kedua-duanya sama-sama pokoknya bagi kehidupan manusia. Itulah sebabnya ilmu-pengetahuan menganggap hasrat agung manusia akan segala sesuatu yang mulia dan indah sebagai suatu kebutuhan yang sama mendasarnya seperti makan dan minum. Ia juga menyintai-karena ilmu-pengetahuan tidaklah abstrak dan tidaklah dingin: ia menyintai dan membenci, mengejar dan melindungi-ia menyintai orang-orang mulia yang mempedulikan kebutuhan-kebutuhan moral manusia dan bersedih jika melihat betapa seringnya kebutuhan-kebutuhan itu tidak kunjung dipenuhi, sebesar-besar cintanya akan orang-orang yang memperhatikan kebutuhan-kebutuhan material sesamanya.

Kita telah mengedepankan gagasan-gagasan yang dinyatakan oleh

pengarang itu dan telah menunjuk pada dan membetulkan kekeliruan-kekeliruannya yang telah kita tangkap. Kini tertinggallah bagi kita untuk menyatakan pendapat kita mengenai bukunya itu. Harus kita katakan bahwa pengarang itu menyingkapkan kemampuan untuk memahami azas-azas umum ini dan juga kemampuan untuk menerapkannya pada masalah-masalah yang diperbincangkannya. Ia juga mengungkapkan kemampuan untuk membedakan unsur-unsur dalam konsep-konsep tertentu yang dalam keserasian dengan pandangan-pandangan umum ilmu-pengetahuan masa-kini dari unsur-unsur lain yang tidak dalam keserasian dengannya. Maka itu teorinya memiliki kesatuan internal. Seberapa jauh ketepatannya, waktu yang akan menunjukkan. Tetapi, sambil membenarkan bahwa gagasan-gagasan yang diucapkan pengarang itu patut diperhatikan, betapapun, kita mesti mengatakan bahwa dalam hampir setiap kasus ia cuma mengucapkan dan menerapkan gagasan-gagasan yang sudah diberikan kepadanya oleh ilmu pengetahuan. Maka, mari kita lebih lanjut menilai ucapannya itu. Banyaknya kekeliruan dan yang tertinggal yang telah kita tunjukkan membuktikan bahwa Tuan Chernyshevsky menulis esainya pada waktu gagasan-gagasan yang ia ungkapkan itu masih berada dalam proses perkembangan dalam pikirannya sendiri, ketika gagasan-gagasan itu masih belum menjadi suatu sistem yang lengkap, menyeluruh dan dimantapkan. Seandainya ia menunda pengumuman esainya ini beberapa waktu lamanya, mungkin akan diperolehnya pahala ilmiah yang lebih besar, walaupun tidak dapat dalam hakekatnya, sedikitnya dalam pemaparannya. Agaknya, ia sendiri menyadari hal ini, ketika ia mengatakan:

*"Jika di dalam esaiiku konsep-konsep estetika yang disimpulkan dari pandangan-pandangan yang kini berlaku mengenai hubungan pikiran manusia dengan realitas yang hidup itu masih belum lengkap, berat-sebelah atau goyah, hal ini kuharap bukan disebabkan oleh kekurangan-kekurangan konsep-konsep itu, melainkan oleh caraku mengungkapkannya." (h. 8) <sup>129</sup>*

Beberapa patah-kata juga mesti dikatakan mengenai bentuk esai itu. Kita jelas tidak puas dengannya karena bagi kita ia tampak tidak bersesuaian dengan tujuan pengarang yang meminta perhatian pada gagasan-gagasan yang dijadikannya dasar dalam usahanya membangun teorinya mengenai seni. Ia mestinya dapat mencapai tujuan ini<sup>10</sup> dengan membangkitkan minat besar pada gagasan-gagasan umumnya dengan

menerapkannya pada masalah-masalah kesusasteraan kita jaman sekarang. Dengan banyak contoh ia semestinya dapat menunjukkan hubungan yang hidup antara azas-azas umum ilmu-pengetahuan dan kepentingan-kepentingan masa kini, yang melibatkan perhatian begitu banyak orang.<sup>11</sup>

### Catatan

<sup>1</sup> Ini pembahasan Chernyshevsky atas disertasinya sendiri mengenai *Hubungan Estetik Seni dengan Realitas* yang pertama kali diterbitkan dalam *Sovremennik*, 1855, jilid 51, nomor 6. Ditandatangani: N.P.

Disertasi ini secara menyeluruh menolak azas-azas estetika idealistik, dan ketika mengumumkannya di tahun 1855, Chernyshevsky menyadari sepenuhnya bahwa pendapat-pendapatnya tidak akan dibahas sebagaimana mestinya dan dinilai selayaknya oleh para pengritik masa itu. Keadaan inilah yang mendorongnya, segera setelah permunculan bukunya, untuk menulis sendiri sebuah "pembahasan" atas bukunya itu secara cukup tuntas.

Di dalam menulis pembahasan atas disertasinya sendiri ini untuk *Sovremennik*, Chernyshevsky merasa dirinya lebih bebas daripada ketika ia menulis disertasi itu sendiri. Dalam sebuah tulisan majalah ia dapat secara lebih tegas dan lebih jelas menekankan pada hubungan antara estetikanya dan sistem umum pandangan-pandangan filosofis materialistik, sedangkan di dalam disertasi itu ia mesti dengan berhati-hati menyelubungi hubungan ini. Dengan alasan bahwa di dalam disertasinya "Tuan Chernyshevsky secara terlalu sepintas-lintas menyoalkan hal-hal di mana estetika bersinggungan dengan sistem umum dari konsepsi-konsepsi mengenai alam dan kehidupan," pembahas, yang bersembunyi di balik pseudonim N.P. berusaha mempersoalkan secara lebih menyeluruh masalah azasi yang paling penting ini. Sindiran-sindiran pada "kekurangan keutuhan" yang Chernyshevsky pura-pura lancarkan terhadap dirinya sendiri sebenarnya ditujukan terhadap penyensoran ketat yang berlaku pada waktu itu, terhadap situasi ideologis dan politis umum yang berlaku pada tahun-tahun 1850-an.

Dalam penerbitan ini karangan itu diterjemahkan dari teks sebagaimana yang dicetak dalam *Sovremennik*. Teks ini berbeda di banyak tempat dari naskah aslinya. Yang terpenting dari revisi-revisinya disebutkan dalam catatan-catatan berikut ini.

<sup>2</sup> Setelah kata "kesimpulan-kesimpulan," di dalam naskah itu menyusul bagian berikut ini, yang dicoret: "yang dicapai dewasa ini lewat penelitian-penelitian ketat mengenai gejala-gejala alam, mengenai sejarah bangsa manusia, dan diperoleh dengan....."

\* Dari prakata Feuerbach pada Kumpulan Karya-karyanya, *Collected Works* (1845).

\*\* Dalam buku ini, hal. III -Ed.

<sup>3</sup> Istilah "pemikir-pemikir dalam negeri" barangkali berlaku pada S. Shevryov, A. Khomyakov dan K.

Aksakov. Acuan pada pohon pikiran diambil dari bait-bait pembukaan dari sajak Rusia abad ke XII: *A Lay of Igor's Host*.

\*\*\* Dalam bukju ini, hal 118. - *Ed*

\*\*\*\* Dalam penerbitan terjemahan ini, hal.116.- *Ed*.

<sup>4</sup> Setelah ini, di dalam naskah itu menyusul: "kererotan dan kekurangan internal (kandungan) yang telah lama diketahui oleh semua orang."

\*\*\*\*\* Dalam penerbitan terjemahan ini, hal. 54

\*\*\*\*\* Dalam penerbitan terjemahan ini, hal.65

<sup>7</sup> Dalam penerbitan terjemahan ini, hal 106

<sup>8</sup> Dalam penerbitan terjemahan ini, hal. 32

<sup>9</sup> Cf. G. W. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, (Sämtl. Werke, Stuttgart, 1927, Bd.XII, hal.200-12, *Mangelhaftigkeit des Naturschönen*)

<sup>5</sup> Setelah ini, di dalam naskah itu menyusul: "Tetapi, atas kesalahan ini juga, kita tambahkan lagi, pengarang itu saja yang mesti ditegur; itu tidak mengancam hakekat masalah yang dibelanya, karena hal yang sama mesti dikatakan, nyaris dalam kata-kata yang sama, mengenai seni tari dan seni skenik (adegan), seperti yang dikatakan pengarang di bagian yang membicarakan musik."

<sup>6</sup> Setelah ini, di dalam naskah itu ditulis: "judul-judul bab dari sebuah buku melakukan hal yang sama pada teksnya-adalah lebih mudah, tentu saja, untuk membahas isi sebuah buku dengan melihat sekilas pada judul-judul bab itu daripada dengan membaca seluruh teks; tetapi apakah dengan begitu berarti bahwa judul-judul sajak-sajak Pushkin adalah lebih baik daripada sajak-sajak itu sendiri?"

<sup>7</sup> Setelah ini, di dalam naskah itu menyusul: "Gagasan bahwa kebaikan-kebaikan estetis karya-karya seni bahkan tidak dapat mencapai tingkat realitas, apalagi melampauinya, telah dicapai dengan sederhana oleh penerapan azas-azas umum pandangan dunia modern terhadap masalah ini, dan pembahas mengklaim haknya untuk menyatakan bahwa gagasan ini tahan terhadap kritik-kritik. Tetapi gagasan-gagasan lebih lanjut dan yang lebih khusus dari Tuan Chernyshevsky bahwa seni adalah reproduksi alam dan bahwa isinya terdiri atas semua gejala kehidupan yang penting bagi manusia, sedang dalam keserasiannya dengan, dan bahkan agar erat ketergantungannya pada konsepsi-konsepsi umum mengenai hubungan seni dengan realitas adalah, bagaimanapun, sepenuhnya ditentukan tidak begitu banyak oleh konsepsi ini daripada oleh suatu analisis kenyataan-kenyataan yang disajikan oleh seni. Karenanya, pembahas mesti membiarkan pengarang itu bertanggung-jawab atas gagasan-gagasan tertentu ini, dan jika pembahas mengambil kebebasan untuk menambahkan bahwa juga dirinya beranggapan bahwa mereka itu pada hakekatnya benar, maka ia hanyalah menyatakan pendapatnya sendiri dan bukan penilaian final dari ilmu-pengetahuan. Namun, keadilan menuntut pernyataan bahwa di dalam analisisnya pengarang itu mengajukan sejumlah besar kenyataan yang menguatkan

teorinya.”

<sup>8</sup> Setelah ini, di dalam naskah menyusul bagian berikut ini, yang dicoret: “Pembaca tentunya telah melihat bahwa hasil umum dari perubahan-perubahan yang diperkenalkan Tuan Chernyshevsky dalam teori seni ialah, bahwa seni ditempatkan atas dasar kebutuhan-kebutuhan yang semurninya manusiawi, sebagai gantinya landasan-landasan sebelumnya yang fantastik atau transendental, yang ketidak-stabilannya kini telah dibuktikan? oleh ilmu-pengetahuan. Seni telah didekatkan pada kehidupan sesungguhnya dan pada kebutuhan-kebutuhan nyata hati manusia. Dalam hal ini, pengarang seorang murid yang setia dari ilmu pengetahuan modern, yang mendasarkan semua pandangannya pada kebutuhan-kebutuhan manusia, dan yang semua teorinya bertujuan pada sebesar-besar manfaat bagi manusia.”

<sup>10</sup> Dalam penerbitan terjemahan ini, hal. 41

<sup>11</sup> Dalam penerbitan terjemahan ini, hal. 44

<sup>12</sup> Dalam terjemahan ini hal. 27.

<sup>9</sup> Setelah ini, di dalam naskah itu menyusul: “Tepat sekali. Kebanyakan dari konsepsi-konsepsi yang diassimilasi oleh pengarang mesti dikatakan berada dalam keserasian dengan pandang-an-pandangan modern; namun, pemaparannya oleh pengarang, sering kali tidak memuaskan.”

<sup>10</sup> Setelah ini, di dalam naskah itu menyusul: “dengan dua cara-dengan memberikan pada esainya suatu penampilan menakutkan tetapi mulia berupa bahasa yang tidak dapat dimengerti dan sejumlah acuan pada sejumlah sarjana yang tak terhitung banyaknya, dan tambahan-tambahan serupa yang membangkitkan suatu kesan yang sangat dalam pada orang-orang yang membayangkan bahwa mereka itu sarjana-sarjana, atau.....”

<sup>11</sup> Setelah ini, di dalam naskah itu menyusul: “Apakah yang harus dilakukan? Sebuah azas umum menarik perhatian umum hanya apabila ia berguna sebagai titik-tolak bagi pujian-pujian, atau bagi orasi-orasi. Jika tidak, ia akan nyaris tidak diperhatikan, betapapun penting ia adanya. Tetapi, Tuan Chernyshevsky tidak akan, atau tidak dapat mengambil keuntungan dari banyak sekali peluang untuk bergemar-gemar dengan apologetika, dan khususnya dengan orasi-orasi. Ia tidak menyebutkan sebuah nama pun yang kini terkemuka di kalangan-kalangan literer. Karena sebab itu esainya akan memberi kesan yang lebih lemah lagi pada orang-orang yang bersimpati dengan masalah-masalah literer, daripada-tentu saja-yang mau dikesankan oleh pengarang dengan gagasan-gagasan yang dikemukakannya itu.”

## HUBUNGAN ESTETIK SENI DENGAN REALITAS (3)

(Prakata untuk Edisi Ketiga)<sup>1</sup>

Pada tahun-tahun empat-puluhan (1840-an) mayoritas orang-orang terpelajar di Rusia menaruh minat besar sekali pada filsafat Jerman. Para publisist terbaik kita menyampaikan kepada khalayak Rusia, sejauh hal ini dimungkinkan, gagasan-gagasan yang ketika itu berlaku dalam filsafat Jerman. Yaitu ide-ide *Hegel* dan para muridnya.

Dewasa ini hanya sedikit pengikut *Hegel*<sup>2</sup> yang tersisa di Jerman, lebih sedikit lagi yang tersisa di Rusia. Tetapi pada akhir tahun-tahun empat-puluhan dan awal tahun-tahun lima-puluhan, filsafatnya berdominasi di dalam literatur kita. Nyaris semua orang dengan pikiran maju bersimpati dengannya, sejauh mereka mengenalnya dari pemaparan-pemaparannya yang tidak lengkap oleh para publisist kita. Beberapa di antara mereka, yang terbiasa membaca buku-buku mengenai filsafat di dalam bahasa Jerman, menguraikan di kalangan mereka yang belum diungkapkan dalam pemaparan-pemaparan Rusia yang tercetak. Para komentator ini didengar dengan penuh minat dan mereka menikmati penghormatan tulus dari teman-teman mereka yang haus-pengetahuan. Selama masa-hidup *Hegel*, kesatuan pikiran di antara murid-muridnya dipertahankan/dipelihara oleh kewibawaan pribadinya, tetapi bahkan dalam masa-hidupnya muncul riset-riset dalam literatur filosofis Jerman yang mengandung/memuat kesimpulan-kesimpulan dari ide-ide pokoknya yang telah dilewatkannya dengan membisa, atau, apabila sangat perlu, bahkan disensornya. Salah sebuah yang paling penting dari riset-riset itu adalah karya tanpa nama pengarangnya, berjudul *Thoughts on Death and Immortality* (*Gedanken über Tot und Unsterblichkeit*).

Karya ini diterbitkan dalam tahun 1830, tahun sebelum wafatnya *Hegel*. Ketika guru otoritatif itu meninggal, kesatuan pikiran di antara bagian terbesar muridnya mulai meluntur, dan dalam tahun 1835, dengan penerbitan karya *Strauss: Life of Jesus* (*Das Leben Jesu*), ajaran *Hegel* pecah menjadi tiga bagian; ada yang tetap setia pada sistem liberalisme berhati-hati dari guru mereka.

Yang terpenting dari mereka ini adalah Michelet dan *Rozenkranz*; mereka membentuk sebuah seksi yang dinamakan The Centre. Tidak sedikit dari antara mereka secara terbuka mulai menyatakan pendapat-pendapat yang tegas-tegas progresif; wakil yang paling bersemangat dari aliran ini adalah *Strauss*. Ia, dan para filsuf yang mengikutinya, membentuk sayap-kiri dari ajaran *Hegel*. Sangat banyak dari murid-murid *Hegel* yang dikejutkan oleh pendapat-pendapat radikal yang mereka cetuskan, teristimewa oleh kesimpulan-kesimpulan yang ditarik dari eksegetika *Strauss*, dan dalam polemik-polemik dengan sayap-kiri itu mereka menyingkirkan unsur-unsur progresif yang dalam sistem *Hegel* dipadukan dengan unsur-unsur konservatif. Kelompok besar ini merupakan sayap-kanan.

Pihak tengah (centre) berusaha meredakan ketajaman polemik-polemik antara sayap-kanan dan sayap-kiri, tetapi ini ternyata tidak mungkin; masing-masing mengikuti garisnya sendiri-sendiri. Jurang di antara mereka makin bertambah lebar, dan tepat sebelum peristiwa-peristiwa politis tahun 1848 memberikan pada massa khalayak Jerman kepentingan-kepentingan yang membuat pertengkaran-pertengkaran filosofis itu kehilangan maknanya, perpecahan antara kaum Hegelian sayap-kanan dan sayap-kiri telah mengakibatkan bagian mayoritas para filosof sayap-kanan hanya menaati terminologi Hegelian, yang mereka pakai untuk menguraikan gagasan-gagasan abad ke XVIII, sedangkan mayoritas pemikir sayap-kiri memasukkan suatu isi yang kurang-lebih menyerupai apa yang disebut filsafat para *Ensiklopedis* ke dalam kerangka dialektika Hegelian.

*Ludwig Feuerbach*, pengarang *Thoughts on Death and Immortality*, selama beberapa tahun telah terlibat dalam karya mengenai sejarah filsafat modern.<sup>3</sup> Barangkali ini memungkinkan konsepsi-konsepsinya memperoleh jangkauan yang jauh melampaui jangkauan gagasan-gagasan biasa filsafat Jerman yang telah berkembang setelah *Kant*.

Sayap-kiri aliran *Hegel* menganggap Feuerbach sebagai seorang dari kalangan mereka sendiri. Feuerbach mempertahankan sebagian dari terminologi Hegelian. Tetapi pada tahun 1845, dalam prakata pada kumpulan karya-karyanya *Collected Works*, *Feuerbach* sudah

mengatakan bahwa filsafat telah melampaui zamannya dan bahwa tempatnya mesti diambil oleh ilmu-pengetahuan alam.

Meninjau tahapan-tahapan yang telah dilalui gagasan-gagasannya, dan menunjukkan mengapa ia tidak berhenti pada salah-satu tahap itu, setelah menganggap masing-masingnya sebagai ketinggalan zaman dan telah beralih pada yang berikutnya, ia-*Feuerbach*-setelah menguraikan gagasan-gagasan dasar karya-karyanya yang terakhir, bertanya: *Tetapi, apakah titik pandang ini juga tidak ketinggalan zaman?* Dan ia menjawabnya sendiri: *Malangnya, ya, ya! Malangnya, malangnya!* Pernyataannya bahwa ia juga menganggap karya-karyanya seperti *The Essence of Religion (Das Wesen der Religion)*.<sup>3</sup> telah ketinggalan zaman, didasarkan pada harapan akan munculnya secara dini kaum naturalis yang mampu menggantikan tempat para filsuf di dalam pekerjaan menjelaskan masalah-masalah yang luas itu, yang penyelidikannya hingga saat itu telah menjadi kegiatan khusus para pemikir yang disebut filsuf.

Apakah harapan *Feuerbach* telah direalisasikan dewasa ini, sekalipun lebih dari empat-puluh tahun telah berlalu sejak harapan itu dinyatakan, merupakan sebuah masalah yang tidak akan kuteliti. Jawabanku atas pertanyaan itu akan merupakan sebuah jawaban yang menyedihkan.

Pengarang pamflet, untuk edisi ketiga yang prakata ini kutulis, telah memperoleh kesempatan untuk menggunakan sebuah perpustakaan yang baik dan membelanjakan sedikit uang untuk membeli buku-buku pada tahun 1846.<sup>4</sup> Sebelumnya ia hanya dapat membaca buku-buku seperti itu sejauh yang dapat diperolehnya di kota-kota propinsi, di mana tidak terdapat perpustakaan-perpustakaan yang layak. Ia mengenal pemaparan-pemaparan sistem *Hegel* dalam bahasa Rusia, yang adalah sangat tidak lengkap.

Ketika ia memperoleh kesempatan untuk membaca *Hegel* dalam aslinya, ia mulai membaca karya-karya itu. *Hegel* dalam aslinya itu jauh kurang ia sukai daripada yang diharapkannya dari pemaparan-pemaparan dalam bahasa Rusia. Sebabnya ialah bahwa para pengikut *Hegel* di Rusia membahas sistemnya itu dari pendirian sayap-kiri mazhab Hegelian.

Dalam aslinya, *Hegel* ternyata mirip<sup>5</sup> dengan para filsuf abad ke XVII,

dan bahkan lebih mirip kaum skolastik daripada mirip dirinya sendiri sebagaimana ia tampil dalam pemaparan-pemaparan sistemnya dalam Rusia. Membaca *Hegel* itu sungguh mengesalkan belaka karena sangat tidak berguna untuk membentuk suatu gaya berpikir ilmiah. Pada waktu itulah pemuda yang hendak membentuk suatu gaya berpikir seperti itu bagi dirinya sendiri secara kebetulan bertemu dengan karya-karya utama *Feuerbach*. Ia menjadi seorang pengikut dari pemikir itu; dan hingga saat masalah-masalah duniawi mengalihkannya dari studi-studi ilmiah, ia dengan penuh semangat membaca dan membaca kembali karya-karya *Feuerbach*.

Kira-kira enam tahun setelah berkenalan dengan *Feuerbach*, keharusan duniawi bangkit pada dirinya untuk menulis sebuah karya ilmiah. Tampak baginya bahwa ia dapat menerapkan gagasan-gagasan dasar *Feuerbach* untuk memecahkan masalah-masalah tertentu dalam cabang pengetahuan yang tidak didapatkannya di dalam jangkauan riset-riset gurunya.

Masalah yang hendak ditulisnya dalam karangan itu mestilah sesuatu yang berurusan dengan literatur. Timbul pada dirinya untuk memenuhi kondisi ini dengan membahas konsepsi-konsepsi seni, dan persajakan khususnya, yang tampak baginya menjadi kesimpulan-kesimpulan dari gagasan-gagasan *Feuerbach*. Demikianlah, pamflet yang untuknya kutulis prakata ini adalah suatu usaha untuk menerapkan gagasan-gagasan *Feuerbach* dalam memecahkan masalah-masalah pokok estetika.

Pengarang tidak mengklaim telah mengatakan sesuatu yang baru berasal dari dirinya. Ia hanya berkeinginan menerjemahkan gagasan-gagasan *Feuerbach* dalam penerapannya pada estetika.

Suatu ketidaksesuaian yang aneh adalah kenyataan bahwa dalam seluruh karangannya itu ia tidak satu kali pun menyebutkan *Feuerbach*. Sebabnya ialah, karena pada waktu itu tidak dimungkinkan untuk menyebut nama itu dalam sebuah buku Rusia. Demikian pula pengarang tidak menyebut *Hegel*, sekalipun seluruh karangan itu adalah sebuah polemik terhadap teori-teori estetika *Hegel*, yang masih berlaku dalam literatur Rusia pada waktu itu, namun dipaparkan tanpa menyebutkan *Hegel*. Nama itu, juga, tidak dapat secara pas dipakai dalam bahasa Rusia.

Dari karangan-karangan mengenai estetika pada waktu itu, karya *Vischer* yang lengkap dan sangat berilmu, *Aesthetik, oder Wissenschaft der Schönen Aesthetics, (or the Science of the Beautiful)* telah dianggap sebagai yang terbaik. *Vischer* adalah seorang Hegelian sayap-kiri, tetapi namanya tidaklah di antara nama yang sedang dalam tangkalan, maka pengarang menyebutnya setiap kali ia menganggap perlu menyatakan tentangan terhadap lawan debatannya; dan setiap kali diperlukan untuk mengutip kata-kata aktual/sebenarnya dari seorang penganjur konsepsi-konsepsi estetika yang ia tolak, ia mengutip bagian-bagian dari *Aesthetics* karya *Vischer*. Pada waktu itu *Aesthetics* karya *Hegel* telah ketinggalan zaman dalam hal rincian-rincian faktual; ini menjelaskan pilihan yang ketika itu dijatuhkan pada *Aesthetics* karya *Vischer*, sebuah karya yang masih baru dan segar. *Vischer* adalah seorang pemikir yang lumayan tegarnya, tetapi dibandingkan dengan *Hegel* ia bagaikan seorang *pigmy*. Semua penyimpangannya dari gagasan-gagasan pokok *Aesthetics* karya *Hegel* merusaknya.

Namun, kalimat-kalimat yang dikutip pengarang memaparkan gagasan-gagasan *Hegel* tanpa perubahan.

Dalam menerapkan gagasan-gagasan mendasar *Feuerbach* pada pemecahan masalah-masalah estetika, pengarang sampai pada suatu sistem konsepsi-konsepsi yang sepenuhnya berlawanan dengan teori estetika yang dianut oleh *Vischer*, yang Hegelian sayap-kiri itu.

Ini bersesuaian dengan hubungan filsafat *Feuerbach* dengan filsafat *Hegel* bahkan dalam bentuk yang diambil oleh yang tersebut belakangan dalam karya-karya para pemikir sayap-kiri mazhab Hegelian. Filsafat *Feuerbach* adalah sesuatu yang sepenuhnya berbeda dari sistem-sistem metafisikal, yang terbaik di antaranya dari sudut-pandang ilmiah adalah sistem Hegelian itu. Kesamaan dalam isi telah lenyap; cuma tersisa penggunaan beberapa dari istilah-istilah yang umum bagi semua sistem filsafat Jerman, dari *Kant* hingga *Hegel*. Para pemikir sayap-kiri mazhab Hegelian melihat bahwa *Feuerbach*, setelah memperoleh kebebasan, sedang mengejar tujuan-tujuan sama mengenai kehidupan sosial seperti yang dikejar oleh mereka sendiri, dan oleh mayoritas orang-orang maju pada waktu itu, dan karenanya menganggapnya sebagai seorang dari

kalangan mereka sendiri. Hingga tahun 1848 mereka tidak melihat perbedaan radikal antara gaya berpikirnya dan konsepsi-konsepsi mereka sendiri. Hal itu tersingkap oleh perbedaan pendapat-pendapat mereka mengenai peristiwa-peristiwa di Jerman pada musim semi tahun 1848. Revolusi yang terjadi di Perancis pada akhir bulan Pebruari telah memberanikan partai reformasi di Jerman; ia yakin bahwa massa rakyat Jerman bersimpati dengan tujuan-tujuannya, dan pada hari-hari pertama bulan Maret, dengan persetujuan massa penduduk, ia merebut kekuasaan di Baden, Württemberg, di negara-negara kecil Jerman sebelah Barat. Beberapa hari kemudian sebuah revolusi terjadi di Austria: Hungaria menjadi merdeka dari pemerintahan Wina. Seminggu setelah revolusi di Wina, suatu revolusi terjadi di Berlin. Partai Reformasi kini yakin bahwa tidak saja pemerintah-pemerintah negara-negara minor dan kecil Jerman, yang terdiri atas pemimpin-pemimpin lokalnya, akan membantu melaksanakan tujuan-tujuannya, melainkan juga pemerintah-pemerintah Austria dan Prusia, yang kini terdiri atas orang-orang dengan keyakinan-keyakinan yang sedikit-atau-banyak liberal dan bersentimen patriotik, akan *atau* membantunya *atau*, sekurang-kurangnya, tunduk pada tuntutan-tuntutannya. Pada akhir bulan Maret telah dilangsungkan suatu kongres dari sejumlah besar wakil-wakil Partai Liberal di Frankfurt, ibu-kota bekas imperium Jerman. Mereka memproklamasikan bahwa dewan mereka (Vorparlament, Preliminary Parliament) telah mempunyai kekuasaan dan tugas untuk menyidangkan Parlemen Jerman (*National Assembly*), untuk mengontrol kegiatan-kegiatan Diet Jerman yang sedang bersidang di Frankfurt, yang terdiri dari wakil-wakil pemerintahan-pemerintahan Jerman sesuai dengan sistem lama, dan untuk mengambil langkah-langkah yang diperlukan untuk menjadikan semua pemerintahan Jerman, termasuk pemerintahan Prussia dan Austria, mematuhi Diet ini, yang mesti mengesahkan keputusan-keputusan yang diimlakkan oleh Vorparlament. Benar sekali, semua pemerintahan, bahkan dari Prusia dan Austria, mematuhi Vorparlament dan Diet Jerman yang didominasinya. Di seluruh federasi negara-negara yang dikenal sebagai Federasi Jerman yang dibentuk pada tahun 1815, berlangsunglah pemilihan-pemilihan utusan-utusan pada Parlemen Jerman yang mesti bersidang di Frankfurt dan mendirikan suatu sisten negara baru bagi Jerman, mengubahnya dari sebuah federasi negara-

negara, *Staaten-bund*, menjadi sebuah *negara federal*, *Bundenstaat*. Sidang Nasional (demikianlah parlemen Jerman disebut) dibuka di Frankfurt pada 18 Mei; semua pemerintahan mengakui otoritasnya. Pada 14 Juni sidang memilih sebagai penguasa sementara Jerman, *Archduke Johann*, paman dari Kaisar Austria yang telah mengalihkan pemerintah sementara Austria ke padanya. Archduke itu membereskan urusan-urusan Austria, pergi ke Frankfurt, dan pada 12 Juli mengambil alih pemerintahan Federasi Jerman. Tidak hanya pemerintahan Austria, melainkan juga pemerintahan Prusia, mengakui otoritasnya. Sidang Nasional Jerman mulai bekerja menyusun sebuah Konstitusi bagi Negara Federal Jerman. Tampak sepertinya harapan-harapan partai reformasi Jerman telah diwujudkan.

Seluruh sayap-kiri mazhab Hegelian berpartisipasi aktif dalam peristiwa-peristiwa yang menghasilkan bersidangnya Sidang Nasional Jerman, tunduknya pemerintahan-pemerintahan Jerman, pelembagaan suatu pemerintahan pusat sementara dan tunduknya semua pemerintahan Jerman yang terpisah-pisah itu kepadanya.

*Feuerbach* tidak ambil bagian dalam agitasi yang membawa pada keberhasilan-keberhasilan ini, atau dalam perundingan-perundingan Sidang Nasional Jerman. Dengan demikian itu menyensor dirinya sendiri. Ketika seluruhnya itu berakhir dengan hancurnya semua harapan partai reformasi, ia (*Feuerbach*) mengatakan bahwa sudah dari awal ia telah membayangkan kegagalan total dan karenanya tidak dapat mendukung suatu perjuangan yang sejak awal disadarinya tak mempunyai peluang untuk berhasil. Menurut pendapatnya, program partai reformasi itu tidak konsisten, kekuatan-kekuatannya tidak sepadan untuk mengubah Jerman, harapan-harapannya akan keberhasilan adalah fantastik. Pada waktu ia menyatakan pendapatnya ini, mayoritas terbanyak rakyat Jerman yang maju sudah memandangnya tepat. Seandainya *Feuerbach* lebih dini berusaha membenarkan dirinya sendiri, kecaman yang tidak adil tentunya telah ditambah dengan yang adil bahwa dengan menyatakan pendapat seperti itu ia telah memperlemah partai reformasi. Karenanya ia, dengan berdiam-diri menanggung kecaman akan kekurangan keberanian dan ketidak-acuhan terhadap kebaikan bangsa. Kini, setelah perjuangan partai reformasi itu secara pasti telah kalah, membenaran perilakunya tidak

dapat lebih mencelakakannya lagi.

Perbedaan antara pandangannya mengenai peristiwa-peristiwa politis musim semi 1848 dan pandangan sayap-kiri mazhab Hegelian bersesuaian dengan perbedaan antara sistem keyakinan-keyakinan filosofisnya dan gagasan-gagasan yang dikandungnya. Gaya pikiran filosofis dari murid-murid Hegel yang, setelah wafatnya *Hegel*, membentuk sayap-kiri mazhab Hegelian itu, tidak cukup konsisten, ia mempertahankan terlalu banyak dari konsepsi-konsepsi fantastik yang khususnya termasuk dalam sistem *Hegel*, atau bersifat umum bagi semua sistem metafisis filsafat Jerman yang dimulai dengan *Kant*, yang, sambil memrotes terhadap metafisika, menjadi semakin tenggelam di dalamnya daripada para filsuf Jerman dari mazhab *Wolff* yang mendahuluinya, dan yang ia tolak. Selanjutnya, para filsuf sayap-kiri mazhab Hegelian tidak cukup pilih-pilih dalam menerima pandangan-pandangan para ahli ilmu-pengetahuan alam dan dalam ilmu-ilmu sosial yang tampaknya progresif bagi mereka; bersama kebenaran ilmiah, mereka mengambil alih banyak teori-teori palsu dari karya-karya istimewa itu. Segi-segi lemah dari gaya berpikir para filsuf sayap-kiri mazhab Hegelian itu terungkap sendiri secara paling mencolok dalam karya-karya *Bruno Bauer*, tokoh yang secara intelektual berada lebih tinggi daripada semua lainnya kecuali *Strauss*.<sup>6</sup> Berkali-kali ia berpindah dari keekstreman yang satu pada keekstreman lainnya dan, sebagai misal, setelah memulai mengutuk kritik eksegetis *Strauss* karena daya-perusakannya, ia sendiri, tidak lama kemudian, menulis sebuah karya eksegetis yang dibandingkan dengannya, maka eksegetika *Strauss* tampak konservatif (untuk teori mitos *Strauss* ia menggantikannya dengan teori mengenai kesewenang-wenangan pengarang itu).<sup>7</sup> Karenanya, karya-karyanya, yang membuktikan pencapaian intelektual yang sangat tinggi, tidak mempengaruhi pikiran-pikiran orang-orang sederhana sehebat pengaruh karya-karya *Strauss*, yang selalu bersikap rendah-hati.

Dengan terus-menerus bekerja untuk memperbaiki konsepsi-konsepsinya, *Strauss*, akhirnya membentuknya ke dalam suatu sistem yang dipaparkannya dalam karya *Der alte und der neue Glaube* (*The Old and the New Faith*). Buku ini muncul pada tahun 1872. Agaknya *Strauss* pada waktu itu telah yakin bahwa ia telah sepenuhnya

membersihkan konsepsi-konsepsinya dari unsur-unsur metafisis. Dan demikianlah tampaknya bagi mayoritas orang-orang terpelajar di Jerman. Namun, sesungguhnya, sambil menerima semua kesimpulan ilmu pengetahuan alam, dalam gagasan-gagasannya ia mempertahankan sejumlah besar unsur-unsur metafisis; dan ia menerima teori-teori para naturalis itu dengan tidak terlalu banyak pilih-pilih, karena tidak mampu membedakan salah-konsepsi salah-konsepsi dari kebenaran ilmiah yang dikandungnya.

*Feuerbach* berbeda: sistemnya memiliki suatu watak yang semurnya ilmiah.

Namun, segera setelah ia menyelesaikannya, kegiatannya menyusut sebagai akibat penyakit yang dideritanya. Ia belum tua, tetapi ia sudah merasa bahwa dirinya tidak akan punya waktu untuk mengurai-kannya sesuai dengan gagasan-gagasan ilmiah dasar ilmu-ilmu-pengetahuan yang ketika itu masih, dan sampai sekarang masih menjadi monopoli ilmiah dari yang disebut para filsuf, karena para ahli tidak terlatih untuk mengerjakan konsepsi-konsepsi luas yang menjadi dasar pemecahan masalah-masalah pokok cabang-cabang pengetahuan ini. (Untuk menyebutkan ilmu-ilmu pengetahuan ini dengan nama-nama lama mereka, yang terutama dari ilmu-ilmu pengetahuan itu adalah: logika, estetika, filsafat moral, filsafat sosial dan filsafat sejarah.) Itulah sebabnya, mengapa di dalam prakata yang ia tulis untuk kumpulan karya-karyanya pada tahun 1845, ia sudah mengatakan bahwa karya-karyanya ini selayaknya digantikan oleh karya-karya lain, tetapi dirinya sudah tidak memiliki kekuatan untuk melakukan itu. Perasaan ini menjelaskan jawaban sedih yang diberikannya atas pertanyaan yang diajukan pada dirinya sendiri: *Tidakkah sudut pandangan anda sekarang juga sudah ketinggalan zaman? Malangnya, ya, ya! Malangnya, malangnya!* Benarkah sudah ketinggalan zaman? Ya, sudah tentu, dalam pengertian bahwa bobot penyelidikan mengenai masalah-masalah paling luas dari ilmu pengetahuan mesti dialihkan dari ruang lingkup penyelidikan keyakinan-keyakinan teoretis massa rakyat banyak, dan dari sistem-sistem ilmiah yang berdasarkan konsepsi-konsepsi rakyat biasa ini, kepada ruang lingkup ilmu pengetahuan alam. Namun ini hingga saat ini belum juga dilakukan.

Para naturalis yang membayangkan bahwa mereka adalah pembangun-pembangun teori-teori yang mencakup segala-galanya sebenarnya masih murid-murid belaka, dan lazimnya murid-murid yang dungu, dari para pemikir purbakala yang menciptakan sistem-sistem metafisis, dan lazimnya para pemikir yang sistem-sistemnya sudah dibuat berantakan, sebagian oleh *Schelling* dan secara habis-habisan oleh *Hegel*. Cukuplah dengan menyebutkan bahwa mayoritas para naturalis yang mencoba menyusun teori-teori luas mengenai hukum-hukum yang menguasai kegiatan pikiran manusia cuma mengulang-ulang teori metafisis *Kant* tentang subjektivitas pengetahuan kita, cuma mengulang-ulang *Kant* bahwa bentuk-bentuk tanggapan-tanggapan-indra kita tidak mempunyai kesamaan dengan bentuk-bentuk obyek-obyek yang benar-benar ada; bahwa, karenanya, obyek-obyek yang benar-benar ada, kualitas-kualitas mereka yang sebenarnya, dan hubungan-hubungan mereka yang sesungguhnya satu sama lainnya, tidaklah dapat diketahui oleh kita, dan bahwa bahkan apabila mereka itu dapat diketahui, mereka tidak bisa menjadi subyek pikiran kita, yang menempatkan seluruh bahan pengetahuan ke dalam bentuk-bentuk yang sama-sekali berbeda dari bentuk-bentuk keberadaan sesungguhnya; bahwa bahkan hukum-hukum pikiran itu sendiri hanya memiliki makna subjektif; bahwa yang tampak sebagai penyambung antara sebab dan akibat tidaklah terdapat di dalam realitas, karena tiada ada pendahuluan dan tiada ada keberikutan, tiada ada keseluruhan dan tiada ada bagian-bagian, dan begitu seterusnya. Bilamana para naturalis berhenti berbicara omong-kosong seperti itu dan yang sejenisnya, barulah mereka akan mampu menyusun, dan barangkali akan menyelesaikan-berdasarkan ilmu-pengetahuan alam-sebuah sistem konsepsi-konsepsi yang akan lebih eksak dan menyeluruh daripada yang dipaparkan oleh *Feuerbach*. Sementara itu, pemaparan konsepsi-konsepsi ilmiah mengenai apa yang disebut masalah-masalah mendasar dari penelitian manusia yang dibuat oleh *Feuerbach* masih merupakan yang terbaik.<sup>8</sup>

Pengarang pamflet yang sebuah edisi barunya akan terbit, menunjukkan di dalamnya, sejauh ia mampu, bahwa ia hanya mengaitkan arti-penting pada gagasan-gagasan yang telah dipinjamnya dari karya-karya guru itu-bahwa halaman-halaman pamfletnya ini merupakan semua pahala

yang dapat dijumpai di dalamnya. Kesimpulan-kesimpulan yang ditariknya dari gagasan-gagasan *Feuerbach* untuk pemecahan masalah-masalah estetika tampak baginya paling tepat pada waktu itu, tetapi bahkan pada waktu itu ia tidak berpikiran bahwa mereka itu istimewa pentingnya. Ia puas dengan karya kecilnya hanya sejauh ia telah berhasil menyampaikan-dalam bahasa Rusia-beberapa dari ide-ide *Feuerbach* dalam bentuk-bentuk dengan mana ketika itu seseorang perlu menyesuaikan dirinya pada kondisi-kondisi literatur Rusia.

Ketika menganalisa konsep keindahan, pengarang itu mengatakan bahwa definisi konsep ini, yang tampaknya tepat baginya, merupakan, menurut pendapatnya, “sebuah kesimpulan dari pandangan-pandangan umum mengenai hubungan yang nyata dengan dunia imajiner yang sepenuhnya berbeda dari yang dulunya berlaku dalam ilmu-pengetahuan.” Ini mesti ditafsirkan sebagai berikut: ia menarik sebuah kesimpulan dari ide *Feuerbach* bahwa dunia imajiner hanyalah suatu penuangan kembali pengetahuan kita mengenai dunia nyata yang dibuat oleh imajinasi kita untuk memuaskan nafsu- nafsu/hasrat-hasrat kita; tetapi penuangan-kembali ini pucat dalam intensitas dan miskin dalam isi jika dibandingkan dengan kesan-kesan yang dibuat pada pikiran kita oleh obyek-obyek dunia nyata.<sup>9</sup>

Pada umumnya, hanya ide-ide tertentu mengenai masalah-masalah khusus estetika yang adalah milik pengarang itu sendiri. Semua ide yang lebih luas di dalam pamflet itu adalah dari *Feuerbach*. Pengarang telah menyampaikannya secara setia, dan sejauh yang dimungkinkan oleh kondisi-kondisi literatur Rusia, sangat mendekati cara ide-ide itu dipaparkan oleh *Feuerbach*.<sup>10</sup>

Dalam mempelajari pamflet itu kita telah membuat berbagai perubahan dalam naskahnya. Ini khususnya terbatas pada masalah-masalah kecil. Kita tidak hendak mengubah pamflet yang sedang dicetak kembali. Tidaklah baik mengubah pada usia tua yang seseorang telah menulis pada masa-mudanya.

### Catatan

<sup>1</sup> Edisi kedua *Hubungan Estetik Seni dengan Realitas* muncul tanpa nama pada tahun 1855, ketika Chernyshevsky berada dalam pembuangan di Siberia. Dalam sepucuk surat kepada puteranya, Alexander, tertanggal 2 November 1887, Chernyshevsky menunjuk pada perlunya penerbitan sebuah edisi baru dan ia menulis: "Jika ada penerbit yang beranggapan perlunya menerbitkan suatu edisi baru dari *Hubungan Estetik* aku minta agar kau memberitahukan hal ini padaku dan mengirim padaku sebuah salinan (copy) buku itu: aku akan mengubahnya....." Chernyshevsky menerima sebuah salinan buku itu dari puteranya dan pada 12 Desember 1887, ia menulis: "Jika ada waktu akan kutulis sebuah prakata untuk buku ini dan memberi beberapa catatan untuknya." Tidak lama kemudian, Alexander memberitahukan ayahnya bahwa L.F. Panteleyev telah setuju menerbitkan *Hubungan Estetik*. Pada 17 April 1888, Chernyshevsky menulis pada puteranya, Mikhail: "Terima kasih atas saran untuk memberikan *Hubungan Estetik*, kepada Longin Fyodorovich: aku mempunyai sebuah salinan dari buku itu. Setelah menerima suratmu kemarin, yang memberitahukan bahwa Longin Fyodorovich ingin membantu, aku telah mulai menulis sebuah prakata dan merevisi teksnya."

Chernyshevsky hanya memerlukan beberapa hari untuk mempersiapkan buku itu bagi edisi baru itu. Ia memulai pada 16 April dan selesai pada 20 April 1888, ketika teks yang direvisi telah dikirim ke St. Petersburg. Dalam sepucuk surat tertanggal 20 April, yang menyatakan bahwa buku itu telah dikirimnya, Chernyshevsky menulis, bahwa untuk edisi baru itu ia telah membuat koreksi-koreksi di pinggiran (halaman) dan atas lembaran-lembaran kertas terpisah, dan bahwa ia telah menambahkan sebuah prakata.

Pada 7 Mei 1888, para pembesar sensor memberitahukan kepada A.V. Zakharin, yang mengambil tanggung-jawab atas perundingan dengan pihak sensor, bahwa penerbitan *Hubungan Estetik* dan *praktanya* tidak diizinkan.

Naskah itu didiamkan hingga tahun 1906, ketika prakata Chernyshevsky yang ditulis pada tahun 1888 dimasukkan dalam Bagian 2 dari Jilid X *Karya-karya Lengkap Chernyshevsky*.

V.I. Lenin di dalam karyanya *Materialism and Empiria-Criticism*, "Suplemen" pada Bab.IV, Seksi I, "From What Angle Did N.G. Chernyshevsky Criticize Kantianism?" memberikan suatu penilaian yang tinggi sekali mengenai arti-penting filosofis secara umum dari Prakata Chernyshevsky pada edisi ketiga *The Aesthetic Relation of Art to Reality* yang disarankan itu. (cf. V.I. Lenin, *Materialis and Empiria-Criticism*, Moscow, 1952, hal. 375-77)

<sup>2</sup> Setelah "para pengikut Hegel," di dalam naskah itu menyusul yang berikut ini, yang dicoret: "yang tetap setia pada Hegel; yang tidak menertawakan fantasi hampa dari sistem-sistem metafisis, yang terakhir dan yang terkuat dari antaranya telah disusun olehnya."

\* Karya ini, yang ditulis oleh Feuerbach, segera telah disita pada waktu permunculannya.

<sup>3</sup> Feuerbach adalah pengarang sejumlah karya mengenai subjek-subjek historik-filosofis: *A History of*

**Modern Philosophy** (1822), *Pierre Bayle* (1836), *Leibnitz* (1836)

\*\* Karya ini muncul pada tahun 1845.

<sup>4</sup> Di sini Chernyshevsky merujuk pada pemindahan dirinya dari Saratov ke St Petersburg untuk masuk universitas di sana.

<sup>5</sup> Di sini, dalam naskah itu, nama Leibnitz dicoret.

<sup>6</sup> Di dalam naskah itu, kata-kata berikut ini setelah "Strauss," dicoret: "dan, barangkali, melampaui bahkan dirinya dalam kemampuan intelektual."

<sup>7</sup> Ini mengacu pada ***A Criticism of the Synoptic Gospels***, karangan Bruno Bauer (1841-42).

<sup>8</sup> V.I. Lenin menganalisa argumen cemerlang Chernyshevsky, demikianlah ia menamakannya, di dalam ***Materialism and Empirio-Criticism***, "Suplemen" pada Bab.IV, Seksi I, "From What Angle did N.G. Chernyshevsky Criticize Kantianism?"

<sup>9</sup> Bagian terbesar bagian ini, dimulai dari kata-kata "pengetahuan kita yang sebenarnya mengenai dunia nyata," dicoret dalam naskah itu oleh pengarangnya, tetapi kemudian dipulihkan kembali olehnya. Ia disusul oleh bagian berikut ini, yang juga dicoret, namun tidak dipulihkan: "Semua rujukan lainnya dari pengarang pada sistem konsepsi-konsepsi yang dipakainya untuk menjelaskan konsepsi-konsepsi estetika mesti ditafsirkan secara tepat sama. Ini berarti, bahwa konsepsi-konsepsi yang dijadikannya dasar analisisnya diperolehnya dari Feuerbach; dan sistem konsepsi-konsepsi yang berlaku, yang ketidak-benaran yang telah didemonstraikannya, mesti selalu difahami bahwa yang dimaksudkan ialah filsafat metafisis, dan sistem Hegel khususnya."

<sup>10</sup> Setelah kalimat ini, di dalam naskah itu menyusul bagian ini, yang dicoret: "Perubahan-perubahan yang dibuatnya hanya berupa penggantian istilah-istilah yang tidak cocok dalam bahasa Rusia, istilah-istilah luas, yang menyingkirkan kesulitan-kesulitan yang timbul dari situasi literatur Rusia. Misalnya, untuk istilah-istilah ontologis, yang menandakan permainan kekebetulan, digantikannya dengan istilah nasib, yang mempunyai arti sama, tetapi hanya menunjukkan salah satu bentuk dari konsep yang lebih luas."