

Vol. 08, No. 01, Tahun 2022

Oktober – Desember

Jurnal DEKON STRUKSI

Jurnal Filsafat

www.jurnaldekonstruksi.id



Membaca Gurindam daripada Nietzsche	1
Ayu Utami	
Filsafat (di) Indonesia pada Masa Pandemi: Sebuah Retrospeksi	14
Syarif Maulana	
Erotika	19
Goenawan Mohamad	
Melihat Chairil dari Empat Lembar Catatan Jassin	48
Hasan Aspahani	
Sutherland dan Churchill	55
Anna Sungkar	
Jepang	64
Syakieb Sungkar	
Filsafat Pasca Dekonstruksi	74
Chris Ruhutpatty	
Bergerak Menuju Jalan Seni <i>Jeprut</i>	83
Rahmat Jabaril	

Jurnal kali ini banyak berbicara tentang sastra dan seni rupa serta erotika. Esei pertama yang ditulis **Ayu Utami** berbicara tentang Nietzsche yang filsuf sekaligus sastrawan dan pemusik. Prinsip estetika Nietzsche yang pertama adalah mudah dan ringan. Mudah dan ringan menurut kriteria Nietzsche sendiri. Sesuatu yang hanya merangsang syaraf dan indera dan tak lebih dari itu tidak masuk hitungannya — seperti musik Wagner. Menurutnya, keindahan adalah untuk sedikit orang. Ia juga tidak percaya ada keindahan *an sich*. Keindahan pada dirinya sendiri adalah suatu makhluk mitologis, sejenis dengan idealisme. Padahal, estetika harus berkelindan dengan prinsip biologis. Prinsip biologis yang ia maksud adalah adanya gerak hidup yang naik dan gerak hidup yang turun (degenerasi). Dari situ, ada estetika yang merayakan hidup, yaitu estetika klasik. Dan, ada estetika yang membenci hidup, atau estetika dekaden, yaitu estetika modern yang ia saksikan. Kasus Wagner baginya adalah kasus dekadensi Eropa modern. Ia mencerca gaya Wagner sebagai brutal, palsu, tidak canggih, dengan membandingkannya pada karya komponis Prancis George Bizet, *Carmen*, yang ia tonton sedikitnya sampai dua puluh kali.

Para filsuf atau bisa juga para pengkaji filsafat, adalah orang-orang yang bisa dikatakan “kesepian”. Mereka bergulat dengan pikirannya sendiri atau paling banter berdiskusi dengan teman-temannya yang sepemikiran. Itupun jumlahnya bisa jadi sangat sedikit. Dengan dibukanya akses melalui daring, para filsuf atau para pengkaji filsafat menjadi memiliki kesempatan untuk mendiskusikan pemikirannya dengan banyak orang. Selain bertemu teman sepemikiran yang berasal dari wilayah lain di Indonesia atau bahkan di luar negeri, para filsuf atau pengkaji filsafat ini juga bisa beradu pandangan dengan para peserta diskusi yang tak kalah kritis dan jumlahnya kian bertambah dari waktu ke waktu. Kita bisa asumsikan bahwa para pembela-filsafat adalah orang-orang yang serius. Dalam artian, mereka adalah orang-orang yang benar-benar mencintai ilmu, tanpa perlu mengaitkannya dengan tujuan instrumental seperti kemudahan akses kerja. Namun amat disayangkan bahwa usaha-usaha mereka untuk mendalami ilmu ini seringkali terhambat akses geografis yang berdampak pada persoalan ekonomi. Tetapi jangan sedih dulu, silahkan baca artikel menarik yang ditulis **Syarif Maulana**.

Seni rupa diasumsikan lahir dari dualisme (subyek/obyek dan melihat/dilihat) di mana subyek merepresi obyek, menentukan ukuran dan ruangnya. Sementara subyek, dengan tatapannya yang menentukan, seakan-akan terlepas dari sudut pandangnya dan tak terpengaruh si obyek. Dürer dan orang sezamannya percaya bahwa keindahan, sebagai kesan visual, bisa dijabarkan sebagai sesuatu yang bisa

diukur secara obyektif. Ia percaya bahwa ‘melihat’ bisa menangkap dengan pasti dunia di luar diri subyek. Bagi Descartes, bukan mata itu yang melihat, melainkan rasio, atau sukma. Dengan mengambil ‘hanya dalam beberapa hal saja’ dari realitas, dan menyisihkan yang lain, tubuh ini adalah sebuah tubuh yang diorganisir untuk menghadirkan sebuah ide tertentu. Tak jauh berbeda dari tubuh perempuan-perempuan yang molek dalam kanvas Ingres, tubuh itu pun tak merdeka. Yang-erotik dalam kanvas adalah sesuatu yang diatur: perempuan-perempuan yang dipasang pasif dalam sebuah ruang untuk mentaati sebuah ide (laki-laki) tentang kecantikan seksual. Jernih, mudah terlihat, tapi kaku dan nyaris beku. Uraian selanjutnya dapat dibaca pada esei “Erotika” yang ditulis oleh **Goenawan Mohamad**.

H.B. Jassin meninggalkan catatan harian yang ditulis dengan mesin ketik. Catatan ini terkait pemikiran, opini, dan tinjauannya atas situasi yang ia hadapi terkait pekerjaannya. Juga sedikit cerita pribadi. **Hasan Aspahani** memilih empat lembar di antaranya untuk ditampilkan di pameran arsip Pusat Dokumentasi Sastra H.B. Jassin. Catatan Jassin itu bisa menjadi bahan penting dan amat kuat menggambarkan beberapa hal tentang Chairil Anwar, sosok yang ia beri perhatian penuh itu, juga melukiskan situasi Jakarta ketika Jepang sedang berkuasa. Terhadap kuasa Jepang kala itu, kalau mau selamat orang harus jadi munafik “bermoecka doea”. Pergantian kekuasaan dari Belanda ke Jepang amat mendadak. Jepang harus mencurigai semua orang sebagai pendukung Belanda. Penangkapan, penyiksaan, pengawasan amat menekan kehidupan.

Karya-karya Graham Sutherland di era setelah Perang Dunia II mengesankan publik dan mendapatkan reputasi internasional. Pada Venice Biennale 1952 misalnya, karyanya ditampilkan dalam pameran retrospektif, dan karya itu kemudian diakuisisi Museum Seni Modern Sao Paulo. Pujian yang diterima Sutherland merupakan bagian dari pengakuan atas seni modern Inggris, seperti kekaguman dunia pada karya-karya patung Henry Moore. Sutherland adalah tokoh kunci dalam gerakan Neo-Romantik yang mendominasi seni Inggris dari akhir 1930-an hingga awal 1950-an, ketika suasana apokaliptik tumbuh pada tahun 1930-an, seiring dengan mekarnya Nasionalisme Inggris. Namun ketika melukis Winston Churchill

ia tidak mendapat respon yang positif dari Perdana Menteri Inggris itu, sebagaimana dituliskan oleh **Anna Sungkar**.

Kebijakan luar negeri Jepang sejak Perang Dunia II selalu terikat dengan Amerika. Jepang baru mulai menjadi otonom dalam strategi luar negerinya sejak adanya doktrin Fukuda. Namun bukan berarti Jepang kemudian akan terbebas sama sekali dari Amerika dan Barat pada umumnya. Setidaknya sejak tahun 1960 Jepang terlibat dengan banyak aliansi yang berporos ke Amerika. Aliansi itu didasarkan oleh beban kesejarahan setelah Perang Dunia II. Di mana Amerika Serikat mengizinkan Jepang untuk mempertahankan kaisarnya — Hirohito — setelah Jepang kalah Perang. Namun, Hirohito harus melepaskan status ketuhanannya dan secara terbuka mendukung konstitusi baru Jepang. Konstitusi Jepang yang disetujui AS memberikan kebebasan penuh kepada warganya, untuk membentuk Parlemen atau Diet, dan menolak kemampuan Jepang untuk berperang. Hal itu diungkapkan oleh **Syakieb Sungkar** dalam pandangannya tentang politik internasional Jepang.

Dekonstruksi menurut pemikiran Derrida memberikan sketsa wajah filsafat sebagai jalan untuk menemukan makna tanpa berhenti pada sebuah kesimpulan. Atau dengan perkataan lain, filsafat selalu menawarkan sebuah makna yang bersifat sementara, bukan makna yang bersifat final. Hal ini akan dijelaskan dengan menunjukkan bagaimana Dekonstruksi dibentuk melalui kanon atau pemikiran yang ada disekitar Derrida kala itu, yaitu: Fenomenologi dan Strukturalisme. Dalam artikelnya, **Chris Ruhupatty** memberikan sebuah gambaran tentang masa depan filsafat pasca Dekonstruksi menurut pemikiran Derrida. Agar dapat menjawab pertanyaan-pertanyaan seperti: “Bagaimana berfilsafat dalam pandangan Dekonstruksi?” dan, “Mengapa filsafat masih relevan pasca Dekonstruksi?”. Artikel ini dimulai dengan sketsa yang menunjukkan wajah filsafat itu sendiri, sebelum menunjukkan gambaran wajah Dekonstruksi yang akan diakhiri dengan sebuah sintesis tentang filsafat di masa depan.

Pada bagian akhir, **Rahmat Jabaril** membahas tentang seni Jeprut yang dipelopori Budi Raxsalam dan Tonny Brour pada tahun 1980an. Jeprut adalah suatu kesadaran seniman untuk mengambil jarak dan mencari hal yang baru terhadap tatanan nilai dan tatanan sosial yang sudah ada. Kaum jepruter adalah seniman yang resah dan menolak sikap-sikap yang menerima apa adanya. Karena kalau menerima saja keadaan ia adalah kaum lemah, kaum ambigu, yang akan menjadi objek bagi kaum antroposentrisme yang menginginkan keseragaman bentuk seni. Jepruter tidak mau terjebak pada realitas yang mengikat, ia akan mencari bentuk seni baru yang tidak seragam. Sementara kaum antroposentrisme seni akan menuntut otensitas dari bentuk-bentuk baru tersebut. Mereka mengacu pada tata nilai yang melembaga yang dikelola secara terpusat, agar pengawasannya lebih mudah untuk menstabilkan kekuatan dirinya.

Selamat menikmati.

Syakieb Sungkar

DEKONSTRUKSI

Sebuah jurnal berkala yang terbit per-3 bulan.
Berisi tulisan-tulisan mengenai
filsafat dan kebudayaan.
Diterbitkan oleh Gerakan Indonesia Kita

Pemimpin Redaksi

Syakieb A. Sungkar

Dewan Redaksi

Y. Adi Wiyanto, Abdul Rahman, Wahyu Raharjo,
Andriyan Permono, Chris Ruhupatty, Fauzan,
Naomi, Stephanus, Tetty Sihombing.

Reviewer

Moh. Rusnoto Susanto (Scopus: 57210896995,
Sinta: 6000456).
Hendar Putranto (Scopus: 57210854287).
Insanul Qisti Barriyah (Scopus: 57210884550,
Sinta: 6028928).

Bendahara

Puji F. Susanti

Artistik

Niko Bimantara

Alamat Redaksi

Jl. Tebet Timur Dalam Raya No.77,
Jakarta Selatan

No. ISSN : 2797-233X (Media Online)

No. ISSN : 2774-6828 (Media Cetak)

No. DOI : 10.54154

ISSN 2797-233X



Membaca Gurindam daripada Nietzsche

Ayu Utami¹

utami.ayu@gmail.com

Saya bukan ahli filsafat. Juga bukan ahli sastra Jerman. Karena itu, dalam kesempatan ini saya akan menawarkan pembacaan personal terhadap dua buku yang dirayakan hari ini. Keduanya adalah terjemahan dari Berthold Damshäuser atas pemilihan teks Nietzsche. *Jadilah Diri Sendiri*, yang baru terbit tahun ini, dan *Syahwat Keabadian*, yang merupakan cetak ulang.²

Di Indonesia—sebenarnya juga di dunia—Nietzsche umumnya dihargai sebagai filsuf, bukan sastrawan.³ Ia wajib dipelajari di sekolah atau jurusan filsafat. Tapi, ia tidak begitu dipelajari di studi sastra, meskipun di luar studi formal sastra, para sastrawan membaca Nietzsche.⁴ Dua buku ini memperkenalkan puisi-puisi dan aforisme Nietzsche. Kita diajak untuk melihat karya sastra Nietzsche. Tentu di sini saya tidak akan menyoroti kata-kata mutiara dari buku ini atau kegunaannya bagi hidup kita. Saya ingin membaca terjemahan teks Nietzsche itu sebagai suatu kasus sastra alih bahasa. Pertanyaannya, apa itu sastra?

Langkah 1: mencari estetika Nietzsche dalam *The Case of Wagner*

Apa itu sastra? Jika pertanyaan ini kita ajukan secara radikal, maka di dasarnya kita tidak tahu apa itu sastra, selain suatu

bentuk yang menggunakan bahasa. Dengan demikian semua jenis pemikiran, termasuk filsafat, itu juga sastra. Tapi, jika kita tidak seradikal itu, jika kita tetap di kedangkalan tertentu, ada kok beda sastra dan filsafat. Bukan pada obyeknya (karya atau teksnya), tapi pada cara kita membahas. Pada perlakuan kita terhadap teks itu.

Studi filsafat akan membuat teks Nietzsche — yang padahal tidak sistematis — dimasukkan dalam kerangka sistem filsafat yang sudah terbangun dan senantiasa membangun diri dalam tradisi filsafat (Barat). Ini mungkin adalah ironi pertama. Itu menjadi bagian pembicara A. Setyo Wibowo dalam diskusi ini. Lalu, bagaimana dengan perspektif sastra? Nah, dalam sejarah, para kritikus dan ahli sastra juga berdebat dan saling mencaci tak habis-habis tentang bagaimana seharusnya sastra dinilai. Sebagai contoh, di Indonesia pernah ada polemik kritik sastra akademis vs metode Ganzheit (1960-an), polemik sastra kontekstual vs universal (1980-an). Saya tentu tidak akan menjelaskan perdebatan tanpa ujung itu.

Hanya saja, untuk menghindari pembacaan personal yang terlalu liar, saya ingin berpegangan pada teks lain dari Nietzsche: prosa Nietzsche untuk menemani saya membaca puisi-puisi dan “kata-kata mutiara”-nya. Kata penyair dan kritikus Nirwan Dewanto, puisi adalah kata bersayap, prosa adalah kata berkaki.⁵

Supaya saya tidak terbang terlalu jauh, saya pun meminjam kaki pada tulisan Nietzsche *The Case of Wagner (Der Fall Wagner)*. Saya ambil teks ini, karena minat utama saya adalah seni dan estetika, dan dalam teks pendek itu Nietzsche menerapkan “metode” atau “gaya”⁶ filsafatnya pada kasus atau sosok yang menurut dia adalah penjelmaan Eropa modern. Berikut adalah kutipan dari *The Case of Wagner*:

“Yesterday—would you believe it?—I heard Bizet's masterpiece for the twentieth time. Once more I attended with the same gentle reverence; once again I did not run away. This triumph over my impatience surprises me. How such a work completes one! Through it one almost becomes a “masterpiece” oneself—And, as a matter of fact, each time I heard Carmen it seemed to me that I was more of a philosopher, a better philosopher than at other times: I became so forbearing, so happy, so Indian, so settled.... To sit for five hours: the first step to holiness!—May I be allowed to say that Bizet's orchestration is the only one that I can endure now? That other orchestration which is all the rage at present—the Wagnerian—is brutal, artificial and “unsophisticated” withal, hence its appeal to all the three senses of the modern soul at once.”⁷

Kita sering lupa bahwa Nietzsche juga seorang pemusik. Meski tidak terkenal sebagai komposer, ia pernah membuat komposisi. *Tanpa musik hidup ini adalah kekhilafan*.⁸ Terima kasih pada Yulius Tandyanto, saya bisa melihat komposisi Nietzsche berjudul *Geburtstag Simphonie*. Terima kasih juga pada Danny Ardiono

yang membunyikan partitur itu. Kembali ke *The Case of Wagner*, Richard Wagner, kita tahu, adalah komponis Jerman yang pernah begitu dikagumi dan diikuti Nietzsche, tapi lalu membuatnya patah arang. Ia menulis sedikitnya dua teks mengkritik Wagner (atau mengkritik dekadensi modernitas, secara Wagner adalah inkarnasi sempurna Eropa modern).

Dalam kutipan di atas kita melihat suatu suatu sampel darah Nietzsche. Suatu nyawa yang tidak ragu-ragu untuk menjadi personal, subyektif, sarkas. Ia mencerca gaya Wagner sebagai brutal, palsu, tidak canggih, dengan membandingkannya pada karya komponis Prancis George Bizet, *Carmen*, yang ia tonton sedikitnya sampai dua puluh kali. *Carmen*, bagi Nietzsche, adalah *masterpiece*, yang membuat ia nyaris menjelma karya agung pada dirinya (lucu ya). Membuat ia jadi semakin filsuf, membuat ia begitu bahagia, begitu tenang—dan, lucu lagi ekspresinya—“begitu India” (tentu ia tak merasa harus mempertanggungjawabkan istilah ini). Ia menyebut komposisi Bizet ini “mediteranian” dan bahwa musik “perlu dimediteraniakan”.⁹

Beberapa lagu dari opera Carmen memang sangat terkenal di dunia sampai hari ini. Antara lain, “Toreador”, “L'amour est un oiseau rebelle”, dan beberapa komposisi tanpa syair. Kalau kita menonton opera itu, atau mendengarkan syair kedua lagu itu, kita bisa menyimpulkan Carmen memang sangat cocok dengan selera pemikiran Nietzsche. Misalnya (dengan terjemahan Inggris di kanan):¹⁰

L'amour est un oiseau rebelle
 Que nul ne peut apprivoiser
 Et c'est bien en vain qu'on l'appelle
 S'il lui convient de refuser
 Rien n'y fait, menace ou prière
 L'un parle bien, l'autre se tait
 Et c'est l'autre que je préfère
 Il n'a rien dit, mais il me plaît

L'amour (× 4)

L'amour est enfant de bohème
 Il n'a jamais, jamais, connu de loi
 Si tu ne m'aimes pas, je t'aime
 Et si je t'aime, prends garde à toi
 Prends garde à toi
 Si tu ne m'aimes pas,
 si tu ne m'aimes pas, je t'aime
 Prends garde à toi
 Mais si je t'aime, si je t'aime,
 prends garde à toi

Dalam Carmen tak ada kisah penyelamatan. Tokoh utamanya (Carmen dan Don Jose) mengikuti naluri, berakhir tragis, dan tanpa moral cerita. Kita tahu, Nietzsche berselera pada tragedi. Dari segi cerita, Nietzsche mengecam kisah penyelamatan yang selalu menjadi motif opera Wagner. Motif ini baginya adalah contoh dekadensi masyarakat Eropa modern, suatu perwujudan moral budak (moral Kristen). (Btw, kenapa kita tidak menerjemahkan dengan “moral hamba” atau “moral abdi”, ya?)

Dalam hal bentuk atau karya musik, Nietzsche mencerca Wagner sebagai palsu dan kasar. Terutama setelah Wagner membangun gedung teater di Bayreuth yang memanjakan megalomaniannya. Ini ungkapan-ungkapan Nietzsche: Wagner itu

*Love is a rebellious bird
 that no one can tame,
 and if you call for it, it'll be quite in vain
 for it's in its nature to say no.
 Nothing helps, [...] a threat nor a prayer
 one talks well, the other rests silent
 and it's the other one that i prefere
 doesn't say a thing, but pleases me.*

Love! Love! Love! Love!

*Love is a gypsy's child,
 it has never, never known what law is,
 if you do not love me, i love you
 if i love you, then beware!
 [then beware]
 if you do not love me,
 if you do not love me, i love you!
 [then beware!]
 but if i love you, if i love you,
 then beware!*

manusia apa penyakit menular? Wagner adalah ahli waris Hegel: musik adalah “Idea”. Wagner adalah seorang retorik dalam musik. Wagner dalam musik adalah sebagaimana Victor Hugo dalam bahasa: musik menjadi alat belaka, *ancilla dramaturgica*. Wagner hanya memburu efek, tak lebih dari efek. Faktor elementer—bunyi, gerak, warna—itu saja yang diperhitungkannya.¹¹

Sementara itu, tulis Nietzsche, Carmen begitu ringan (jangan tanya saya apakah sepadan membandingkan opera Carmen dan komponis Wagner). Di sini, kita dapat kutipan penting:

Bizet's music seems to me perfect. It comes forward lightly, gracefully, stylishly. It is lovable, it does not sweat. All that is good is easy, everything divine runs with light

feet: this is the first principle of my æsthetics.

Di sini, prinsip estetikanya yang pertama adalah mudah dan ringan. Mudah dan ringan? Tentu “mudah” dan “ringan” menurut kriteria Nietzsche sendiri. Sesuatu yang hanya merangsang syaraf dan indera dan tak lebih dari itu tidak masuk hitungannya — seperti, lagi-lagi, musik Wagner. Waktu itu, pergantian abad XIX ke XX, juga belum ada industri musik yang biasa menjual musik pop ringan dan mudah. Jadi, apa yang “ringan” dan “mudah” bagi Nietzsche mungkin sama sekali lain dari yang dibayangkan orang banyak sekarang.

Dan, hmm, “orang banyak”? *Pulchrum est paucorum hominum*. Keindahan adalah untuk sedikit orang. Ia juga tidak percaya ada keindahan *an sich*. Keindahan pada dirinya sendiri adalah suatu makhluk mitologis, sejenis dengan idealisme.¹² Lalu, apa atau bagaimana dong estetika? Estetika berkelindan dengan prinsip biologis. Prinsip biologis yang ia maksud adalah adanya gerak hidup yang naik dan gerak hidup yang turun (degenerasi). Dari situ, ada estetika yang merayakan hidup, yaitu estetika klasik. Dan, estetika yang membenci hidup, atau estetika dekadensi, yaitu estetika modern yang ia saksikan.¹³

Kasus Wagner baginya adalah kasus dekadensi Eropa modern. Ia menutup *The Case of Wagner* dengan tiga butir rangkuman yang sangat jernih. Saya sangat sepakat dengan tiga butir penutup ini, meski tak selalu setuju dengan tengah tulisannya—apalagi soal estetika klasik vs dekadensi/modern. Meski ia bicara terutama soal musik dan Wagner, ia juga bicara

tentang seni pada umumnya dan Eropa modern:

That the stage should not become master of the arts.

That the actor should not become the corrupter of the genuine.

That music should not become an art of lying.

Langkah 2: Membaca aforisms dan “kata mutiara” Nietzsche dalam terjemahan Indonesia (dan beberapa pertanyaan yang mengikutinya)

Kita kurang lebih telah bisa merasakan arah estetika Nietzsche dalam *The Case of Wagner*. Ia tidak suka seni yang moralis, yang baginya dekadensi. Ia mencari yang genuin atau sejati. Sebetulnya ada lagi konsep Nietzsche yang masih rumit konsekuensi rincinya, yaitu perihal keutuhan komposisi¹⁴—tapi lain kali saja deh. Nah, bersandingan dengan arahan itu, saya hendak membaca (ulang) terjemahan aforisme, “kata mutiara”, dan puisi Nietzsche dalam terjemahan Indonesia, *Jadilah Diri Sendiri* dan *Syahwat Keabadian*.

Tentu saja dua buku ini penting untuk memberi akses pada pembaca Indonesia yang awam kepada karya Nietzsche. Terutama, karena Nietzsche terlalu sering dilupakan sebagai seorang penyair atau sastrawan (hmm, lupakanlah apa sebenarnya definisi kata ini). Untuk itu saya berterima kasih pada Pak Berthold sebab dengan kerjanya khazanah sastra

terjemahan di Indonesia dan perdebatannya diperkaya.

Lantaran saya tidak menguasai bahasa Jerman, saya tidak punya kapasitas untuk memuji secara rinci dan meyakinkan usaha alih bahasanya yang pastilah tidak mudah. Saya menghargai pembagian bab tematik dalam *Jadilah Diri Sendiri!* yang sangat ramah kepada selera ramai yang haus akan kutipan-kutipan untuk sosial media atau untuk bersaing dalam menarik hati calon pacar. Ada tema, antara lain: manusia, moral, filsafat dan ilmu pengetahuan, agama dan ketuhanan, politik dan masyarakat, kemerdekaan, cinta, kehidupan, dll. Pokoknya, jika kita kehabisan ide untuk twitter dan instagram, kita bisa buka buku *Jadilah Diri Sendiri!* dan memilih kata-kata bernas. Penerbit Diva Press seharusnya sudah merencanakan serial kutipan Nietzsche untuk konten medsosnya. Buku ini betul-betul cocok untuk tabiat kehidupan yang diantarai media sosial.

Jika kita ingin lebih dalam daripada sekadar “demi konten”, tentu kita boleh mencari renungan maupun sindiran yang mampu menelanjangi diri sendiri dan orang lain. Salah satu aforisme yang paling kena untuk menyindir kita sehari-hari: *Segelintir manusia saja yang—saat kehabisan bahan dan tema dalam percakapan—tidak sudi membuka rahasia sahabat-sahabat mereka sendiri* (hal. 23).

Kalau kita ingin lebih dalam lagi daripada itu—makin mendekati kedalaman filsafat Nietzsche—memang mulai ada beberapa catatan tentang buku ini. Kita tahu, Nietzsche kontroversial. Perdebatan terjadi mengenai isi pikirannya, dan juga perihai-

lisanitas teks-teksnya.¹⁵ Pilihan aforisme dalam buku ini sama sekali tidak disertai sumber (misal, dari buku atau teks apa) ataupun informasi apapun, atau setidaknya versi asli dalam bahasa Jerman (seperti dalam seri puisi Jerman yang juga dikerjakan Pak Berthold). Teks asli membantu pembaca untuk lebih terlibat dan menikmati kekayaan proses terjemahan.

Menampilkan aforisma Nietzsche sebagai “kata-kata mutiara” merupakan ironi, mengingat yang ditampilkan adalah Nietzsche—seorang “nabi” tanpa Tuhan yang menghancurkan segala kepercayaan. Mutiara hanya ada jika kita percaya. Ini adalah ironi kedua. Jika kita bicara Nietzsche, kita mencurigai semua keyakinan. Juga kepercayaan akan mutiara. *Keyakinan-keyakinan adalah penjara* (hal. 66). Selanjutnya, lho, buku ini justru mengasumsikan kita percaya begitu saja bahwa isinya memang aforisme Nietzsche? Bagaimana jika Pak Berthold menyusupkan aforismenya sendiri untuk membikin lelucon yang hanya sedikit orang tertawa? Atau, baiklah, kalau kita berprasangka baik, bagaimana Pak Berthold tahu jika ada aforisme palsu—mirip beredarnya hadits palsu, injil apokrif; oh, teks Karl May saja ada palsunya!—misalnya, jangan-jangan, yang dibuat oleh Elizabeth, adik Nietzsche yang menguasai teks-teks abangnya?

Ketiadaan sumber rujukan maupun catatan kritis menyebabkan suasana tidak kritis dalam buku ini. Dan, sekali lagi, itu adalah ironi karena teks ini dinisbatkan pada Nietzsche. Tapi, katakanlah, keadaan itu saya terima dan saya melanjutkan menelusuri buku ini, yang membuat saya jadi penasaran untuk mengintip teks

aslinya, jika bisa didapat, misalnya ini serta—iseng-iseng—terjemahan kasarnya, dari wikiquote dan google:

In irgendeinem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Tiere das Erkennen erfanden. Es war die hochmütigste und verlogenste Minute der »Weltgeschichte«: aber doch nur eine Minute. Nach wenigen Atemzügen der Natur erstarrte das Gestirn, und die klugen Tiere mussten sterben. - 1 (KSA 1: 875)¹⁶

(In some remote corner of the universe, poured out in countless flickering solar systems, there was once a star on which clever animals invented recognition. It was the most haughty and mendacious minute in "world history": but only a minute. After a few breaths, nature froze the star, and the wise animals had to die." - 1 (KSA 1: 875))

Kebetulan, aforisme itu ada di deretan pertama wikiquote Friedrich Nietzsche. Itu juga menjadi aforisme pertama dalam *Jadilah Diri Sendiri*, sebagai berikut:

Di sebuah sudut terpencil jagat raya yang tersebar dalam tata surya berkelap-kelip yang tak terhitung jumlahnya, pernah ada sebuah planet tempat hewan-hewan cerdas menemukan cara menjadi insyaf. Itulah detik yang paling angkuh dan berdusta sepanjang sejarah jagat raya. Tapi, tokh cuma sedetik.

Saya jadi bertanya-tanya. Jika wikiquote sah, kenapa Pak Berthold membuang kalimat terakhir?: *Nach wenigen Atemzügen der Natur erstarrte das Gestirn, und die klugen Tiere mussten sterben. (After a few breaths, nature froze the star, and the wise animal had to die.)* Bagi saya, kalimat yang dibuang itu justru *punch line*, justru yang paling menohok. Pilihan untuk menghentikan aforisme pada "Tapi, tokh cuma sedetik" tidak menghasilkan efek sekuat yang satunya. Kalimat itu tidak mendekat pada perspektif pengalaman (eksistensial, partikular) si manusia (dalam hal ini: mati), melainkan mengambang pada perspektif jagat raya (metafisis, universal). Bandingkan jika ini penutupnya: *Dengan satu dua hembus, alam membekukan sang bintang, dan binatang cerdas itu pun mampus. Atau, kalau enggan pakai kata "mampus": Dengan satu dua hela nafas, alam membekukan sang bintang; hewan cerdas itu pun tamat riwayat.*

Masih dalam aforisme yang sama, saya juga bertanya-tanya, kenapa Pak Berthold memilih "insyaf" untuk "das Erkennen". "...dem kluge Tiere das Erkennen erfanden" menjadi "...hewan-hewan cerdas menemukan cara menjadi insyaf". Saya tahu, penerjemahan adalah sejenis pengkhianatan. Tapi, bagi saya itu adalah keterbatasan dan bukan tujuan. Saya berharap bahwa kita tidak bertujuan mengkhianati Nietzsche (atau siapapun sastrawan, filsuf, teks, dll.), sekalipun kita pasti akan mengkhianatinya. (Saya juga berharap, saya tidak bertujuan mengkhianati kekasih, sekalipun saya besar kemungkinan akan mengkhianatinya.)

Maksud saya, “insyaf” adalah kata yang kayanya gak Nietzsche banget deh. Setidaknya dalam konteks Indonesia. “Insyaf” punya rasa moral dan agama. Ia bukan kata dengan rasa netral-sekuler seperti “kesadaran” atau “pengetahuan”. Tentu Pak Berthold lebih tahu apakah kata “Erkennen” juga digunakan untuk sesuatu yang moralis-religius di Jerman serta konteks lainnya. Tapi, menggunakan kata “insyaf” dalam bahasa Indonesia sebagai mengembalikan moral, yang dilampaui—jika bukan dicemooh—oleh Nietzsche. Pertanyaannya, mengapa penerjemah mengambil pilihan-pilihan yang mengironikan paradoks Nietzsche? Juga, apakah pendekatan terhadap aforisme pertama ini berlanjut pada aforisme-aforisme seterusnya?

Aforisme kedua yang ditampilkan masih berkenaan dengan “insyaf”: *Manusia insyaf tidak hanya harus sanggup mencintai musuhnya, tetapi harus juga sanggup membenci sahabatnya*. Sebagai bukan ahli Nietzsche, dan tak punya akses pada teks asli yang sah, saya penasaran apakah dalam aforisme ini Nietzsche juga menggunakan kata “Erkennen”? Sehingga, kita bisa menduga bahwa penerjemah konsisten memadankan “Erkennen” dengan “insyaf”? Saya jadi penasaran...

Selancar amatir di google menghasilkan gejala yang menarik. Lantaran tidak terbayang apa bahasa Jermanya, saya coba cari dengan frase kunci ini: *Nietzsche love enemy hate friend*. Dari situ saya mendapat versi Inggris di banyak situs, begini: *The man of knowledge must be able not only to love his enemies but also to hate his friends*. Kemudian saya menerjemahkan kalimat di atas ke bahasa Jerman dengan google

translate, dan mendapatkan: *Der Wissende muss nicht nur seine Feinde lieben, sondern auch seine Freunde hassen können*. Lalu saya jadikan itu kalimat kunci pencarian. Saya dapat dua versi aforisme ini:

1

Der Mensch der Erkenntnis muss nicht nur seine Feinde lieben, sondern auch seine Freunde hassen können.¹⁷

2

Der Wissende muss nicht nur fähig sein, seine Feinde zu lieben, sondern auch seine Freunde zu hassen.¹⁸

Nah... orang yang tak punya akses seperti saya membutuhkan rujukan. Aforisme Nietzsche rupanya begitu digemari sehingga beredar pelbagai versi. Apakah yang kedua itu terjemahan bolak-balik dari Jerman ke Inggris ke Jerman? Sekarang saya dalam posisi tidak tahu mana yang dipakai Nietzsche, “Der Mensch der Erkenntnis” atau “Der Wissende”, atau memang dua-duanya? Itu pun sangat menarik, Pak! Saya tunggu jawabannya...

Sementara itu, saya jadi punya pertanyaan baru mengenai pilihan-pilihan terjemahan. Pertanyaan itu adalah ini: Jika ada kata yang bisa diterjemahkan dengan dua cara — netral atau bernuansa nilai/moral/agama — cara apa yang dipilih? Atau, lebih luwes dari itu: Jika ada kata yang bisa diterjemahkan dengan tiga cara — bernuansa Arab, Nusantara, atau Eropa — mana yang dipilih?

Dalam kasus “Erkennen”, penerjemah memilih “insyaf”, ketimbang bentukan “sadar”, “tahu”, “kenal”. Tapi, dalam kasus “Moral”, pilihan jatuh pada “moral”, bukan “akhlak”. Dalam kasus “Logik” atau turunannya, pilihan ada pada “logika”, bukan “akal” atau “nalar”. Kata “fenomena” juga tampaknya lebih dipilih daripada “penampakan” atau “gejala”.

Pilihan kata yang genting untuk diperiksa adalah kata “Gott”, yang bisa diterjemahkan sebagai: Allah, illah, Tuhan, tuhan, dewa—dan masing-masing punya bias. Kata “Allah” tak digunakan sama sekali. Tampaknya juga “illah”. Tak hanya oleh Pak Berthold, tapi tak juga oleh penerjemah lain, jika saya tidak salah. Dalam buku yang dibicarakan kali ini, kita menemukan “Tuhan” dan “dewa”, dan saya bertanya-tanya apa yang mendasari pilihannya. Misalnya:

Berkuasa dan tidak lagi menjadi hamba suatu dewa. Itulah sarana yang tersisa untuk mempermulia manusia. (hal. 62)

...pembedaan jiwa dan raga berkaitan dengan pengandaian sebuah tubuh-jiwa semu sebagai dasar kepercayaan kepada ruh dan hantu serta kepercayaan kepada dewan dan Tuhan. (hal. 64)

Kebenaran tidak sudi ada dewa di samping dirinya sendiri. (hal. 65)

Tampaknya kata “Tuhan” dipakai jika maknanya sesuai dengan Tuhan monoteisme, dan kata “dewa” dipakai jika maknanya lebih luas dari atau tidak sama dengan Tuhan monoteisme. Jika demikian pun, kita pantas bertanya, kenapa penerjemah memilih membedakannya, dan

demikian mempersempit makna (mempertajam juga berarti mempersempit). Suatu pengucilan (eksklusi) yang tak terdapat dalam bahasa awal, kenapa jadi pilihan? Pertanyaan-pertanyaan itu lebih mudah ditelusuri lebih lanjut jika saya punya teks mula Nietzsche, yang sayangnya tak disediakan dan dirujuk di buku ini.

Tapi... kenapa juga pertanyaan-pertanyaan itu penting? Kenapa kita tidak bisa menikmati aforisme itu “apa adanya” (haha, memang ada yang “apa adanya”)? Begini, pertanyaan-pertanyaan itu muncul karena aforisme-aforisme ini tidak indah. Kalau sesuatu indah, kita terbuai dan tidak bertanya. Kalau sesuatu tidak indah, maka kita jadi berpikir. Kalau kita berpikir, kita bertanya. Begitu, bukan?

Langkah 3: Melihat beda puisi dan aforisme (perihal indah dan tidak indah yang tidak mudah)

Sejujurnya, aforisme Nietzsche tidak indah—lho, memang bukan ditujukan untuk jadi indah kok.... Dalam *The Case of Wagner* kita sudah lihat, bagi Nietzsche, tidak ada keindahan pada dirinya. Baiklah. Kita toh tidak harus setuju dengan Nietzsche. Lepas dari apa pendapat Nietzsche, menurut saya puisi-puisi Nietzsche (bisa) indah. Saya tidak takut pakai kata indah atau bagus. Puisi Nietzsche indah, aforismenya tidak. Mari kita tengok puisi Nietzsche yang juga diterjemahkan oleh Pak Berthold berduet dengan Agus R. Sarjono dalam *Syahwat Keabadian* (berturutan, hal 66 dan 62):

Yang Kelak Terdesak Banyak Berkabar

Yang kelak terdesak banyak berkabar, bisukan banyak hal ke dalam diri.

Yang kelak terdesak nyalakan halilintar, mesti jadi awan berbilang hari.

Ecce Homo

Ya! Dari mana asalku kutahu pasti
Tak terkenyangkan bagai api
aku membara habisi diri.
Segala kupegang menjelma cahaya,
yang kulepas arang belaka:
pastilah aku api sejati.

Menurut saya ini terjemahan yang berhasil, dari puisi yang menghadirkan yang konkret. Apa yang indah menurut saya adalah berkenaan dengan kerinduan kita akan yang berwujud-inderawi-partikular, bukan abstrak-konseptual-universal. Yang, dari kerinduan kita, kita fahami sebagai hadir, konkret. Puisi yang sekadar mengandung konsep-konsep abstrak, seperti “kebenaran”, “berkuasa”, “moral”, “keindahan”, dsj. pada umumnya puisi yang buruk jika bukan puisi. Misalnya, aforisme yang telah dikutip di atas: *Berkuasa dan tidak lagi menjadi hamba suatu dewa. Itulah sarana yang tersisa untuk mempermulia manusia*. Jelas itu bukan puisi.

Yang konkret adalah yang dalam kesadaran kita hadir sebagai sensasi, imaji, asosiasi (rasa, citra, kias), bukan konsep dan definisi (pengertian dan batasan). Itulah yang hidup. Puisi-puisi Nietzsche menghadirkan

yang hadir (citra: *halilintar, awan, api, arang, cahaya*), yang hidup (rasa: *membisu ke dalam diri, membara habisi diri, kupegang menjelma cahaya*). Tapi tak hanya itu.

Yang konkret memang juga bisa terbentuk dari konvensi, dari bentuk-bentuk yang telah kita kenal dari sebelumnya dan kita semati nilai. Di sini termasuk juga ritme, musikalitas, alusi, intertekstualitas, dll. Terjemahan “*yang kelak terdesak banyak berkabar*” bagi saya nikmat antara lain juga lantaran menggemakan melodi yang telah saya kenal dan sukai sebelumnya: *yang tertusuk padamu berdarah padaku* (Sutardji Calzoum Bachri). Saya juga mendengar gaung: *aku berkisar antara mereka sejak terpaksa* (Chairil Anwar).

Nietzsche punya puisi-puisi yang berhasil sebagai puisi.¹⁹ Sedang, aforisme harus dinilai sebagai aforisme. Aforisme tidak punya pretensi keindahan. Ia tidak datang dari kerinduan kita akan yang indah (konkret-berwujud-inderawi-partikular). Ia datang dari kerinduan sekaligus keraguan kita akan yang benar (universal-metafisis-konseptual-abstrak).²⁰ Karena itu, aforisme menari dalam permainan logika. Aforisme yang berhasil adalah tarian yang menegangkan, yang menghasilkan paradoks. Puisi yang berhasil kita sebut indah. Aforisme yang berhasil kita sebut cerdas. Nietzsche, tentu saja, menghasilkan begitu banyak aforisme yang berhasil. Lalu, apa masalah kita sekarang? Masalahnya ada dalam penerjemahan...

Langkah 4: Membaca aforisme Nietzsche sebagai gurindam (parodi atas ironi atas paradoks)

Katakanlah, Nietzsche punya aforisme ini: *Der Mensch der Erkenntnis muss nicht nur seine Feinde lieben, sondern auch seine Freunde hassen können*. (Orang berilmu harus tak cuma mampu cinta pada musuhnya, tapi juga benci pada sahabatnya). Atau versi lainnya: *Der Wissende muss nicht nur fähig sein, seine Feinde zu lieben, sondern auch seine Freunde zu hassen*. (Orang bijak harus tak hanya bisa mencintai musuhnya, tapi juga membenci sahabatnya.)

Dalam masyarakat Kristen Eropa yang dihidupi Nietzsche ketika itu, tentu ini adalah paradoks. Yesus mengajarkan manusia agar mencintai tak hanya sesama, tapi juga musuh. Cintailah musuhmu... Pada zaman Yesus, mungkin ini juga paradoks pada nilai masyarakatnya ketika itu, di Israel sekitar dekade pertama. Lalu, di peralihan ke abad XX, Nietzsche menawarkan paradoks pada nilai Kristen: cintailah musuh sekaligus musuhilah teman.

Cintailah musuhmu sekaligus musuhilah temanmu!—ini sebenarnya lucu banget.²¹ Tapi, kalau salah cara baca, jangan-jangan orang menganggap itu perintah betulan, untuk dipraktikkan. Dan aforisme tak lagi lucu, melainkan menyebalkan atau bahkan mengerikan. (Tidakkah itu yang terjadi dengan tafsir Nietzsche oleh kaum Nazi?) Dalam pengantar *Jadilah Diri Sendiri*, aforisme disebut “teks fiksional” (hal. 10). Menurut saya, masalahnya bukan soal fiksi atau nonfiksi. Aforisme berada di luar

kategori fiksi/nonfiksi. Yang lebih penting adalah: ia bukan preskripsi. Ia bukan resep atau pedoman berperilaku. Ia bukan norma. Aforisme adalah tarian spekulasi logika. Ia bermain dengan premis atau asumsi yang hendak ia memainkan.

Dalam kasus di atas, premis yang dipertanyakan adalah: *kasihilah musuhmu*. Pembalikannya secara logis: *musuhilah kekasihmu*. Ini adalah permainan logika belaka. Efeknya, kita terganggu. Kalau tingkat ketergangguannya masih aman atau bahkan menyenangkan, itu namanya geli—suatu rasa yang berada di ambang nikmat dan sakit. Kita tergeli, tergelitik. Rasa geli ini menggerakkan (mengguncang) kita, bisa fisik maupun mental, dan dari sana kita bisa saja menilai ulang apa yang selama ini kita percaya. Hampir semua, jika bukan semua, aforisme Nietzsche bersifat seperti ini.

Puisi menghidupkan. Aforisme menggelitik. Keduanya bukan perintah atau pedoman.

Maka, catatan bagi dua buku yang berharga ini—*Jadilah Diri Sendiri* dan *Syahwat Keabadian*—adalah adanya beberapa pilihan terjemahan dan penyajian yang justru ironis terhadap paradoks Nietzsche, dengan harga paradoks itu menjadi mentah. Ejekan Nietzsche terbaca sebagai pedoman atau norma baru. Pilihan-pilihan itu adalah, telah diterangkan di atas: 1) Tidak disertakannya sumber rujukan, teks asli, dan catatan kritis, yang menyebabkan suasana kritis hilang dari buku ini. 2) Penyetaraan “aforisme” dengan “kata-kata mutiara”. Paduan butir 1 dan 2 potensial membuat pembaca dengan “mental

kawanan” atau “moral domba” terbujuk bersikap mencari pedoman dan norma dalam buku ini. 3) Beberapa pilihan kata dan ungkapannya cenderung dekat dengan selera atau bias kelompok religius-moralis (insyaf, akhirat, dewa/Tuhan), yang dikritik Nietzsche.

Tapi, ah tentu saja... atas nama perspektivisme, memangnya tidak boleh kita membaca Nietzsche secara berakhlak? Sekalipun itu bertentangan dengan selera Nietzsche tentang seni, seperti setidaknya dalam *The Case of Wagner* yang diterangkan di atas? Atas nama diktum “pengarang telah mati” boleh dong kita membaca Nietzsche dengan sikap berpetuah? Hmm, seperti sudah saya bilang... Saya pada mulanya tidak berniat berkhianat. Tapi, kalau pada akhirnya saya berkhianat, apa boleh buat...

Kalian boleh menganggap ini parodi atas ironi (dari penerjemah) atas paradoks (Nietzsche). Boleh juga tidak. Beberapa puisi atau “kata mutiara” Nietzsche dari kedua buku itu bisa dicomot dan kita perlakukan sebagai gurindam. Kita punya Gurindam Dua Belas gubahan Raja Ali Haji yang sohor itu. Jika gurindam rakyat, misalnya Gurindam Jiwa, nyaris tak beda dengan pantun—mengandung dua baris sampiran yang memberi imaji, dan dua baris isi yang memberi pesan—gurindam Raja Ali Haji tak peduli sampiran. Tak ada citra, rasa, suasana. Gurindam Dua Belas langsung berpetuah. Gurindam ini adalah petatah-petitih tanpa permissi. Kalau begitu, marilah, kita lagukan aforisme Nietzsche sebagai gurindam! Toh aforisme juga tidak dituntut memberi citraan suasana. Toh Nietzsche juga pernah bilang musik harus dimeditasi. Hmm, kalau mau lebih lembut sedikit, kita lantunkan sebagai syair lagu Cindai Siti Nurhaliza...

(Gurindam)

Hidup ini cermin adanya
Temukan diri di dalamnya
hendak kujadikan jalan utama
carilah dengan segala upaya

Adalah lugu jika mengira
akhlak kan tahan tanpa hukum Tuhan

Akhirat mutlak kita perlukan
jika iman kan akhlak mau bertahan

Manusia insyaf tak hanya harus
mampu mencintai musuh-musuhnya
Tapi manusia haruslah mampu
membenci akan sahabat-sahabatnya

Hidup ini cermin adanya
Temukan *diri* dalamnya
Ingin kujadikan jalan utama,
carilah dengan segala upaya!²²

Adalah naif jika menyangka
bahwa moral akan bertahan
andai tiada Tuhan yang menghukum
“Akhirat” mutlak diperlukan
jika kepercayaan akan moral
mau dipertahankan²³

Manusia insyaf tak hanya harus
sanggup mencintai musuhnya,
tetapi harus juga sanggup
membenci sahabatnya.²⁴

(Cindai)

Jangan berdiam di datar lembah
 Jangan mendaki kelewat tinggi
 Indahnya bumi tiada terperi
 Barulah nampak dari tengah

Perut nan kokoh, gigi nan tajam
 begitu bagimu aku harapkan
 Bila kitabku sanggup kau tahan
 pastilah aku kau anggap kawan

Harus kulewati ratusan tangga
 mesti kudaki dan kudengar jeri

Duhai kau keras! Aduh, kamikah cadas?
 Jadi alas siapa yang ikhlas?

Kiat terbaik mendaki gunung
 Naiklah saja, jangan direnung
 Kiat terbaik mendaki gunung
 Naiklah, janganlah direnung

Jangan berdiam di datar lembah!
 Jangan mendaki kelewat tinggi!
 Indah bumi tak terperi
 Baru nampak dari tengah²⁵

Perut kokoh dan gigi tajam,
 begitu bagimu kuharapkan!
 Bila kitabku sanggup kau tahan,
 pasti aku kau jadikan kawan.²⁶

Harus kulewati ratusan tangga,
 mesti mendaki dan kudengar
 seruan kalian

“Kau Keras! Adakah kami batu?”
 Harus kulewati ratusan tangga,
 dan jadi tangga tiada yang rela²⁷

Kiat terbaik mendaki gunung?
 Naik saja! jangan direnung!²⁸

¹ (Teks untuk peluncuran buku Jadilah Diri Sendiri, GoetheHaus 27 Agustus 2022).

² *Jadilah diri Sendiri: Kumpulan Aforisme dan Kata Mutiara Friedrich Nietzsche*, editor dan penerjemahan Berthold Damshäuser (Diva Press, 2022). *Friedrich Nietzsche: Syahwat Keabadian*, editor dan penerjemah Berthold Damshäuser dan Agus R. Sarjono (Diva Press, 2020).

³ Philip Grundlehner, *The Poetry of Friedrich Nietzsche* (Oxford University Press, 1986), adalah salah satu yang mengatakan minimnya apresiasi terhadap puisi Nietzsche sekaligus menunjukkan pentingnya puisi dalam karya Nietzsche.

⁴ Chairil Anwar menyebut Nietzsche di “Tiga Muka Satu Pokok”, *Also Sprach Zarathustra* diterjemahkan H.B. Jassin, dan pemikiran Nietzsche banyak dibahas Goenawan Mohamad. Ada cerita lucu dari Asrul Sani: Chairil mau mencuri *Also Sprach Zarathustra* di toko buku, tapi yang terambil malah Injil (lihat *Derai-Derai Cemara: Puisi dan Prosa Chairil Anwar*, Horison, 2000).

⁵ Nirwan Dewanto, *Kaki Kata* (Teroka, 2020), hal. xii.

⁶ St. Sunardi menyebut “metode filsafat Nietzsche” sementara A. Setyo Wibowo menggunakan istilah “gaya filsafat Nietzsche” dengan lebih tertimbang. Lihat St. Sunardi, *Nietzsche* (LKIS: 1996) dan Setyo Wibowo, *Gaya Filsafat Nietzsche* (Kanisius, 2017)

⁷ Friedrich Wilhelm Nietzsche. *The Case of Wagner, Nietzsche Contra Wagner, and Selected Aphorisms*. Terjemahan: Anthony M. Ludovici (T.N. Foulis, 1911; versi digital: Apple Books).

<https://books.apple.com/id/book/the-case-of-wagner-nietzsche-contra-wagner/id511080178>). Semua kutipan dari buku ini diambil dari sumber ini.

⁸ *Jadilah Diri Sendiri*, hal. 92. Atau, "Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum."-Sprüche und Pfeile, 33. https://de.wikiquote.org/wiki/Friedrich_Nietzsche

⁹ "Il faut méditerraniser la musique." (*The Case of Wagner*.)

¹⁰ Lirik Prancis: https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27amour_est_un_oiseau_rebelle. Lirik Inggris: <https://lyricstranslate.com/en/habanera-l039amour-est-un-oiseau-rebelle-habanera-love-rebellious-bird.html>. Awal lagu ini juga bernada kromatik, yang barangkali bisa didekatkan dengan tangga nada Arab atau India.

¹¹ "Is Wagner a man at all? Is he not rather a disease? Everything he touches he contaminates. He has made music sick. / ...he was Hegel's heir.... Music as "Idea." / ...he remained a rhetorician in music. / He is the Victor Hugo music as language, provided always we allow that under certain circumstances music may be something which is not music, but speech—instrument—ancilla dramaturgica. / The elementary factors—sound, movement, colour, in short, the whole sensuousness of music—suffice. Wagner never calculates as a musician with a musician's conscience, all he strains after is effect, nothing more than effect." / Semua dikutip dari *The Case of Wagner*, sumber yang sama dengan yang disebut sebelumnya.

¹² "...beauty in itself is just as much a chimera as any other kind of idealism." (*The Case of Wagner*.)

¹³ "I shall now give my notion of what is modern. According to the measure of energy of every age [...] The age either has the virtues of ascending life, in which case it resists the virtues of degeneration with all its deepest instincts. Or it is in itself an age of degeneration, in which case it requires the virtues of declining life [...]. Aesthetic is inextricably bound up with these biological principle: there is a decadent aesthetic, and classical aesthetic..." (*The Case of Wagner*.)

¹⁴ "How is decadence in literature characterised? By the fact that in it life no longer animates the whole. Words become predominant and leap right out of the sentence to which they belong, the sentences themselves trespass beyond their bounds, and obscure the sense of the whole page, and the page in its turn gains in vigour at the cost of the whole,—the whole is no longer a whole. But this is the formula for every decadent style: there is always anarchy among the atoms, disaggregation of the will,—in moral terms: "freedom of the individual,"—extended into a political theory "equal rights for all." (*The Case of Wagner*)

¹⁵ Soal peran adik Nietzsche dalam menyunting teks-teks Nietzsche, lihat misalnya A. Setyo Wibowo, *Gaya Filsafat Nietzsche*, hal. 57-61.

¹⁶ https://de.wikiquote.org/wiki/Friedrich_Nietzsche

¹⁷ <https://www.aphorismen.de/zitat/171281>. Situs ini menyebut sumber: *Also sprach Zarathustra*.

¹⁸ <https://sprueche-liste.com/friedrich-nietzsche-zitate/>. Situs ini tidak menyebut sumber.

¹⁹ Jika tidak percaya, silakan baca Philip Grundlehner, *The Poetry of Friedrich Nietzsche* (Oxford University Press, 1986).

²⁰ Saya menggunakan teori saya sendiri tentang Struktur Rasa, yang sedikit banyak mulai dijelaskan dalam *Anatomi Rasa* (KPG, 2018) dan beberapa esai, antara lain seri "Tentang Rasa" (majalah *Basis*) atau surat-surat sastra (jurnal *Dekonstruksi*).

²¹ Saya sangat tidak setuju Agus R. Sardjono yang mengatakan tak banyak unsur humor dalam pemikiran Nietzsche. Lihat *Syahwat Keabadian*, hal. 7.

²² *Syahwat Keabadian*, "Sebuah Cermin Hidup Ini", hal. 44.

²³ *Jadilah Diri Sendiri*, hal. 35

²⁴ *Jadilah Diri Sendiri*, hal. 21.

²⁵ *Syahwat Keabadian*, "Kearifan", hal. 54.

²⁶ *Syahwat Keabadian*, "Untuk Pembacaku", hal. 61.

²⁷ *Syahwat Keabadian*, "Kerasnya Aku", hal. 60.

²⁸ *Syahwat Keabadian*, "Naik", hal. 56

Filsafat (di) Indonesia pada Masa Pandemi: Sebuah Retrospeksi

Syarif Maulana

syarafmaulini@gmail.com

Pandemi COVID-19 memasuki Indonesia secara resmi pada bulan Maret 2020. Berbagai aktivitas, terutama yang mengharuskan pertemuan fisik, bisa dikatakan lumpuh total. Banyak kegiatan kemudian dialihkan pada daring, termasuk kegiatan yang berhubungan dengan filsafat, khususnya penyebaran akses pengetahuannya, baik dalam bentuk diskusi maupun kegiatan belajar – mengajar di kelas. Pengalihan penyebaran pengetahuan via daring ini rupanya menimbulkan geliat tersendiri bagi perkembangan filsafat (di) Indonesia. Tulisan ini mengurai beberapa fenomena yang muncul terkait filsafat (di) Indonesia pada masa pandemi untuk kemudian direfleksikan terkait masa depannya pada era pasca pandemi.

Kemunculan Komunitas Filsafat Daring

Hal yang sangat kentara terjadi di masa pandemi adalah munculnya beraneka komunitas filsafat yang aktif secara daring. Komunitas tersebut antara lain Logos ID, Schole ID, Kelas Isolasi, Betang Filsafat, LSF Discourse, LSF Cogito, A Being is Asking, Ze-No Center for Logic and Metaphysics (Ze-No CLM), Masyarakat Filsafat Indonesia (MFI) dan beberapa lainnya. Beberapa komunitas tersebut, seperti LSF Cogito, LSF Discourse, atau A Being is Asking, memang sudah berdiri

sejak sebelum pandemi dan sudah rutin melakukan kajian secara luring, tetapi situasi serba-daring membuat mereka terpaksa “ikut arus”. Aktivitas daring tersebut umumnya dilakukan melalui unggahan konten-konten bertemakan filsafat di media sosial ataupun kelas kajian filsafat yang terbuka untuk publik.

Situasi daring memungkinkan publik dari berbagai wilayah di Indonesia bisa berpartisipasi. Bahkan tidak jarang para peserta diskusi ini datang dari luar Indonesia. Tidak hanya dari kalangan peserta, narasumber pun bisa didatangkan dari tempat-tempat yang jauh dari lokasi peserta, bahkan hingga melewati batas negara. Schole ID misalnya, rutin mendatangkan pembicara dari luar Indonesia seperti Benjamin Watkins (AS), Tyler McNabb (AS), Gregory Dawes (Selandia Baru), Liz Jackson (Kanada), Eric S. Nelson (Hongkong), Christian Miller (AS), Graham Oppy (Australia) dan beberapa lainnya. Sementara itu, Kelas Isolasi rutin bekerjasama dengan Takeshi Morisato (Jepang) untuk mengadakan kelas filsafat komik Jepang berbahasa Inggris yang terbuka untuk peserta dari mancanegara.

Diantara seluruh komunitas yang disebutkan di atas, Logos ID bisa dikatakan merupakan komunitas yang menonjol dari segi popularitas. Digawangi oleh Nathanael Pribady, Logos ID memiliki jumlah

followers sebanyak 148 ribu-an di Twitter dan 21 ribu-an di Instagram (per 15 Agustus 2022). Konten-konten Logos ID tergolong ringan dan disukai oleh generasi muda, terutama oleh mereka yang baru saja tertarik belajar filsafat. Beberapa kali mengadakan diskusi publik via daring, Logos ID juga menggelar Logos Fest pada bulan November 2021, semacam *bootcamp* atau program pelatihan intensif berisi tiga belas kelas yang membahas tema keadilan dari empat sudut pandang yaitu filsafat, hukum, gender, dan politik. Saat tulisan ini sedang digarap, Logos ID tengah menyelenggarakan kelas berbayar bernama Academia yang diikuti oleh lebih dari dua ratus peserta.

Lantas, topik filsafat apa saja yang dibawakan oleh komunitas-komunitas ini? Cukup beragam: sejumlah komunitas memilih untuk fokus pada tema tertentu secara spesifik, sementara lainnya ada yang memilih untuk membahas kajian filsafat secara lebih luas. Komunitas yang memilih kajian spesifik misalnya Ze-No CLM yang mengkhususkan pada tema-tema terkait tradisi filsafat analitik, sedangkan Schole ID lebih banyak membahas tema-tema filsafat agama. Komunitas lainnya lebih memilih untuk tidak mendalami satu kajian secara spesifik atau bisa dikatakan bisa membahas “apapun” (etika, politik, seni, pemikiran Timur dan hal-hal lainnya, termasuk topik terkait budaya populer).

Selain itu, meski sebagian komunitas tersebut mengaku tidak mengusung identitas lembaga pendidikan resmi manapun, tetapi tidak bisa dielakkan bahwa terdapat sejumlah komunitas yang anggota-anggotanya terhubung oleh kesamaan latar belakang pendidikan. Sebagai contoh, Schole ID dan A Being is Asking didirikan oleh alumnus filsafat Universitas Indonesia,

Ze-No CLM dari Universitas Gadjah Mada, Kelas Isolasi sebagian besar dari Universitas Katolik Parahyangan, Masyarakat Filsafat Indonesia dari Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara, dan Betang Filsafat dari STKIP Pamane Talino.

Festival Filsafat Daring

Berangkat dari ramainya komunitas filsafat daring tersebut, akhirnya muncul gagasan untuk membuat festival filsafat daring yang disebut Philofest. Philofest adalah festival independen yang digelar selama seminggu penuh dengan menampilkan beraneka mata acara mulai dari seminar, debat filsafat, kuis, hingga presentasi komunitas filsafat serta penerbit buku-buku filsafat. Mengusung tema *Dunia Setelah Pandemi: Filsafat dari Masa Depan*, Philofest pertama diselenggarakan bulan Desember 2020 dan melibatkan nama-nama seperti Karlina Supelli, Saras Dewi, Haryatmoko, Henry Manampiring, Martin Suryajaya, Muhammad Al-Fayyadl, Hizkia Yosie Polimpung, Iwan Pranoto, dan puluhan nama lainnya. Meski tidak secara khusus menyebutkan “tuan rumah”, tetapi bisa dikatakan bahwa sentral Philofest 2020 adalah di Jakarta (karena *server* pusatnya berada di sana).

Philofest kembali diselenggarakan tahun 2021 masih dengan format daring. Setelah sebelumnya *server* pusat-nya berada di Jakarta, kali ini Malang didaku sebagai “tuan rumah”, persisnya dari komunitas LSF Discourse. Mengangkat tema berjudul *Kini, Nanti, Dulu: Filsafat sebagai Tradisi*, Philofest 2021 banyak membahas topik-topik seputar kearifan lokal, filsafat Indonesia/ Nusantara, dan pemikiran Timur – meski tetap membahas banyak pemikiran

“Barat”. Pada tahun 2022, Philofest rencananya akan digelar kembali dengan komunitas Betang Filsafat sebagai “tuan rumah”. Komunitas Betang Filsafat bisa dikatakan lahir dari minat para mahasiswa STKIP Pamane Talino yang berlokasi di Ngabang, Kalimantan Barat. Meski mulai muncul isu bahwa Philofest 2022 akan diselenggarakan secara luring, tetapi kelihatannya Philofest akan tetap dipertahankan sebagai festival yang aksesibel untuk peminat filsafat di seluruh Indonesia sehingga setidaknya fitur daring akan tetap dipertahankan.

Mengapa Filsafat (di) Indonesia Menjadi Populer di Masa Pandemi?

Terdapat hal-hal yang bisa dibaca mengapa filsafat (di) Indonesia menjadi begitu populer di masa pandemi. Beberapa faktor yang dapat dianalisis adalah sebagai berikut:

1. Selama ini, terdapat kutub yang cukup terbelah antara tradisi filsafat akademik dan kajian filsafat di “alam liar” (non-akademis). Tradisi filsafat akademik berangkat dari asumsi bahwa ilmu filsafat adalah sebetulnya disiplin yang ketat dan untuk memahaminya diperlukan ketekunan yang panjang. Sementara itu, kajian filsafat di “alam liar” berasumsi bahwa filsafat adalah ilmu yang bisa dipelajari siapa saja, dari latar belakang mana saja, tanpa perlu khusus dikaji dalam ruang lingkup akademik tersendiri.

Penyelenggaraan kajian filsafat secara daring memungkinkan pertemuan dua kutub ini, yang

keduanya bisa saling belajar dan melengkapi. Lewat keharusan untuk menyelenggarakan sesuatunya secara daring sehingga lebih aksesibel terhadap publik, tradisi filsafat akademik menjadi belajar bagaimana membahasakan filsafat untuk orang-orang yang katakanlah awam, sekaligus menguji ide-idenya di hadapan para peserta non-mahasiswa yang bisa jadi sangat kritis (karena tidak terhalang hubungan hierarkis dosen – mahasiswa). Bagi pembelajar di “alam liar”, kegiatan filsafat secara daring ini bisa jadi membukakan mata mereka tentang tradisi filsafat akademik yang lebih tekun dalam berhadapan dengan teks. Artinya, meski berfilsafat adalah laku yang bisa dipelajari oleh siapapun, tetapi keketatan terhadap teks bisa jadi hanya dimungkinkan oleh pengondisian dalam tradisi filsafat akademik.

Dalam festival Philofest, misalnya, kedua kutub ini bisa jadi dipertemukan dalam sebuah debat. Misalnya, pada edisi tahun 2020, terjadi debat antara R.H. Authonul Muther yang merupakan mahasiswa keperawatan (sebut saja mewakili pembelajar filsafat dari “alam liar”) dengan M. Qatrunnada Ahnaf, seorang mahasiswa pascasarjana filsafat yang keduanya membenturkan pandangan pasca strukturalisme versus analisis semantik.

2. Mungkin bagian ini terdengar agak jenaka, tetapi dapat dipertimbangkan sebagai faktor: para filsuf atau bisa juga para

pengkaji filsafat, adalah orang-orang yang bisa dikatakan “kesepian”. Mereka bergulat dengan pikirannya sendiri atau paling banter berdiskusi dengan teman-temannya yang sepemikiran. Itupun jumlahnya bisa jadi sangat sedikit. Dengan dibukanya akses melalui daring, para filsuf atau para pengkaji filsafat menjadi memiliki kesempatan untuk mendiskusikan pemikirannya dengan banyak orang. Selain bertemu teman sepemikiran yang berasal dari wilayah lain di Indonesia atau bahkan di luar negeri, para filsuf atau pengkaji filsafat ini juga bisa beradu pandangan dengan para peserta diskusi yang tak kalah kritis dan jumlahnya kian bertambah dari waktu ke waktu.

Sebagai contoh, Arvin Gouw adalah pemikir Indonesia yang tinggal di Amerika Serikat. Sebagai instruktur di divisi onkologi Stanford University School of Medicine, penelitian-penelitiannya sudah sangat melimpah dan tidak jarang punya irisan antara sains, filsafat, dan agama. Arvin sebelumnya relatif kurang dikenal dalam lanskap pemikiran di Indonesia, hingga akhirnya “diperkenalkan” di Philofest 2020 lewat debat serunya melawan Taufiqurrahman (Ze-No CLM). Melalui persentuhan ini, akses Arvin terhadap pergaulan para pemikir di Indonesia menjadi lebih terbuka, pun sebaliknya, para pemikir di Indonesia menjadi bisa lebih banyak berdiskusi dengan para pemikir di luar sana, termasuk

Arvin dan orang-orang lainnya melalui Arvin.

3. Kita bisa asumsikan bahwa para pembelajar filsafat adalah orang-orang yang serius. Dalam artian, mereka adalah orang-orang yang benar-benar mencintai ilmu, tanpa perlu mengaitkannya dengan tujuan instrumental seperti kemudahan akses kerja. Namun amat disayangkan bahwa usaha-usaha mereka untuk mendalami ilmu ini seringkali terhambat akses geografis yang berdampak pada persoalan ekonomi. Misalnya, untuk mengundang dosen dari UI, STF, atau UGM, tentu memerlukan biaya yang tidak sedikit, terutama untuk transportasi dan akomodasi – apalagi jika mengundangnya ke luar Pulau Jawa.

Di masa pandemi, ongkos yang dikeluarkan untuk akomodasi dan transportasi ini bisa dipangkas lewat undangan untuk berbagi materi via Zoom, Google Meet atau live Instagram. Dengan demikian, para pembelajar filsafat menjadi tidak perlu memusingkan biaya besar untuk mengakses pengetahuan dari para filsuf ternama seperti A. Setyo Wibowo, Tommy F. Awuy dan nama-nama besar lainnya.

Epilog

Meski belum bisa dikatakan bahwa pandemi telah usai, sejumlah kampus perlahan-lahan mulai memberlakukan pembelajaran luring. Dengan demikian, terdapat kemungkinan bahwa pembelajaran filsafat akademik, yang tadinya aksesibel

untuk siapapun yang memiliki akses internet, menjadi kembali “bersembunyi” di balik tembok-tembok universitas. Kesibukan khas luring akan menghantui para pengajar filsafat di dunia akademik sehingga mereka belum tentu punya waktu leluasa untuk memberikan ceramah-ceramah via daring. Komunitas-komunitas filsafat daring mungkin beberapa masih akan bertahan, tetapi sebagian lainnya akan berguguran (dan sudah terjadi) akibat kesibukan luring - pun diperkuat oleh kenyataan bahwa sebagian dari pegiatnya adalah dosen akademik.

Berakhirnya pandemi tentu suatu kegembiraan bagi kita semua yang pernah begitu terisolasi oleh keadaan ini. Namun tidak demikian halnya bagi akses pengetahuan filsafat (di) Indonesia yang mengalami perayaan besar-besaran saat tembok-tembok akademik diterabas oleh fasilitas daring. Dengan diberlakukan kembalinya pembelajaran luring, filsafat menjadi kembali eksklusif dan hanya mereka yang terdaftar sebagai mahasiswa saja yang bisa mengakses tradisi filsafat akademik. Mudah-mudahan hal demikian tidak sepenuhnya terjadi. Semoga kampus-kampus filsafat sudah terbuka pandangannya lewat fenomena di masa

pandemi, saat mereka dikejutkan oleh geliat para pembelajar filsafat di “alam liar” yang begitu kritis dan bergairah. Bahkan jika kampus-kampus filsafat ini tidak segera membenahi diri, bisa jadi para mahasiswa lebih betah belajar di luar ketimbang dari dosen-dosennya sendiri. Atas dasar itu, berakhirnya pandemi seyogianya bukan merupakan akhir bagi kegembiraan akses pengetahuan filsafat di Tanah Air. Saling silang tradisi akademik dan “alam liar” sebaiknya dipertahankan melalui akses-akses yang tetap terbuka (meski harus diakui, tidak bisa sepenuhnya terbuka).

Dalam arti apa segalanya mesti dibiarkan terbuka? Misalnya, dengan mempertahankan kegiatan-kegiatan daring yang aksesibel, sambil tetap menjaga kegiatan-kegiatan luring yang memang dikhususkan untuk mahasiswanya sendiri. Namun bagaimanapun, alangkah lebih keren jika para mahasiswa terdaftar bisa terus “diadu” dengan para pembelajar non-filsafat di luar sana melalui keterbukaan akses. Dengan semangat saling membenahi, kedua kutub yang tadinya berjalan sendiri-sendiri, bisa tumbuh berdialektika dalam aras pemikiran rasional, kritis, dan filosofis di Indonesia.

Erotika

Goenawan Mohamad

gmgoenawansusatyo@gmail.com

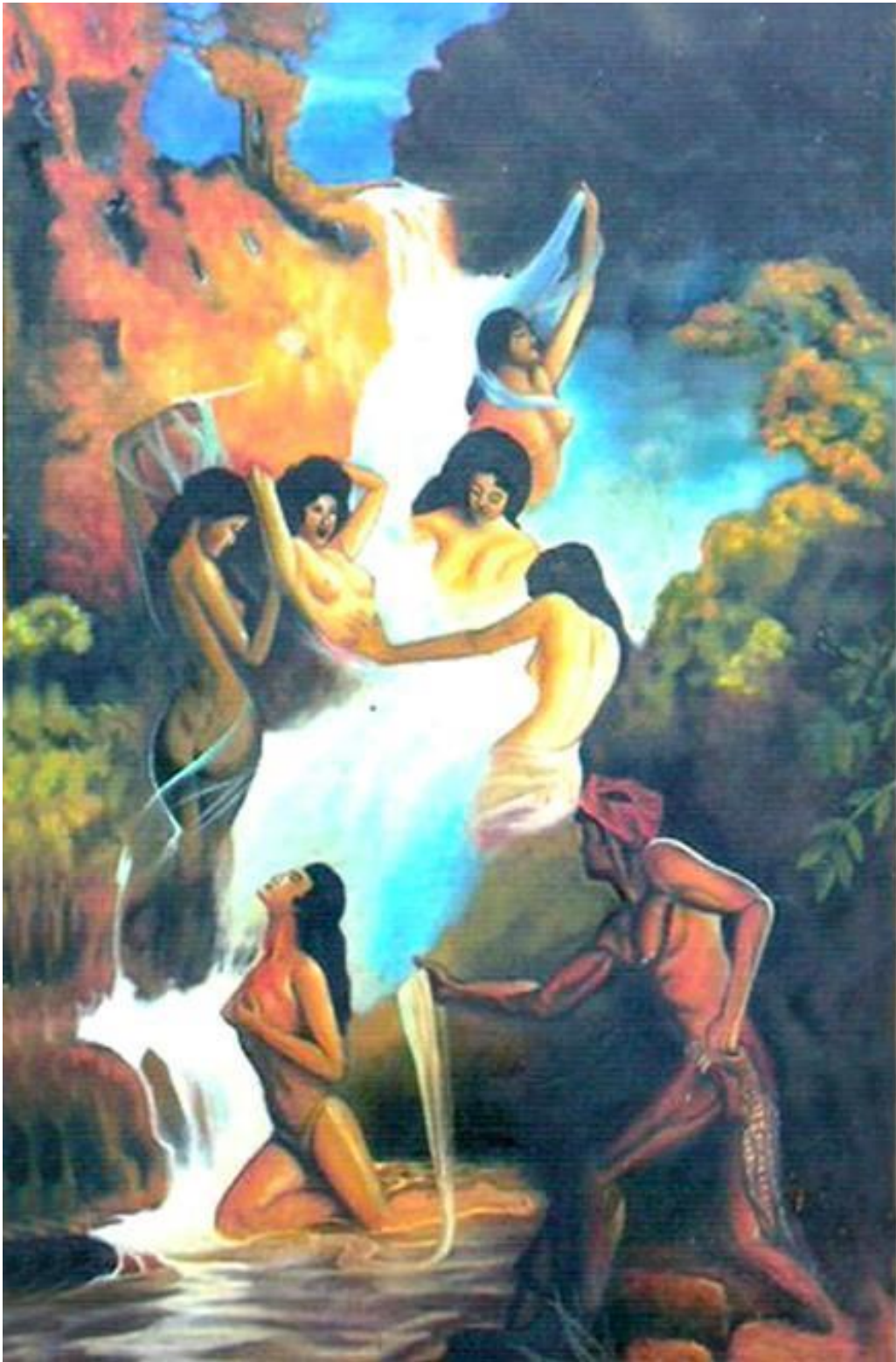
I

Dalam cerita rakyat Jawa ada seorang pemuda bernama Jaka Tarub. Ia bernasib mujur: di tempat ia berburu, ada sebuah telaga. Ke sanalah bidadari, ada tujuh, mandi. Mereka melepaskan pakaiannya dan meletakkannya di tepian air. Syahdan, dari semak-semak di tepi danau itu Jaka Tarub mengintip. Dikisahkan kemudian, pemuda itu menyembunyikan pakaian salah seorang dari ketujuh bidadari itu. Akibatnya, yang kehilangan busana tak bisa terbang kembali ke langit. Jaka Tarub kemudian mengembalikan pakaian itu dan dengan demikian ia bisa menuntut sang bidadari, Nawang Wulan, jadi isterinya.

Tampak bahwa Nawang Wulan berada dalam posisi lemah bukan karena ia telanjang, tapi karena ia telanjang dan diintip. Dan Jaka Tarub berada dalam posisi yang lebih unggul: ia melihat ketelanjangan itu dan pada saat yang sama menguasai sarana anti-ketelanjangan. Pelukis Basoeki Abdullah

menurunkan kisah Jaka Tarub dalam sebuah kanvas yang tampaknya direproduksi dan diminati di mana-mana. Berbeda dengan beberapa lukisan rakyat tentang dongeng ini, kanvas Basoeki Abdullah menangkap saat ketelanjangan yang, jika ditelaah dengan baik, ditampilkan untuk kita, yang memandang kanvas itu. Dengan memakai dongeng itu, kita jadi pengintai atau penatap. Kita jadi Jaka Tarub sebelum menyodorkan selendang Nawang Wulan kembali. (*Gambar 1*).

Sang pelukis mengasumikan, kita akan menyukai itu – dan melihat populernya gambar ini, ia agaknya benar. Tatapan Jaka Tarub adalah sebuah gejala umum, gejala *scopophilia*, ‘kenikmatan memandangi liyan’. Unsur erotik tak bisa dilepaskan dari gejala ini, dan ini agaknya berlaku secara universal. Bila kita simak *Gambar 2*, sebuah lukisan lama Persia, kita memang tak bisa mengetahui reaksi apa yang timbul dalam diri lelaki pengintai di balik pohon itu. Tapi sang perupa tak akan menampakkannya begitu terkesima memandang perempuan-perempuan mandi telanjang.



Gambar 1 – Basoeki Abdullah, “Jaka Tarub”.



Gambar 2 – “Gadis-gadis dan Pengintip”, tenunan Iran, sekitar abad 15.

Dalam tiga esei psikoanalisa yang terbit tahun 1905 Freud menunjukkan hubungan antara ‘memandangi’ dan dorongan seksual. Ia menulis: ‘Kesan visual tetap jadi jalan yang paling sering dilalui bangkitnya eksitasi libido (*libidinöse Erregung*).’ Dari sini berkembanglah ‘keindahan dalam obyek seksuil’ yang kita dapatkan dalam hidup sehari-hari, dalam film, televisi dan seni rupa. Tapi hampir berbareng dengan itu tubuh, obyek yang ditatap dan diintai, dibungkus. Tubuh dibungkus di masyarakat, terutama masyarakat tempat Freud hidup, dan kemudian justru timbul rasa kehilangan, atau rasa ingin tahu, atau rindu yang intens. Rindu jadi rindu-dendam.

Seni rupa, yang lahir dari ‘kesan visual’, memberi ruang bagi rindu-dendam itu. Bahkan, seperti kita kenal dalam analisa ala Freud, karya seni adalah sebuah hasil sublimasi: proses yang terjadi akibat para perupa dan peminat selamanya berada di dalam acuan ‘Tata Simbolik’. Kita ingat ini istilah Lacan, ketika ia menyebut bangunan bahasa, hukum, moralitas, dan agama – dari mana ‘pembungkusan’ datang. Di hadapan dan di dalam Tata itu, naluri tak bisa jadi dirinya sendiri. Ia harus bernegosiasi, beradaptasi, dan berubah. Dari proses ini lahirlah karya.

Tapi tak berarti naluri itu punah. Salah satu sumbangan penting teori Lacan ialah menunjukkan bahwa Tata Simbolik itu juga tak bisa utuh, tak bisa penuh, berkekurangan -- dan peradaban ikut dibentuk hal-hal yang oleh Lacan disebut *le reel*: hasrat, berahi, naluri, dan gejolak yang tak bisa diutarakan, apalagi dijinakkan bahasa, hukum, moralitas atau agama. Walhasil, sederet kontradiksi dan ketegangan. Dan itulah yang kita lihat

dalam pameran foto Nico Dharmajungen. Seperti ditulis Nirwan Dewanto dalam kata pengantar katalogus pameran itu, 'Rasa rindu-dendam kita akan ketelanjangan mungkin justru dibentuk-gerakkan oleh tata susila dan tata agama'. Akibatnya, tata itu 'hanya membuat mata menjadi mata-mata belaka'.



Gambar 3 - Loker di samping Pintu Galeri Salihara.

Nirwan memakai kata 'mata-mata' karena 'sang mata terus mencari apa yang terlarang'. Ia tak lagi 'dapat melihat tubuh dengan wajar'. Akhirnya 'Ia terus menjadi pengintip di satu pihak, dan penindas di pihak lain'. Kata 'pengintip' dan 'penindas' itu sangat kena -- dan paling pas untuk Jaka Tarub: pemuda dalam dongeng ini sekaligus menjadi keduanya. Seperti saya katakan tadi, ia memandangi ketelanjangan dan pada saat

yang sama menguasai sarana anti-ketelanjangan, yakni pakaian sang bidadari. Tatapan Jaka Tarub menunjukkan posisi yang paradoksal. Paradoks itu juga tampak dari pameran Nico Dharmajungen. Seorang teman yang hadir dalam pembukaan pameran ini mengatakan bahwa baginya yang penting dicatat dari Galeri Salihara hari itu adalah loker yang berdiri di sisi pintu (*Gambar 3*): ini adalah sebuah peristiwa tatkala karya

fotografis dipamerkan dan sekaligus juga ketika karya fotografis tak diperkenankan. Loker itu dipakai untuk menyimpan kamera para pengunjung sebelum masuk. Orang hanya boleh melihat dengan batasan tertentu.

'Melihat', dengan demikian, sebuah laku yang dianggap punya daya yang berarti. Terutama karena kaitannya dengan yang erotik. Di Galeri Salihara kita menyaksikan bahwa 'melihat' telah menghasilkan kamera, model, kanvas, karya fotografis, peminat, undang-undang, satpam, loker. Dengan kata lain, 'melihat', sebagai gejala skopophiliak, adalah bagian penting dari kebudayaan, atau katakanlah kehidupan, terutama di masa setelah teleskop, kamera, teknologi perupaan lain ditemukan dan zaman yang ditandai oleh, untuk meminjam kata-kata Henri Lefevbre, 'gempuran visualisasi'.

Gempuran itu begitu meluas hingga menjangkau dunia di luar seni rupa. Realisme dalam sastra Prancis abad ke-19 adalah contoh yang menonjol: sastra ini didominasi deskripsi visual. Tokoh utama adalah Gustave Flaubert. Hubungan Flaubert dengan dunia seni rupa tak saya ketahui, tapi hubungannya dengan gairah visual cukup dikenal. Dalam novel *Madame Bovary* orang memang bisa terpesona atau bingung

mengikuti 120 kata yang dipakai Flaubert untuk mendeskripsikan secuil topi si bocah Charles. Emma Bovary sendiri, seperti Frédéric dalam *L'Éducation sentimentale*, sering terasa dipergunakan pengarangnya sebagai mata yang merekam dan memantulkan objek-objek yang menjejali dunia. Dalam *L'Éducation sentimentale* malah pembaca seakan-akan menemukan pelbagai *tableaux* yang tak jelas relevansinya bagi cerita utama, sejumlah deskripsi yang hanya seperti menegaskan bahwa obyek-obyek itu memang diperlakukan tokohnya sebagai suar (*phares*) di cakrawala hidupnya.

Flaubert: 'Aku memperoleh perasaan nikmat yang kaya hanya dengan melihat'. Kata 'perasaan nikmat yang kaya' saya terjemahkan dari kata *sensations voluptueuses*. Mirip kata Inggris, *voluptuous*, padanan *voluptueux* terkait dengan kenikmatan, sifat sensual, erotik, berlimpah. Dengan menggunakan kata itu Flaubert menyugestikan sesuatu yang ditegaskan dalam seni rupa, terutama dalam karya-karya Titian dan Renoir. (*Gambar 4, 5*). Di kanvas yang menampilkan tubuh-tubuh perempuan yang montok dan lentuk itu, 'memandang' seakan-akan jadi kelanjutan 'menyentuh' lekuk dan permukaan yang *voluptuous*.



Gambar 4 – Titian, “Venus dari Urbino”, 1538



Gambar 5 – Renoir, “Habis Mandi”, 1910.

Indra visual juga merapat dengan indra yang meraba dalam karya fotografis Nico Dharmajungen (*Gambar 6*) dan lebih jelas

lagi dalam beberapa karya fotografis Mapplethorpe yang memotret tubuh lelaki, terutama ini: (*Gambar 7*).



Gambar 6 - Nico Dharmajungen, "15", 1998.



Gambar 7 – Mapplethorpe, "Anggota".



Gambar 8 - Yakshi, abad ke-2, dari India Utara.

Pertautan indrawi dalam rasa (tepatnya: sensasi) itu merupakan peristiwa tubuh yang jadi dasar apa yang erotik dalam seni rupa dari zaman ke zaman. Tentu saja terutama kita menemukannya dalam bentuk tiga dimensi, seperti dalam patung dari India lama ini (*Gambar 8*).

II

Tapi pada umumnya seni rupa bukanlah semata-mata peristiwa optik. Picasso menyebutkan yang-erotik dalam karyanya sebagai momen *l'œil en erection* ('mata dalam ereksi'). Mata dan kelamin bersatu.

Bahkan ketika pada suatu hari penulis dan penulis André Verdet bertanya kepadanya bagaimana ia tahu kalau goresannya menggambar perempuan telanjang sudah bisa disebut 'rampung', Picasso menjawab: 'Aku bangun mendekat ke kelamin perempuan itu. Jika aku bisa menciumnya, aku akan tahu gambar itu selesai'.

Perupa, kata penyair Paul Valery, 'membawa tubuhnya ke mana-mana.' Kalimat ini juga yang jadi pangkal Marleau-Ponty untuk menelaah tubuh yang memandang dan melukis atau menikmati lukisan, 'bukan sebagai seonggok ruang atau sebundel fungsi, melainkan tubuh sebagai satu jalinan antara

penglihatan dan gerakan'. Merleau-Ponty saya anggap penting untuk didengar di sini. Pendekatan fenomenologisnya menjumpai sejenis ambiguitas ketika seni rupa ketika memandang tubuh *liyan*. Ambiguitas: di satu sisi ada peran 'melihat' dan penguasaan, di sisi lain ketika 'melihat' juga menyambut apa yang justru tak tampak.

Jika kita perhatikan kanvas Ingress, misalnya, yang melukiskan perempuan-perempuan telanjang dalam 'mandi Turki' (Gambar 9), kita akan bersua dengan sebuah fantasi tentang sebuah dunia yang memikat mata tapi sekaligus tidak merdeka. Ia tak merdeka bukan karena yang dilukis adalah satu saat dalam kehidupan sebuah harem, tapi karena lukisan ini ada dalam lingkaran (atau lebih baik 'kungkungan') sebuah konsep atau ide tentang harem. Persisnya sebuah ide tentang dunia asing yang sensual,

mengasyikkan, menggoda, juga dekadent dan, dalam penilaian seorang Eropa waktu itu, di luar tatanan moral. Kanvas itu bagian dari khayal 'Orientalisme' Eropa yang meletakkan 'Timur' sebagai obyek yang dibentuk oleh tatapan 'Barat'. Sang pengintip dan sang penindas bertemu di sini.

Awalnya tentu saja bukan penaklukan 'Timur' oleh 'Barat'. Ada sesuatu yang lebih dahulu dan lebih mendasar ketimbang itu: tatapan sebagai bagian dari obyektifikasi *liyan*. Albrecht Dürer (1471-1528) pernah membuat satu cukilan kayu yang saya sukai karena bercerita banyak tentang 'tatapan' atau 'melihat' sebagai proses obyektifikasi. Dari karya ini (Gambar 10) ada empat hal yang bisa dicatat:



Gambar 9 – Ingres, “Mandi Turki”, 1852.



Gambar 10 – Dürer, “Menggambar Perempuan”, 1525

Pertama, si lelaki penggambar menatap si perempuan yang digambar dengan mengikuti

garis yang tetap, tegar, lurus – semacam ukuran yang telah disiapkan lebih dulu. Ada

kembang di bendul jendela sana, ada pebukitan di luar jendela, tapi anasir alam itu tak masuk ke dalam perhitungan.

Kedua, perempuan yang ditatap (atau disimak) itu diletakkan dengan posisi yang lebih menampakkan bentuk tubuhnya yang montok dan telanjang ketimbang ekspresi wajahnya; sebaliknya kita lihat satu pribadi yang hidup dari ekspresi muka si penggambar.

Ketiga, ada penyekat yang memisahkan subyek (si penatap) dari obyek (yang ditatap). Penyekat itu memang tembus pandang; tapi dengan kata lain, persentuhan antara sang penggambar dan si perempuan hanya bersifat optik.

Keempat, penyekat itu sebenarnya sebuah pigura. Dengan pigura itu terbangunlah ruang bagi si perempuan – sementara si penggambar, si penatap, berada di luar ruang, seakan-akan tak dikondisikan oleh sebuah ruang.

Tak perlu banyak ditambahkan kiranya dari catatan itu bahwa dalam gambar ini, seni rupa diasumsikan lahir dari dualisme (subyek/obyek dan melihat/dilihat) di mana subyek merepresi obyek, menentukan ukuran dan ruangnya, sementara subyek, dengan tatapannya yang menentukan, seakan-akan

terlepas dari sudut pandangnya dan tak terpengaruh si obyek.

Di abad kita, cukilan kayu karya Dürer ini bisa tampak sebagai sebuah karikatur yang menertawakan sebuah hubungan yang timpang antar gender. Tapi Dürer tak bergurau. Ia seorang perupa dan juga seorang matematikus yang yakin bahwa dengan matematikanya ia bisa menghadirkan gambar yang indah. Ia menulis buku tentang pengukuran matematis dengan kompas dan mistar dalam hal garis, dataran dan badan, *Underweysung der Messung mit Zirckel und Richtscheit in Linien, Ebnen und gantzen Corporen*, yang terbit di tahun 1525 – tahun yang sama dengan gambar yang kita bicarakan tadi.

Di akhir 1494 ia ke Italia dan tinggal di sana setahun, dan kemudian sekali lagi di tahun 1505 untuk dua tahun, untuk mendapatkan “[pengetahuan] rahasia tentang perspektif”. Ia pasti mengenal karya arsitektur Brunelleschi yang mengagumkan dan teori arsitek itu tentang perspektif. Teori ini, yang dikemukakan Alberti (1404-1472) dalam *Della Pittura*, menegaskan efektifnya secara visual ruang yang direpresentasikan di atas bidang datar dengan perhitungan matematis. Gambar 10 menunjukkan bagaimana ia menerapkan teori perspektif itu dalam menggambar tubuh perempuan.

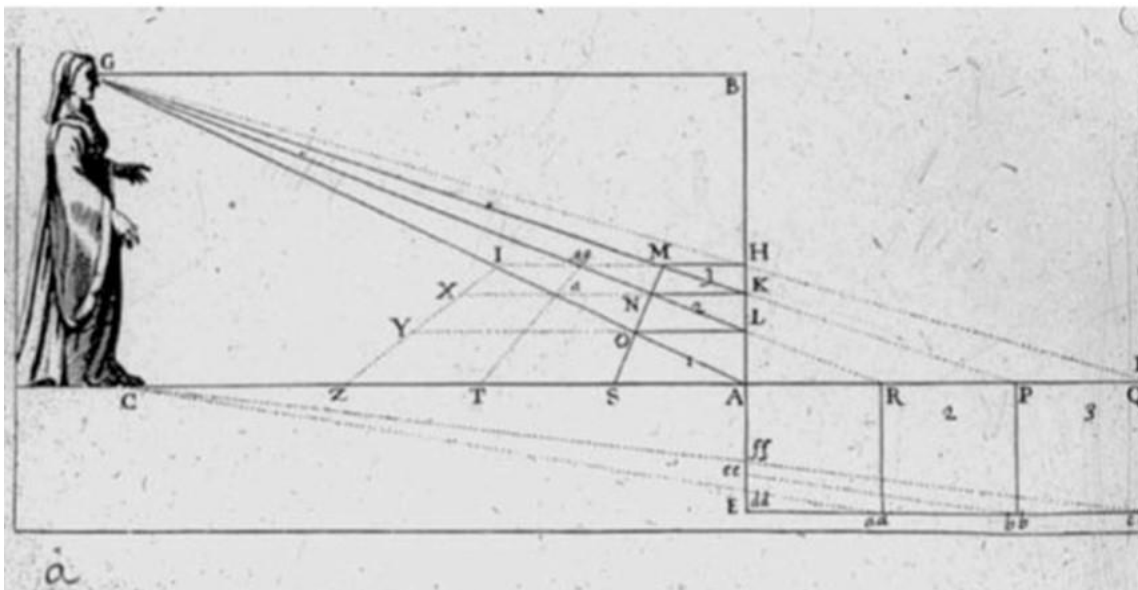
Dürer hidup di masa ketika keyakinan sedang tumbuh kepada ilmu pasti. Ia tak jauh dari masa ketika Leonardo da Vinci (1452 –1519)

mengaitkan ilmu pasti dengan paparan visual -- sebuah pembaruan di masa ketika wacana ilmiah berlangsung tanpa menggunakan bantuan gambar, bahkan tak jarang bersifat oral. Dengan semangat itu, tak mengherankan bila Dürer dan orang semasanya percaya bahwa keindahan, sebagai kesan visual, bisa dijabarkan sebagai sesuatu yang bisa diukur secara obyektif. Ia percaya bahwa ‘melihat’ bisa menangkap dengan pasti dunia di luar diri subyek.

Semangat seperti itu berlanjut terus ke masa Descartes (1596-1650) – ketika Eropa mengalami perang agama yang memporak-pandakan kehidupan (1560-1715), ketika para penjelajahnya menemukan wilayah baru di dunia, ketika ilmu-ilmu maju pesat. Itu semua membuat keyakinan-keyakinan lama, khususnya agama, tergugat, guyah.

Descartes, kita ingat, memulai filsafatnya dengan satu ‘keraguan yang radikal’; ia meragukan segala-galanya, termasuk pancaindera dan tubuhnya sendiri. Dari sana ia terdorong mendapatkan kepastian yang tak bisa diragukan lagi. *Dubito, ergo cogito, ergo sum*.

Maka dalam hal persepsi visual, ia berusaha menemukan pandangan yang bisa mengatasi sudut-lihat yang berbeda-beda. ‘Archimides,’ tulis Descartes, ‘menghendaki hanya satu titik yang tegar dan tak bergerak agar bisa menggeser seluruh bumi. Saya juga dapat berharap menemukan hal yang satu-satunya, yang betapapun sepele, bersifat pasti dan tak terguyahkan.’ Akhirnya ia berkesimpulan bahwa ‘titik Archimides’ itu – posisi di mana kita bisa secara obyektif melihat dunia, dan melihatnya secara lengkap – terletak pada *ego cogito*, ‘aku-yang-sepenuhnya-berpikir.’



Gambar 11- Perspektif Brunelleschi.

Di sini tampak kesejajaran pemikiran Descartes dengan teori Alberti tentang perspektif dalam seni rupa. Tentu, berbeda dengan Descartes, Alberti tak bertolak dari keraguan tentang sahnya penginderaan. Tapi di abad ke-16 dan 17, telaah tentang perspektif makin digiring jadi risalah matematik. Karena kian terpisah dari praktek melukis, gambar perspektif Alberti dipakai sebagai metafor bagi rasionalisme Descartes. Memang keduanya bertolak dari 'titik Archimides' yang kukuh dan terang benderang. Descartes: *ego cogito*. Alberti: subyek yang memandang ke luar jendela itu menganggap dirinya sebagai asal usul yang mengendalikan pandangan. Ia juga sekaligus titik dari mana segala yang di luar sana diukur dan dibandingkan (Gambar 11).

Pada posisi itu, sang subyek dianggap sepenuhnya sebuah kekuatan yang tak terganggu atau tercampuri perasaan ataupun oleh ruang di mana dia ada; ia tak terpaut dengan sebuah tubuh yang jadi bagian dari satu tempat di dunia. Dengan itu ia dianggap bisa menangkap dunia secara 'benar'. Apalagi tatapan itu tak terbentuk atau terpengaruh biji mata sebagai bagian dari jasad yang fana, yang bisa cacat dan berubah. Sebab bagi Descartes, *ego cogito* itu tak ada hubungannya dengan indra penglihatan. Bagi Descartes, bukan mata itu yang melihat, melainkan rasio, atau sukma (*âme*).

Dengan demikian, menurut pemikir Prancis ini, kebenaran yang tanpa distorsi bisa hadir melalui pandangan yang 'murni' itu – sesuatu

yang bukan saja benar, tapi juga terang benderang dan bisa dengan jelas diidentifikasi, *clair et distinct*. Tapi bisa dikatakan, dan sudah banyak dikatakan, ada yang salah dalam pandangan Descartes ini. Ia berangkat dari satu titik Archimides yang terpancang seperti lampu sorot yang tak berkedip tak bergerak. Yang melihat bukanlah sepasang mata yang jadi bagian tubuh di dunia yang penuh, dunia yang bukan hanya bidang geometris yang linear. Yang ditangkapnya sebenarnya hanya sebuah produk optik yang menyendiri, bukan manusia hidup bersama manusia lain yang hidup dalam waktu.

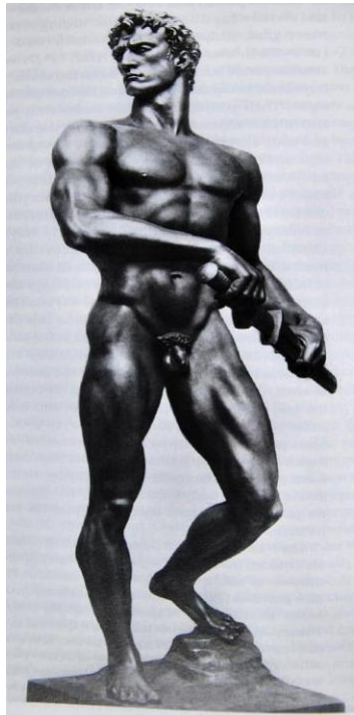
Dalam pada itu, ada satu ciri dalam dualisme Descartes. Kita ingat, epistemologinya dibangun dari dua sisi: di satu sisi ada 'aku' yang berpikir, dan di sisi lain dunia yang dipikir; di satu sisi: *res cogitans* dan di sisi lain *res extensa*; di sisi sini subyek, dan di sisi sana: obyek. Tapi dualisme itu hanya mengenal gerak satu arah: dari subyek ke obyek, dan tak bisa sebaliknya. Sambil mengingat cukilan kayu Dürer di atas, yang memakai perspektif ala Alberti, menarik untuk melihat relevansi pemikiran Descartes dalam hubungan yang-erotik dengan seni rupa. Descartes sendiri tak banyak bicara tentang lukisan. Tapi memang ada yang yang menganggap, realisme di Eropa abad ke-19 lahir sebagai gema pemikirannya yang sangat berpengaruh di zaman itu. Orang melihat analoginya dengan pengaruh Alberti pada seni rupa Renaissance Italia di abad ke-14.

Memang ada dasar untuk beranggapan demikian. Descartes bisa disebut seorang ‘realis’: ia tak menganggap *res extensa* hanya bayangan sebuah ide, seperti anggapan Plato (meskipun dengan catatan: dualismenya terkadang miring ke arah monisme). Tapi jika realisme adalah doktrin bahwa lukisan (seharusnya) merupakan ‘representasi’ dari apa yang ada dan yang nyata’, seperti dirumuskan pelopornya, Pelukis Gustave Courbet, di Prancis di tahun 1861, satu catatan perlu disertakan: pandangan Coubert tak bisa dikatakan sepenuhnya berada dalam satu tempat dengan ‘realisme’ (tanda kutip ini perlu) ala Descartes. Dalam risalahnya tentang optik Descartes menegaskan, ‘Tak ada imaji yang harus dalam semua hal menyamai obyek yang mereka hadirkan kembali’. Cukup, tulisnya pula, bila imaji-imaji itu ‘menyamai obyeknya hanya dalam beberapa cara saja’.

Meskipun demikian realisme abad ke-19 tak bisa dikatakan lepas sama sekali dari pengaruh pemikiran Descartes. Pengaruh itu tak langsung: realisme bertaut dengan modernitas. Ada tiga pertautan.

Pertama, peran penulis risalah *Dioptrique* (Optik) itu besar dalam menggaris-bawahi kecenderungan zaman modern untuk meletakkan indra penglihatan sebagai yang dominan. Kedua, kecenderungan okularosentrik makin kuat untuk menyamakan ‘melihat’ dengan kemampuan kognitif – satu hal yang tampak dari perkembangan teknologi optik. Dengan kata lain, ‘melihat’ disamakan dengan ‘mengetahui’, dan mengetahui harus dicapai dengan menghasilkan yang *clair et distinct*. Ketiga, masih kuat, terutama dalam tradisi ilmu modern, kecenderungan meneruskan rumusan Aquinas bahwa ‘kebenaran’ adalah ‘*adequa rei et intellectus*’, sesuainya secara pas antara sesuatu (benda) dengan pikiran tentang benda itu.

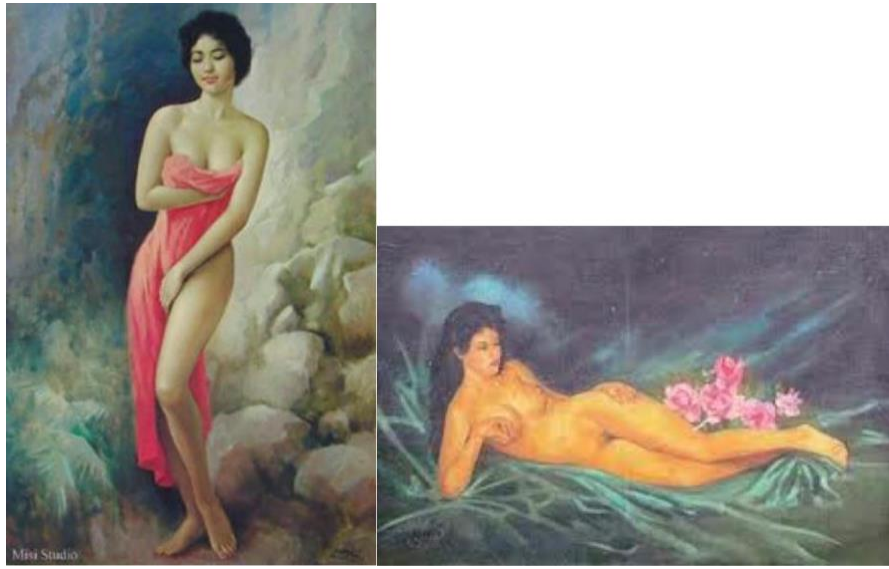
Tapi seperti saya katakan tadi, bukan realisme ala Coubert yang menerjemahkan perspektif Descartes. Pada hemat saya, perspektif itu punya jejak dalam corak yang bisa disebut ‘kuasi-realisme’ -- seperti yang kita dapatkan dalam *Gambar 12*:



Gambar 12 - Arno Breker, "Siap Tempur", 1939.

Patung ini bagian dari kecenderungan kuat karya seni rupa Nazi di masa totaliterianisme Eropa tahun 1930-an. Bukan karena sifat 'siap perang'-nya, tapi karena tubuh yang digambarkannya adalah sebuah imaji yang, untuk memakai kata-kata Descartes, 'menyamai obyeknya hanya dalam beberapa hal saja'. Dengan mengambil 'hanya dalam beberapa hal saja' dari realitas, dan menyisihkan yang lain, tubuh ini – yang menyorankan kesempurnaan – adalah sebuah

tubuh yang diorganisir untuk menghadirkan sebuah ide tertentu. Tak jauh berbeda dari tubuh perempuan-perempuan yang molekul dalam kanvas Ingres, dalam patung ini tubuh itu pun tak merdeka. Justru ketika ia *clair et distinct*. Sejajar dengan tubuh perempuan dalam *Gambar (13, 14)*, karya Basoeki Abdullah:



Gambar 13, 14 - Dua kanvas Basoeki Abdullah

Yang-erotik dalam dua kanvas itu adalah sesuatu yang diatur: perempuan-perempuan yang dipasang pasif dalam sebuah ruang untuk mentaati sebuah ide (laki-laki) tentang kecantikan seksual. Jernih, mudah terlihat, tapi kaku dan nyaris beku. Dari yang kita lihat, ‘kuasi-realisme’ berangkat dari sebuah sikap yang juga sikap Descartes. Seperti diungkapkan Marleau-Ponty, Descartes menganggap seni rupa hanya ‘satu varian dalam berpikir’.

Sebagai salah satu varian ‘berpikir’, ia juga dibangun oleh dualisme subyek dan obyek

yang satu arah: dari isi pikiran ke artikulasi fisik dari isi itu; dari ide ke representasi sang ide dalam cat pada kanvas. Dengan kata lain, di sini pikiran-lah yang mengkondisikan bentuk, garis, warna. Itu sebabnya seni rupa ‘kuasi-realis’ berbeda jauh dari seni rupa Affandi atau Kandinsky. Dalam kanvas Affandi (*Gambar 15*) ada dua pusat enersi yang tak putus-putusnya berganti-ganti antara sapuan kuas dengan ide (yang mengarahkan bentuk): sapuan itu melahirkan ide, ide itu melahirkan sapuan kuas.



Gambar 15 - Karya Affandi.

Kanvas dengan demikian semacam *chiasma* antara dua anasir yang berpasangan, tidak hanya antara ide dan sapuan kuas, tapi juga antara bentuk dan warna. *Chiasma* – istilah ini dipinjam dari biologi – adalah satu titik di mana sepasang kromosom yang baru berpisah berhubungan, dan pertukaran bolak-

balik antara bahan-bahan genetiknya berlangsung. Hal ini lebih jelas dalam lukisan perempuan telanjang oleh Kandinsky (Gambar 16).



Gambar 16 – Kandinsky, “Telanjang”, 1911.

Dualisme itu di sini seakan-akan runtuh: sapuan kuas adalah ide, ide adalah sapuan kuas, warna adalah bentuk, bentuk adalah warna. Di kanvas ini, sang subyek, dari mana ide datang, dari mana intelek bekerja, lebur ke dalam gerak dan paduan cat, ke dalam bidang kanvas dan bahkan mungkin ke sekitarnya – tapi ia tak hilang sama sekali, bahkan tumbuh dari sana. Pada akhirnya sebuah lukisan adalah sebuah situs saling-silang, sebuah *chiasma*.

Pada *chiasma* itu, tubuh yang telanjang tak bisa ditertibkan dan diarahkan oleh sang perupa dan sang penikmat. Selalu ada yang luput. Tubuh itu tak sepenuhnya obyek, dan yang-erotik di sini bukanlah penaklukan. Maka tak akan ada yang jernih, terang benderang dan jelas bisa diidentifikasi dalam kanvas itu; tak ada yang *clair et distinct*. Jernih, terang, lurus, mudah dikenali – itu adalah hasil intelek sepenuhnya, yang merepresi emosi, gerak, tubuh, dan dunia yang berproses terus di luar dirinya.

Tapi itu agaknya yang menyebabkan hanya dalam karya ‘kuasi-realis’ yang ekstrim, seni rupa tak mengenal ambiguitas yang saya sebut di atas: ambiguitas dalam seni rupa ketika memandang tubuh liyan. Ambiguitas, karena di satu sisi ada peran ‘melihat’ dan penguasaan, di sisi lain ketika ‘melihat’ juga menyambut apa yang tak tampak.

Ambiguitas itu justru yang menyebabkan seni rupa lebih bisa berbicara tentang dunia kehidupan – tentang hidup yang kita jalani,

tentang ‘pengetahuan’ yang lahir dalam laku manusia ---ketimbang ilmu-ilmu. Dalam seni rupa, kata Merleau-Ponty, ‘cara kita berhubungan dengan benda-benda di dunia tak lagi sebagai akal murni yang mencoba menguasai sebuah obyek atau ruang yang berdiri di hadapannya’. Hubungan ini, katanya pula, ‘sesuatu yang ambigu, antara wujud yang bertubuh dan terbatas dan sebuah dunia penuh teka-teki yang kita tangkap secercah’. Tapi kita menangkapnya ‘selamanya hanya dari titik pandang yang mengungkap tapi juga menyembunyikan.’

III

Dalam salah satu dialog Sokrates yang dihidupkan kembali lewat karya Plato, ada satu perumpamaan terkenal tentang ‘melihat’ dan ‘mengetahui’.

Syahdan, Sokrates meminta agar kawan dialognya membayangkan sebuah gua. Di dalamnya sejumlah manusia dirantai, sejak bayi hingga dewasa. Mereka hanya bisa menghadap ke dinding gua di depan, di mana terlontar bayang-bayang dari semua hal yang ada di belakang punggung mereka. Adapun di belakang punggung mereka ada sebuah jalan tempat pelbagai benda dan makhluk lewat, diterangi cahaya yang datang dari matahari di luar. Orang-orang yang terbelenggu itu selama itu berasumsi, bayang-bayang itulah benda dan makhluk yang sebenarnya. Baru setelah diberi kesempatan untuk menengok ke jalan yang

diterangi cahaya, mereka tahu: kebenaran ada di situ.

Alegori itu sering dianggap sebagai awal dari peradaban yang 'okularosentris', yang menganggap *kawruh* (pengetahuan) datang dari *wruh* (melihat) – peradaban yang melihat 'terang' sebagai satu-satunya jalan.

Tapi seni rupa adalah sebuah proses bolak-balik antara 'terang' dan 'gelap.' Bahkan lebih dari itu.

Sejarah seni rupa dimulai dengan eros dan yang tak tampak. Seorang gadis ditinggalkan kekasihnya yang pergi berperang. Sebelum lelaki itu berangkat, gadis dari Korintus itu meminta sang pacar berdiri di samping sebuah lampu, lalu ia guratkan arang di tembok mengikuti bayangan kepala laki-laki itu. Maka jadilah sebuah bentuk. Ayahnya, seorang juru gerabah, membuat relief dari lempung berdasarkan bentuk bayangan itu. Karya seni rupa pertama pun lahirlah.

Riwayat itu saya ceritakan kembali, dengan tambahan di sana-sini, dari penuturan Gaius Plinius, penulis Romawi yang hidup antara tahun 23-79. Tentu tak bisa dipastikan, akurat atau tidakkah cerita Plinius. Tapi setidaknya dengan itu kita mengerti, kenapa sampai hari ini ada enam anasir pokok dalam seni rupa.

Yang pertama yang tak tampak, yang tak ada. Yang kedua rasa rindu. Yang ketiga laku

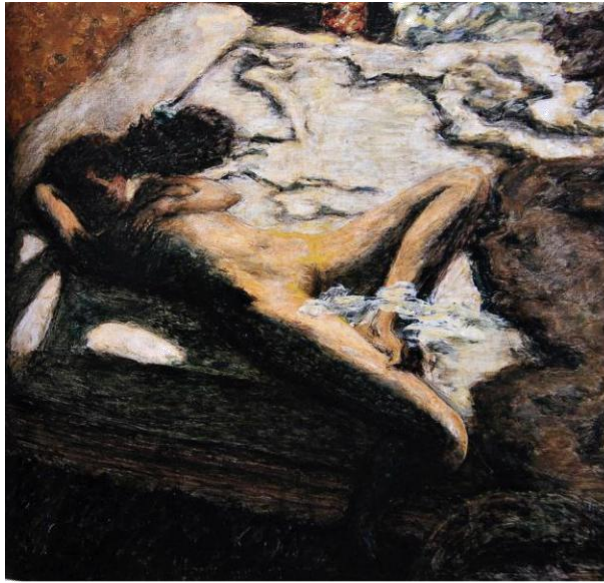
'memandang'. Yang keempat ruang. Yang kelima cahaya. Yang keenam kegelapan.

Saya akan mengulas tiga yang terakhir. Cahaya dan kegelapan melahirkan bayangan pada ruang-- termasuk siluet sang pacar gadis Korintus yang tampak di tembok. Bayangan adalah kontinuitas kegelapan yang muncul dalam pertemuan bolak-balik dengan terang. Hegel pernah mengatakan, dan saya kira ia benar: dalam terang benderangnya penglihatan yang tak tersaput redup, *die Klarheit ungetrübten Sehens*, tak akan ada yang terlihat sebagaimana juga bila kita berada dalam kegelapan yang absolut. 'Cahaya murni dan kegelapan murni adalah dua kehampaan yang sebenarnya sama'.

Dalam *chiasma* antara cahaya dan kegelapan itulah bayangan yang berbentuk, atau rupa, juga warna, terjadi. Juga antara bentuk-warna di satu sisi dan ruang di sisi lain. Tapi seperti saya katakan tadi, pada mulanya adalah yang tak ada, kehampaan, dan rasa rindu karena ketak-hadiran itu. Hasrat timbul.

Dalam pengertian yang lebih luas, hasrat itu dorongan yang membuat apa yang tak tampak jadi kelihatan dan membuat kehampaan bisa (sejenak) terlupakan. Dalam pengertian yang lebih khusus, seperti dalam kisah sang gadis Korintus, hasrat itu eros. Hasrat itu berahi. Tapi dalam proses itu jelas, pertautan yang optik dan yang fisik bukanlah

segala-galanya. Dalam karya Bonnard
(Gambar 17)



Gambar 17 – Bonnard, “l’Indolente”, 1899.

berahi justru muncul dari sapuan kuas yang tak ‘*distinct*’. Yang-erotik berproses di antara yang ambigu, dari sebuah suspens antara terang dan gelap.

Bayang-bayang makin membuat sisi yang telanjang, yang terang, menggugah.

Dalam karya Modigliani, (Gambar 18),



Gambar 18 – Modigliani, “Telanjang Merah”, 1917.

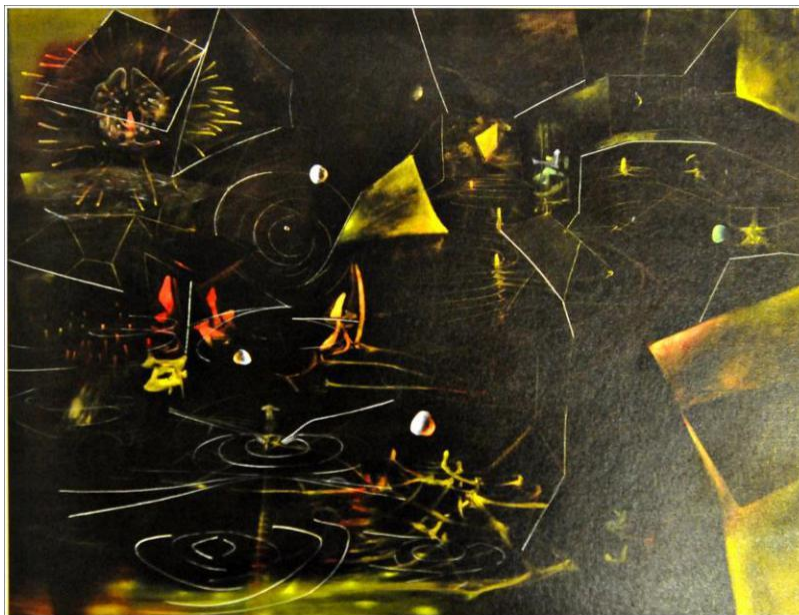
praktis tak ada bayangan yang menimpa tubuh yang telanjang terang itu. Tapi tak juga

cahaya mengungkapkan semuanya. Wajah perempuan itu seperti sebuah topeng, tapi

pada saat yang sama rata, nyaris dua dimensional. Tubuh yang bergelombang di bawahnya mendadak dihentakkan sebuah enigma.

Dengan itu, seni rupa menerima, bahkan menyambut yang enigmatik dan tak tampak. Dalam satu esei tentang ketelanjangan Agamben menulis tentang ‘kegemeteran’ yang membuat tubuh yang telanjang ‘dapat diketahui’ sementara dalam dirinya sendiri

tetap ‘tak tertangkap’. Yang-erotik bergerak antara jaga dan mimpi, dalam kesadaran dan ketak-sadaran, antara yang kasat mata dan yang tidak -- sebuah perpusaran yang tak dapat diterjemahkan seutuhnya dalam bahasa dan lambang, sesuatu yang hanya bisa ditampilkan oleh Matta dalam *Vertigo Eros* (Gambar 19) dengan bidang dan garis meliuk-liuk.



Gambar 18 – Matta, “Vertigo Eros”, 1944.

Kanvas pelukis Surrealis asal Chile ini termasuk dalam seri ‘Morfologi Kejiwaan’ yang ia kerjakan di tahun 1940-an, ketika sang perupa menjelajah, melalui analisa ala Freud, wilayah antara kesadaran dan bawah-sadar dalam dirinya.

Psikoanalisa memang berjasa menghubungkan kembali bahasa dengan tubuh yang menyimpan hasrat yang terpendam dan tak disadari. Sebelum Freud, pendapat yang dominan menganggap peradaban bermula semenjak manusia meletakkan indra visual di atas indra lain, seakan-akan penglihatan bukan bagian dari

proses badani. Tapi psikoanalisa menegaskan peran ‘yang di bawah’ dalam peradaban. Kristeva mengembangkannya lebih lanjut. Kesimpulannya yang terkenal mengetengahkan elemen ‘yang semiotik’, *le sémiotique*, atau dorongan badani itu, ikut membentuk makna bersama-sama bahasa, bersama-sama ‘yang simbolik’.

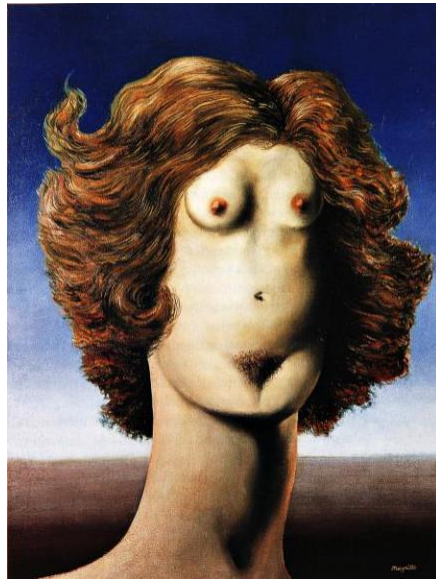
Tak berhenti di situ, Kristeva, melebihi Lacan, tak hanya memperhatikan artikulasi yang diskursif, di mana makna bahasa sebagai bangunan simbolik sangat dominan. Lacan, bagi Kristeva, mengabaikan dorongan naluri, melalaikan *jouissance* dari elemen ‘yang semiotik’, yang terungkap dalam desah nafas, intonasi, ritme, patahan kata. Dengan kata lain, dalam nonsens.

Tak berarti sebuah karya lepas sama sekali dari Tata Simbolik. Selalu ada dari dalamnya yang bisa diidentifikasi – makna atau bentuk yang kurang-lebih stabil dan dikenali bersama – yang membuat karya seni berbeda dari guratan yang mengigau. Surrealisme, jika kita mengikuti prinsip pendirinya, André Breton, menghendaki sejenis ekspresi

otomatis (‘sebuah monolog yang diucapkan secepat mungkin, tanpa campur tangan dari kapasitas kritis pikiran’). Tapi dalam prakteknya, perupa-perupa Surrealis, seperti dalam analisa Kristeva, tak melepaskan diri sama sekali dari ‘yang simbolik’.

André Masson, misalnya, menunjukkan bahwa tak bisa *le sémiotique* sepenuhnya mengambil alih kreatifitas. Di tahun 1940-an itu Masson meninggalkan Surrealisme ala Bréton. Baginya yang primordial dalam kreatifitas bukanlah otomatisme, melainkan semangat Dinoisius (*l’esprit dinoysiaque*) -- dewa Yunani yang oleh Nietzsche dijadikan lambang prinsip estetik yang lepas, liar, bergairah, sebagai lawan dari Apollo, lambang penglihatan jernih, bentuk rapid an kecantikan.

Semangat yang lepas, liar, bergairah itu tak berarti jadi daya yang tunggal: bayang-bayang Apollo tetap ada. Juga dalam kanvas Margritte (*Gambar 19*),

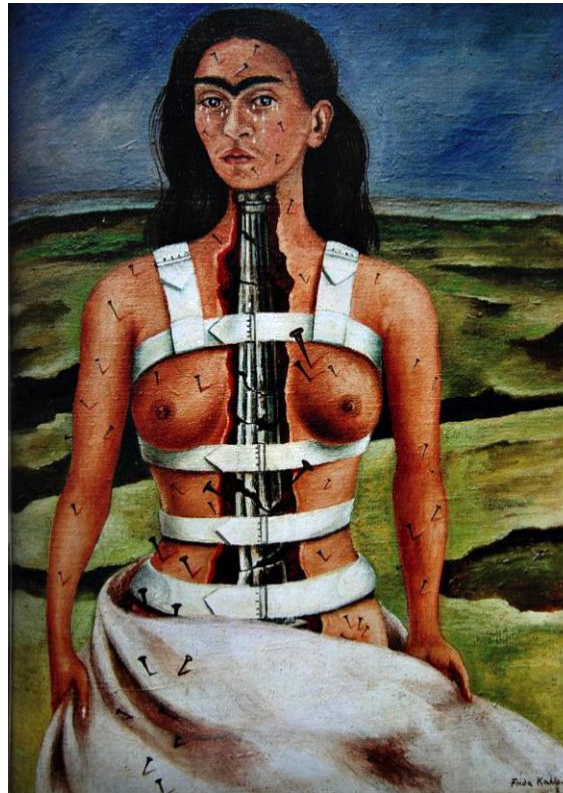


Gambar 19 – Magritte, “Perkosaan”, 1934.

yang pernah dipakai oleh Bréton sebagai kulitmuka majalah gerakan Surrealis awal. Ia merupakan dialog kesadaran dengan ketak-sadaran, antara ‘ide’ yang *clair et distinct* (bentuk itu jelas, bukan?) dan naluri terpendam yang sesekali muncul dalam mimpi buruk. Wajah itu tampak hanya sebagai ketelanjangan tubuh; lainnya dilenyapkan. Ada yang secara seksual merangsang, tapi juga (nama karya ini

‘Perkosaan’) ada kesan bengis, seram, muram.

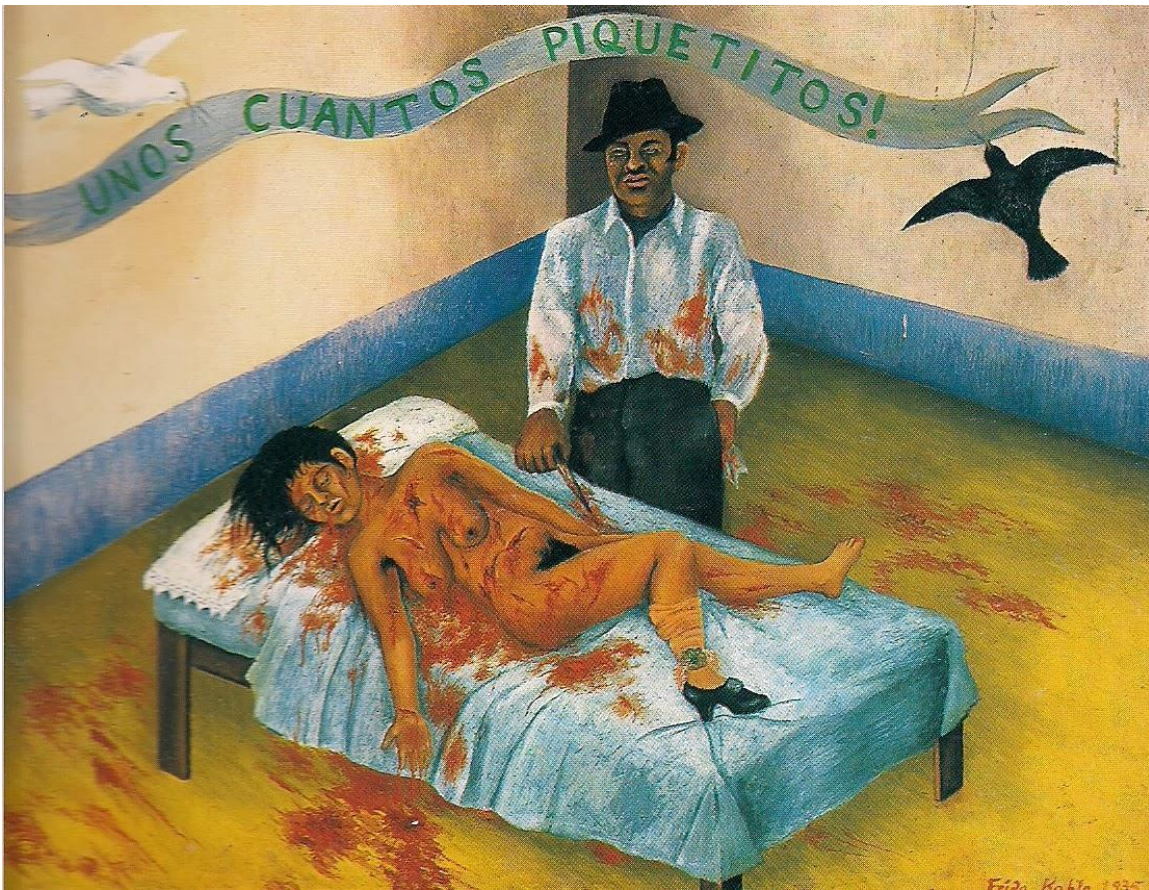
Dengan *chiasma* antara yang muram dan yang jelas, yang erotik dan yang pedih, yang informatif dan seduktif, itu pula karya Frida Kahlo, *Tiang Patah* (Gambar 21).



Gambar 21 – Kahlo, “Tiang Patah”, 1944.

menggugah kita. Buah dada yang ranum itu ditusuk paku. Badan yang mulus itu terbelah dua dengan celah yang merongga. Sebuah tiang logam yang patah-patah menopang kepalanya. Alis yang seperti sepasang sayap hitam itu gagah, tapi mata itu meneteskan eluh. Kita tak perlu tahu apa yang dimaksudkan lukisan itu, tapi kita bisa merasakan tubuh yang semestinya sempurna itu dirajam rasa sakit yang akut.

Kesakitan menjadi fisik dan harfiah, bukan lagi sugestif, dalam karya Kahlo yang lain, *Unos Cuantos piquetitos* atau *Hanya Beberapa Tusukan*. Tapi kesakitan itu juga tampil dalam tubuh yang membuka diri merangsang, di antara gelepotan darah (Gambar 22)



Gambar 22 – Kahlo, “Hanya Beberapa Tusukan”, 1935.

Horor dan erotisme seperti itu tak bisa dibahasakan, tak bisa dianalisa, tak bisa dijadikan sesuatu yang obyektif. Hanya dari kanvas tentang yang tak nampak dan yang terpendam itu kita merasakan bahwa dalam bagan tentang kesadaran manusia yang disusun oleh Freud dari psikoanalisisnya, di lapis bawah sadar itu bersembunyi rasa takut, motif kekerasan yang bisa sadistik, hasrat seksual yang tak bisa diterima ‘moral’ masyarakat – semua dorongan naluriah yang gejolaknya direpresi. Semua yang ‘gelap’ itu harus ditekan atau salurkan dengan sublimasi; para seniman itu, seperti kita,

hidup dengan apa yang disebut Lacan *le Nom du Père*: hidup di bawah bayang-bayang Asma Bapa dan Larangan Bapa, hukum paternal yang berkuasa.

Paradoks yang tampak ialah bahwa kekuasaan dan kekerasan itu menyembunyikan dan sekaligus menghasratkan yang-erotik. Kita melihatnya pada kanvas Masriadi ini (*Gambar 23*):



Gambar 23 – Masriadi, “Cuci Tangan”, 2004.

Sosok yang melakukan hal sehari-hari yang bersih dan tanpa dosa, ‘mencuci tangan’, hadir dalam tubuh besar yang penuh *tattoo*, imaji tubuh pembunuh, tubuh yang bergambar buaya yang ganas dan wajah sensual perempuan yang terselip.

Dari bawah sadar, kekerasan dan yang-erotik memang sering bertautan. Terkadang masih terkendali, seperti dalam kanvas Max Beckmann ini (*Gambar 23*).



Gambar 23 – Beckmann, “Sigmund & Sieglinde”, 1934.

Guratan kanvas Beckmann membentuk garis yang jelas dalam mengendalikan bentuk tubuh. Warna-warna tak saling menerabas. Ruang datar. Tubuh perempuan itu tak peyot seperti dalam banyak karya ekspresionisme Jerman tahun 1930-an. Tak ada wajah yang menakutkan. Tapi pisau atau keris itu menonjol: gelap dan mengancam.

Kekerasan dan seks lebih tampak ketika cetusan datang lebih spontan – seakan-akan nafsu semata yang menggerakkan sang perupa. Ini tampak pada guratan pena dan tinta Picasso pada *Gambar 25*.



Gambar 25 – Picasso, “Minoatur Memperkosa”, 1933.

Ada sadisme di sini – sesuatu yang dalam karya Masson (*gambar 26*):



Gambar 26 – Masson, “Justine”, 1928.

Beckmann makin menegas, justru karena bukan lagi cetusan spontan. Garis-garis Masson itu 'linear', menampilkan bentuk, meskipun membentuk sketsa-sketsa yang tak rampung, seakan-akan tak sabar tapi juga cemas dan sekaligus puas. Yang tampak bukan sosok-sosok yang bisa diidentifikasi, hanya imaji (atau 'ide') tentang sado-makhisme.

Karya ini dimaksudkan untuk jadi ilustrasi bagi edisi lux buku Marquis de Sade, *Justine*,

yang diterbitkan kembali. Di tahun 1928 itu penerbitnya di Prancis tak berani mencetaknya, dan hanya baru muncul di tahun 1961 di Jerman.

Seperti tak henti-hentinya terjadi, yang-erotik dalam seni rupa menimbulkan konflik, atau ia sendiri merupakan cetusan konflik – karena tubuh adalah sebuah situs persengkataan. Joko Tarub yang mengintip, Joko Tarub yang menatap, tak bisa melepaskannya.

Melihat Chairil dari Empat Lembar Catatan Jassin

Hasan Aspahani
jurubaca@gmail.com

Hasan Aspahani adalah Jurnalis, penulis, penyair, tinggal di Jakarta.

Sementara ia rutin menulis buku harian dengan tulisan tangan, H.B. Jassin juga meninggalkan catatan harian yang ditulis dengan mesin ketik. Catatan ini terkait pemikiran, opini, dan tinjauannya atas situasi yang ia hadapi terkait pekerjaannya. Juga sedikit cerita pribadi.

Tak banyak, hanya beberapa lembar yang tersimpan di Pusat Dokumentasi Sastra H.B. Jassin, di kawasan Taman Ismail Marzuki (TIM), Cikini, Jakarta, tapi catatan Jassin itu bisa menjadi bahan penting dan amat kuat menggambarkan beberapa hal tentang Chairil Anwar, sosok yang tampaknya sejak semula ia beri perhatian penuh itu, juga melukiskan situasi Jakarta ketika Jepang sedang berkuasa.

Saya dan Esha Tegar Putra sebagai kurator menemukan catatan itu dan memilih empat lembar di antaranya untuk ditampilkan di pameran arsip PDS HBJ (Juli-Agustus 2022) “Gunung Api Jassin, Lahar Panas Chairil”.

Dari catatan Jassin (lembar ini tak kami pilih untuk dipamerkan) kita tahu ia semula ragu untuk menerima tawaran untuk bekerja di Pusat Kebudayaan atau Keimin Bunka Shidosho. Ia berkali-kali ditemui Tn. Sutan Kasuma Pamuntjak, tokoh

pergerakan yang dipandang banyak orang kala itu.

Bekerja sama dengan Jepang adalah pilihan yang dilematis memang. Chairil Anwar menolak, selain karena dia memang tak bisa bekerja terkungkung kantor, pasti juga karena dia setuju dengan sikap pamannya, Sultan Sjahrir, yang menolak kerjasama. Chairil bahkan menjadi musuh, yang menyebut mereka yang bekerja dengan Jepang itu sebagai “anjing-anjing Jepang”.

Meski demikian, Chairil tetap saja main ke Keimin Bunka. Pertemuan itu dicatat oleh Jassin, 23 Januari 1944. Jassin mencatatnya di rumah pada tengah malam. Berikut catatan itu selengkapnya:

djakarta, 23/I-'44

kepoe selatan 41, jam 12.45 malam

bertemoe akoe dengan chairil anwar, salah seorang pengelana djoega, kegelisahannja mendapat moeara kepertjintaan. doea hari dia berkenalan dengan seorang gadis, soedah dimintanja anak gadis itu kawin. sekarang dia gelisah poela memikirkan bagaimana akan hidoep nanti sesoedah kawin, sebab penghasilanja tidak ada. bersama-sama kami berdjalan-djalan, bertemoe Inoe, seorang pegawai poesat keboedajaan, dan teroes ke rumah Soetomo, seorang

poedjangga poesat keboedajaan djoega. kami bertjakap-tjakap tentang kesenian, soetomo jang dipoesat keboedajaan bersoeara pasti mengandjoer diri dan mengakoei kesenian oentoek kesenian. kalaoe hendak diselidiki semoea orang sekaliannja bermoea doea dan haroes ditangkapi oleh kenpei.

tapi poen dalam hal itoe djiwa Indonesia beloem mati.

Suara Jassin adalah suara dari individu yang gelisah dalam masyarakat yang gamang. Dalam catatan lain perihal ‘pengelana’ itu juga dibicarakan oleh Jassin. Orang-orang yang tak berumah dan beralamat. Tapi memang alamat semua orang kala itu tidak jelas. Juga dalam hal bersikap. Terhadap kuasa Jepang kala itu, kalau mau selamat orang harus jadi munafik “bermoea doea”. Pergantian kekuasaan dari Belanda ke Jepang amat mendadak. Jepang harus mencurigai semua orang sebagai pendukung Belanda. Penangkapan, penyiksaan, pengawasan amat menekan kehidupan.

Chairil, dalam catatan Jassin ini, adalah orang yang sesungguhnya ingin benar mendapat rumah. Ingin menikah, membangun rumah, menjalin hubungan dengan perempuan, membina kehidupan. Tapi, seperti dicatat Jassin “penghasilannja tidak ada.”

Jadilah mereka berdua menjadi pengelana di kota Jakarta. Bersama-sama jalan, bertemu nama-nama tokoh sastrawan kala itu, para pegiat Pusat Kebudayaan. Inoe

(Kertapati), Soetomo (Djauhar Arifin) dan bicara soal: kesenian. Bidang kehidupan yang mereka hidupi yang juga tegang. Jepang mengorganisir dan memobilisir tenaga seniman untuk kepentingan mereka. Tapi bahkan Soetomo, yang bekerja di pusat kebudayaan Jepang itu pun meyakini bahwa seni seharusnya hanya untuk seni, bukan untuk menghamba pada kekuasaan. Ia dalam hal ini “bermoea doea”, dan andai Kenpeitai tahu, ia harus ditangkap, dan disika. Tapi mungkin bermuka dua adalah cara bertahan, dan karena itu ... *djiwa Indonesia beloem mati.*

*djakarta, 27/1-'44
kantor, djam 10.20 pagi.*

*boemi serasa memberat
dikepalakoe, kedjadian2
sekelolongkoe mengetjoetkan
hatikoe. sadjak chairil anwar telah
menggegerkan markas besar.
soeatoe sadjak jang ditoelisnja
dengan maksoed mentjari oeang
dan dengan sendirinja tentoe
mengandjoerkan tjita2 asia raja.*

siap-sedia

*kawan, kawan
menepis segar angin
terasa
laloe mendero
menyapoe awan
teroes menemboes
soerja tjahaja
memantjar pentjar
kependjoeroe segala
riang
menggelombang
awan dan hoetan.*

*segala menjala-
njala!*

*segala menjala-
njala!*

*kawan, kawan
dan kita bangkit
dengan kesadaran
mentjoetjoek
menerang segala
beloelang.*

*kawan, kawan
kita mengajoen
pedang ke doenia
terang!*

*begitoe boenji sadjaknja itoe. tapi
markas besar menafsirkan
sadjaknya itoe lain. soerja tjahaja
dan doenia terang disangka mereka
dai nippon.*

*tentoenja soedah diketahoei mereka
chairil anwar itoe seorang jang
bertoeahan kepada diri sendiri,
djoega dalam sadjak2nja, sehingga
pada mereka soedah ada
anggapan-bermoela chairil anwar
itoe seorang jang tidak seroeпа
tjita2-nya dengan zaman sekarang.
dan didalam sadjaknya inipoen
ditjari-tjari merekah arti jang
moengkin tersemboenji dalamnja.*

*demikian besar tjoeriga orang
nippon kepada orang indonesia.*

*koelihat kegelisahan dimana-mana.
dan kegelisahan itoe teroetama
pada orang2 jang masih teroes*

*mempoenjai doenia lama, dan tidak
dapat menoeroetkan doenia
sekarang. peroebahan2 jang
diadakan oleh pemerintah nippon
tidak dilihat orang dalam garis2nja
jang besar, sehingga orang
mendjadi bingoeng oleh
peroebahan2 jang ketjil dalam
mendjalankan peroebahan jang
besar2 itoe. orang bertanja dimana
sekarang indonesia? karena tidak
melihat maksoed nippon hendak
meniadakan batas2 negara didalam
lingkoengan asia raja oentoek
mentjiptakan persatoean asia raja.*

*gelisah akoe memikirkan semoea
ini. berat rasa kepalakoe. hendak
datang akoe ke roemah roekmini
mentjoerahkan beban pikirankoe.
tapi dia tidak maoe menerimakoe.
soedah terdjandji hari djoemat
akan datang, hari djoemat djoega
haroes datang. barangkali dia
hendak membalas dendan akoe
minta tanggoeh baroe ini.*

Berselang tiga hari kemudian dari pertemuannya dengan Chairil, Jassin menulis catatan ini. Ini gambaran nyata bagaimana sensor penguasa Jepang bekerja. Semua hal yang terpublikasi ke khalayak diawasi dan disensor. Sajak “Siap Sedia” ini lolos. Tapi setelahnya sensor tak berhenti bekerja. Kemungkinan tafsir lain atas puisi ini pun dipersoalkan.

Larik “mengajoen pedang ke doenia terang” itu oleh markas besar dianggap sebagai ajakan untuk memberontak, melawan penguasa. “Doenia terang” disebut sebagai kata lain dari bendera Jepang dan dalam sajak Chairil diartikan

sebagai metafora dari Jepang itu sendiri. Kemungkinan tafsir pada selarik sajak itu itu sudah menghebohkan markas besar.

Kontrol ketat berasal dari kecurigaan. Yang dicatat Jassin menunjukkan pada kita kini *demikian besar tjoeriga orang nippon kepada orang indonesia*. Dan orang Indonesia gelisah karenanya. Gelisah karena tak bisa mencerna perubahan besar dan lekas yang tengah terjadi kala itu. Gelisah karena segala bidang kehidupan sedang runtuh, dan orang banyak tak tahu bagaimana bisa lekas menyesuaikan diri. Melawan atau ikut Jepang? Atau bermuka dua saja agar aman?

Barangkali Tindakan Jepang atas puisi Chairil itu dimaksudkan sebagai contoh, jangan bermain-main dengan penguasa. Jangan melawan bahkan dengan selarik sajak pun.

Dari catatan ini kita juga melihat sisi pragmatis dari seorang Chairil. Ia menulis sajak untuk dapat uang honor. Karena itu ia berkompromi menulis sajak ikut anjuran penguasa, mengimbau-imbau, memuja-muja agar rakyat patuh bergerak seirama apa maunya penguasa. Sajak-sajak lain pada masa itu bernada dan tema sejenis, terutama sajak-sajak Rosihan Anwar. Tapi Chairil tentu melakukannya dengan cara dia, cara ucap yang berbeda.

Chairil di mata Jassin adalah orang yang berbeda, dia tidak masuk golongan yang bermuka dua, dia orang ...*jang bertoehan kepada diri sendiri, djoega dalam sadjak2nja....* Ia jujur, ia katakan apa pendapatnya, ia tegaskan apa sikapnya. Jassin tahu sajak “Siap Sedia” ditulis Chairil untuk cari duit saja.

Di luar semua hal besar itu, Jassin juga lelaki biasa, yang bisa kangen, dan galau, perlu kencan untuk bikin hidup seimbang!

Djakarta, 23/IV- '44

Kantor, djam 12 tengah hari

Begini hendaknja, dikamar sendiri, merdeka bekerdja. Soedah doea minggoe akoe bekerdja terasing dikantor, bertapa sesoedah mengalami neraka di ken pei tai. akoe menerpa djiwa, banjak akoe membatja menoedjoekan perhatian kesegala lapangan. Disamping membatja boekoe2 kesoesastraan poedjangga2 doenia, aku memperdalam poela pengetahoean tentang filsafat, politik, sedjarah, setiap hari bermain taiso dan kyoren poela, soepaja koeat badan djasmani.

Sambal bertapa dan menempa badan dan djiwa soedah koeniat bekerdja poela kedoenia loear, menoelis oentoek soerat kabar dan madjallah dan berbitjara didepan radio. Telah doea boeah sjair koekirimkan ke asia raja dan doea boeah pemitjaraan kesoesastraan ke radio militer. Isinya mengandjoerkan kemadjoean, sambil mengingatkan poela djangan loepa akan tjita-tjita yang asli.

Mendjadi pertanjaan poela bagi teman sedjawat akoe doedoek dikamar pemimpin ini. Tapi akoe tidak pedoeli. Akoe merasa pemimpin memimpin Indonesia kekemerdekaan.

Dan akoe merasa djiwakoe besar, tiada lagi takoet dan ketjoet karena

*perkata tetek bengek. Matahari
tjita-tjita bersinar diatas djalankoe.
H.B.J.*

Jassin tidak serta-merta menjadi seorang penulis dan kritikus besar. Ia menempa dirinya. Dari catatannya ini kita tahu bagaimana ia memulai. Ia membaca. Ia menunjukan arah bacaannya ke mana? Ke sastra dunia lewat buku-buku kesusastraan pujangga dunia. Ia juga membekali diri dengan bacaan tentang filsafat, politik, sejarah. Apabila dia kemudian menjadi seorang kritikus dengan sikap yang tegas, menghakimi karya dengan berani, dan berdiri atas argumen yang kuat, kita tahu kenapa, karena antero bacaannya itulah.

Empat bulan berjarak dari catatan pertama (Januari 1944) Jassin tampaknya tak lagi gamang. Ia dapat ruang kerja sendiri dan bisa bekerja dengan tenang. Ia mulai menulis. Menyebarkan karya dan buah pikirannya, ke Asia Raya, satu-satunya surat kabar yang diizinkan Jepang kala itu, dan ke radio militer, di mana Chairil pun pernah berpidato. Meskipun lagi-lagi ia bicara soal “penyiksaan Kenpetai”, ia mengatakan tentang “mengalami neraka Kenpetai”.

Apa yang ditulis Jassin? Tulisan yang isinya: *mengandjoerkan kemadjoean*, artinya mengikuti anjuran penguasa Jepang, tapi inilah bentuk “moeka doea”-nya Jassin, sementara itu ia pun “*mengingatkan poela djangan loepa akan tjita-tjita yang asli*”, menyiapkan negeri yang merdeka, bila kelak Jepang kalah perang.

*djakarta, 5/V-'44
kantor, djam 9 pagi*

*Kehidoepan bertabirakan kematian
sangat indah kelihatan. Beberapa
minggoe belakangan ini sangat
dekat akoe kepada kematian.
Melihat seorang anak ketjil oemoer
doea tahoen menghembuskan
nafasnja jang penghabisan, melihat
seorang anak oemoer sepoeloeh
tahoen dan seorang pemoeda
oemoer doea poeloeh tahoen
terboedjoer berkain kafan menanti
akan dioesoeg kekeoeboere, kain
moekanja disingkapkan.
Terbajang-bajang masih wadjah
mereka itoe.*

*semalam akoe bertjakap-tjakap
dengan Chairil Anwar. Goenong
api mengepoel-ngepoel bernjala-
njala. Satoe koempoelan tenaga-
tenaga nafsoe hidoep jang koeat.
dia bertjerita tentang kekasihnja,
perdjoeangannja dengan doenia
sekelilingnya, tentang tjita-tjitanya,
kekasihnja jang memilih warna
badjoe jang aneh-aneh, sepatoenja
sepatoe koeno, dan djalannja
boengkoek-boengkoek, tapi oleh
karena itoe menarik hatinja dengan
sekoeat tenaga penarik jang ada
pada perempoean. Tentang
kebentjiannja kepada orang
sekeliling jang terlaloe amat tenang
dalam gerak-gerik badan dan
djiwanja. Tentang tjita2nja
membentoe djiwa Indonesia
soepaja besar, akan
diperlihatkannja sampai kemana
kesanggoepan djiwa Indonesia
dalam kedjahatannya dan
keangkoehannja, dia akan menoelis
tjerita: akoe boenoeh iboekoe, akan
memperlihatkan sampai kemana*

kebengisannja, tapi poela sampai kemana tjintanya kepada iboenja, sebab dalam kebenjiannja kepadanjalah akan terboekti tjintanja kepadanya. Akan diperlihatkannja kepada orang Indonesia bagaimana bangsanja, orang jang bernama Chairil Anwar, bisa mengangkat dirinja sampai ketingkat toehan, toehan Anwar, jang dipoedja-poedja.

Terlihat bibir jang bergerak-gerak, dan mata jang liar bersinar-sinat itoe, terdiam dan tertoe toep selama-lamanja, karena njawa telah meninggalkan badan, seperti djoega orang2 jang terlah koelihat badannja terboedjoer tiada bertenaga lagi terhantar diatas tanah. Akan tetapi tidak akoe melihat pertentangan jang seharoesnja menjedihkan sekali ini. Kehidoepan jang mementjar-mentjar bertabirkan kematian itoe, kepadakoe terlihat sebagai soeatoe keindahan jang sangat berharga, berbeda sekali dengan anggapan dahoeloe. Dahoeloe pikiran selaloe sampai pada kegelapan mati semangat: boeat apa hidoep kalau nanti akan mati djoega, kini djalan pikiran: sebelom mati, hidoeplah sehidoep-hidoepnja.

Raksasa-raksasa Indonesia sedang toemboeh besar, biarpoen dibawah telapak kaki Nippon. Atau lebih baik dikatakan: oleh berkat keganasan Nippon memboenoe semangat Indonesia. Nippon akan melihat: boekan semangat Indonesia akan mati, tetapi

semangat doenia akan toemboeh di Indonesia.

Oentoek berdjoelang goena tjita2 nasional, djiwa Anwar terlaloe besar.

H.B.J

Catatan tanggal 5 Mei 1944 ini lagi-lagi menggambarkan kedekatan dan ketertarikan Jassin pada sosok Chairil. Jika Chairil hendak diusulkan menjadi pahlawan nasional (telah ada beberapa upaya untuk ini) saya kira apa yang disampaikan Jassin di sini bisa jadi bahan. Chairil menyumbangkan itu. Ia seperti dikatakan Jassin ...berdjoelang goena tjita2 nasional, dan dalam hal ini sumbangannya tak bisa diremehkan, untuk itu ... djiwa Anwar terlaloe besar. Ini bukan ketegasan yang tanpa risiko. Di tengah situasi yang bikin orang Indonesia kehilangan rumah, menjadi pengelana, luntang-lantung, Chairil berdiri tegak, bergerak melawan arus besar. Keluar masuk sel dan disiksa jadi santapan rutinnja.

Chairil adalah inspirasi pada masyarakat dan zamannya. Ia tenaga hidup yang membuat para pejuang kebudayaan dan kesenian tak menjadi loyo dan hilang arah, sikap yang menggejala kala itu, di tengah keadaan yang begitu dekat dengan kematian, dalam arti yang sesungguhnya. Chairil adalah goenong api mengepoel-engepoel bernjala-njala. Satoe koempoelan tenaga-tenaga nafsoe hidoep jang koeat.

Tentu saja Chairil tidak sendiri. Tapi, catatan kesaksian Jassin, kesaksian dari jarak amat dekat, meyakinkan kita bahwa di balik gelora individualismenya, Chairil seorang nasionalis yang menjulang. Kepada

Jassin, Chairil bicara *tentang tjita2nja membentoe k djiwa Indonesia soepaja besar*. Sehingga Jassin percaya bahwa *raksasa-raksasa Indonesia sedang*

toemboeh besar, biarpoen dibawah telapak kaki Nippon.

Djakarta, 8 Agustus 2022.

Sutherland dan Churchill

Anna Sungkar & Syakieb Sungkar

anna_sungkar@yahoo.co.id | syakieb.sungkar@yahoo.com

Anna Sungkar adalah seorang kurator, pengamat seni dan budaya, menyelesaikan studi S-3 di ISI Surakarta.

Abstrak

Graham Sutherland adalah pelukis modernis terkemuka Inggris setelah perang dunia kedua. Di tahun 1954 ia pernah mendapat pekerjaan komisioning untuk melukis Perdana Menteri Winston Churchill. Karya-karya Graham termasuk dalam genre Neo-Romantik yang menjadi trend di Inggris setelah Perang Dunia II.

Keywords: Neo-Romantik, Winston Churchill, The Crown.

Bagi yang menggemari serial *The Crown* di Netflix, kita pasti akan ingat bagaimana pada season 1 edisi 9 ada cerita tentang ulang tahun Perdana Menteri Winston Churchill (1874 – 1965) yang ke 80. Churchill di umur yang sudah 80 tahun itu dan pernah mendapat stroke ringan, masih saja bersemangat mempertahankan kekuasaannya. Sementara rekan-rekannya dalam Partai ingin segera Churchill pensiun karena makin lama ia semakin pemaarah dan suka mengglorifikasi peran pribadinya dalam memenangkan Perang Dunia II, sebagaimana kebiasaan orang yang sudah sepuh. Sebagai kado ulang tahun, teman-teman separtainya ingin menghadiahkan sebuah lukisan yang menggambarkan dan

mengabadikan Churchill di usia ke 80 itu. Pelukis yang dipilih adalah Graham Sutherland (1903-1980) yang saat itu sedang naik daun sebagai seniman modernis yang merepresentasikan senirupa Inggris ketika itu.

Wajar kalau mereka memilih Graham Sutherland karena di era setelah Perang Dunia II karya-karyanya mengesankan publik dan mendapatkan reputasi internasional. Pada Venice Biennale 1952 misalnya, karyanya ditampilkan dalam pameran retrospektif, dan karya itu kemudian diakuisisi Museum Seni Modern Sao Paulo. Pujian yang diterima Sutherland merupakan bagian dari pengakuan atas seni modern Inggris, seperti kekaguman dunia pada karya-karya patung Henry Moore. Sutherland adalah tokoh kunci dalam gerakan Neo-Romantik yang mendominasi seni Inggris dari akhir 1930-an hingga awal 1950-an, ketika suasana apokaliptik tumbuh pada tahun 1930-an, seiring dengan mekarnya Nasionalisme Inggris.

Entah bagaimana, Nasionalisme Inggris dapat mengantarkan kebangkitan kembali reputasi pelukis dan penyair Romantik awal abad 19 yang kemudian diolah untuk mendapatkan bentuk baru di awal abad 20. Walau bentuk barunya berupa formalisme yang asalnya adalah impor dari Prancis, lukisan Sutherland adalah lukisan yang

mengacu pada filsafat yang merefleksikan gambaran manusia dan alam. Orang yang banyak berjasa mengangkat aliran Neo-Romantik adalah kritikus seni Herbert Read. Ia lah yang rajin memetakan genealogi Romantisme hingga Surealisme. Melalui dukungan Freud, Surealisme akhirnya dapat menempatkan sifat inspirasi artistik dalam pijakan ilmiah. Freud menunjukkan bahwa klasikisme dan rasionalisme bersifat represif, dan bertentangan dengan dorongan kreatif. Klasikisme adalah kawan intelektual dari tirani politik.

Read melanjutkan: "Ada prinsip kehidupan, penciptaan, dan pembebasan, itulah semangat romantisme." Read juga menganggap romantisme sebagai sesuatu yang asli Inggris. Dan Graham Sutherland menghabiskan awal kariernya sebagai pemuja Romantisme Inggris abad kesembilan belas, khususnya pelukis Samuel Palmer, dan mewarisi rasa hormat mereka yang mendalam terhadap alam dan

keyakinan pada manusia. Sutherland menyatakan pada tahun 1941: "Kekuatan emosi di hadapan subjeklah yang menentukan dan membentuk suatu gambar untuk dipilih."

Hal itu tercermin pada karya-karya awal Sutherland seperti serial *Landscape with Roads*, yang dibuatnya berulang-ulang dengan berbagai versi. Pendekatannya terhadap lanskap di sini adalah menyapu, didekati dan diabstraksikan. Garis putus-putus, bentuk terpisah-pisah dan bagian tekstur intermiten serta bayangan -- bekerja mendukung motif jalan dan gerbang untuk menciptakan rasa berada di ambang psikologis atau emosional dengan yang fisik. Pemirsa dibuat sadar akan kehebatan proses pengeditan subjektif dari sang artis. Kesibukannya dengan fragmen yang diambil dari alam akan mendominasi karya Sutherland di masa depan.



Gambar 1 – Graham Sutherland, “Welsh Landscape with Roads”, 1936.

Ketika Sutherland akan mengekstrak satu motif dari alam sebagai subjeknya: bagian dari pohon, semak belukar atau duri. Biasanya itu adalah fragmen yang menawarkan "beberapa hubungan penting yang mendebarakan untuk diri saya sendiri". Subjek dari sebuah adegan akan diekstraksi, diperbesar, dipusatkan, dan dinyalakan secara dramatis dari komposisinya. Sutherland melihat fragmen memiliki integritasnya sendiri dan ia cenderung untuk membentuk fragmen-

fragmen ini sebagai pengganti manusia. Integritas fragmen sebagai entitas tampaknya menjadi dasar Sutherland untuk mengembangkannya menjadi beberapa variasi yang sesuai dengan suasana hatinya untuk dimanifestasikan sebagai daya hidup. Ia melihat bentuk-bentuk itu akan tumbuh secara organik dan pemikiran itu yang telah membuatnya sibuk untuk melukiskannya. Hal itu dapat kita lihat dalam karya “Thorn Tree”, yang dibuatnya pada tahun 1945.



Gambar 2 – Graham Sutherland, “Thorn Tree”, 1945.

Sutherland sebenarnya tidak sendirian, di bawah dukungan Jerman awal abad kesembilan belas, Romantisme yang memanfaatkan kejayaan ilmu Biologi, model tanaman telah menggantikan model mekanik dan ilmu Fisika sebagai paradigma pemikiran dan kreativitas. Model organik berkembang biak dalam senirupa Barat

selama paruh pertama abad kedua puluh, melalui Abstrak Ekspresionisme. Dalam seni visual, Surealisme - khususnya Hans Arp, Juan Miro dan Max Ernst, sangat memperkaya makna bentuk organik. Max Ernst memanipulasi ilmu biologi dengan menggabungkan spesies yang tidak masuk akal.



Gambar 3 – Max Ernst, “Untitled”, 1909

.Pada banyak kesempatan, Max mengambil ilustrasi botani, memutarbalik dan melukisnya, sehingga tercipta organisasi baru yang lucu dan fantastik. Makhluk-makhluk ini merupakan respon surealis yang mendiskreditkan sosok manusia dalam seni, menjadi suatu keindahan dan rasionalisme baru, dan sampai sekarang menjadi inti senirupa Barat modern. Arp dan Miro membayangkan bentuk semi-abstrak, biomorfik, membalikkan kesadaran dan terlihat aneh, yang hasilnya membangkitkan kekuatan bentuk-bentuk kehidupan. Kaum Surealis, seperti kaum Romantis, pada umumnya menyamakan yang organik dengan yang kreatif dan yang menguatkan kehidupan. Organik melestarikan tempat untuk hal-hal yang tidak bisa dijelaskan dalam lapangan pengalaman manusia, terutama inspirasi artistik. Seni seperti itu berdiri dengan posisi yang bertentangan dengan mekanik, rasional dan teknologi. Organik juga bisa menunjukkan keyakinan akan keberadaan

keutuhan yang melekat di alam, suatu otoritas yang diekstrapolasi ke bidang lain.

Kembali ke urusan Churchill, pada tahun 1954 Sutherland kemudian ditugaskan untuk melukis sang Perdana Menteri dengan honor 1000 Guineas (keping uang emas). Cara melukis Sutherland memang berbeda dengan cara Basoeki Abdullah melukis Presiden Indonesia. Kalau Basoeki itu datang membawa kanvas ke Istana kemudian Presiden diminta berpose untuk dilukis langsung. Sementara Sutherland datang ke rumah Churchill dengan membawa kamera, kertas dan pensil. Hasil foto itulah yang kemudian dibawa pulang untuk dilukis di studio dalam kanvas besar. Kertas dan pensil digunakan hanya untuk membuat skets wajah yang maksudnya untuk studi belaka. Pembuatan skets wajah itu dilakukan berkali-kali. Dalam film, Sutherland digambarkan membuat skets baik di rumah Churchill pribadi maupun

ketika Churchill berkunjung ke studio pelukis itu.



Gambar 4 – Graham Sutherland, “Study for the Portrait of Sir Winston Churchill”, 1954.

Pada November 1954, karya pesanan itu selesai. Sebuah figur orang tua yang ekspresinya terlihat sinis, angkuh, dengan mata yang merendahkan dan penuh selidik. Lelaki itu adalah sang Perdana Menteri yang berjas sedang duduk di kursi dengan tangan menggenggam lengan kursi. Hal itu juga menyiratkan Winston Churchill yang berkeras memegang kendali. Di umur 80,

Churchill masih aktif menenggak alkohol, sarapan dengan roti dan sosis yang dicocol pada merah telur, sambil terus menghisap cerutu. Tentu saja badannya menjadi gemuk dan berjalan setengah limbung. Untuk menyangga tubuh yang kurang stabil itu, ia terus memegang tongkat agar tidak terjatuh. Hal itu digambarkan dengan baik dalam film *The Crown*.



Gambar 5 – Graham Sutherland, “Portrait of Sir Winston Churchill”, 1954.

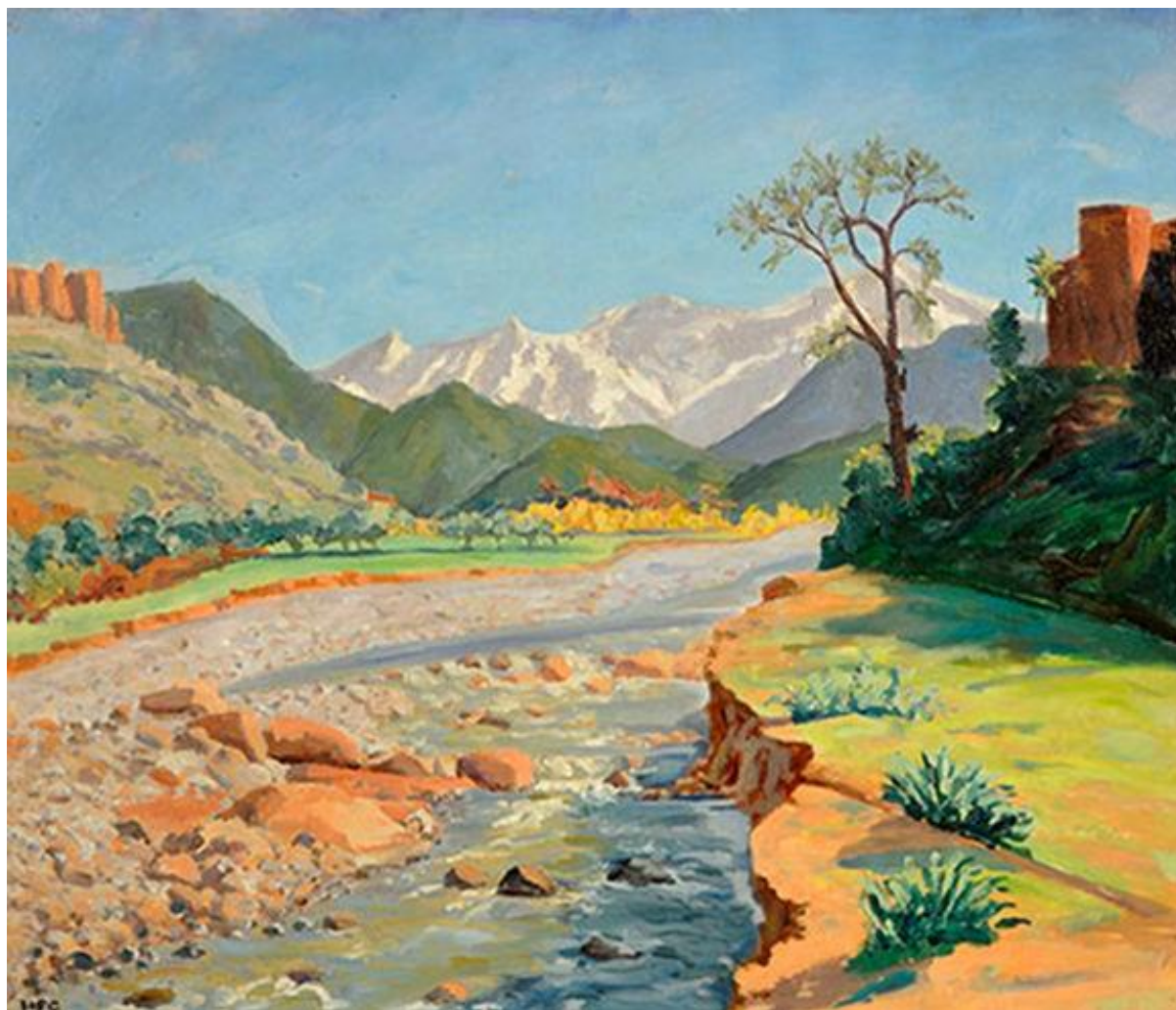
Melihat dirinya digambarkan begitu tua, Churchill marah kepada Sutherland. Menurutnya karya itu tidak akurat, tidak menggambarkan dirinya yang sebenarnya. Dan Parlemen bukan memberi hadiah tetapi memang bermaksud menghina dirinya. Sutherland tentu saja membela diri, “anda tidak suka pada lukisan itu karena mencerminkan dirimu yang sesungguhnya, seorang tua, dan engkau malu melihatnya.”

Sutherland lalu ngeloyor pergi. Churchill yang masih marah, kemudian mengeluarkan lukisan itu, dibawanya ke halaman lalu membakarnya.

Sementara, bagi Churchill, melukis itu seperti bertarung dengan diri sendiri, demikian katanya ketika menjadi Perdana Menteri Inggris zaman Perang Dunia II.

Churchill suka melukis kalau sedang tidak ngantor di Downing Street. Melukis yang membuatnya kuat menghadapi stress karena tekanan dari lawan-lawan politiknya di Parlemen dan teman-temannya separtai.

Churchill juga harus menghadapi cercaan dari pers dan juga omelan dari Ratu Inggris yang kadang-kadang suka ia kibulin.



Gambar 6 – Winston Churchill, “Valley of the Ourika and Atlas Mountains”, oil on canvas, 1948.

Bertarung antara kemampuan kita sebagai pelukis dengan keinginan kita untuk membuat lukisan menjadi bagus sesuai harapan. Karenanya Churchill menghindari untuk melukis manusia, ia lebih memilih melukis lanskap di sekitar rumahnya di Chartwell, yang jaraknya cuma 12 menit dari kota London. Katanya, ketika kita melukis manusia, maka orang yang kita

lukis akan marah kalau tidak mirip. Lebih enak melukis pohon, karena mereka tidak akan komplin kalau pohon yang kita gambar tidak mirip.

Walau demikian, lukisan Churchill itu bagus dan disukai orang. Ketika ia mati, karya-karyanya menjadi mahal harganya

dan diburu para kolektor. Salah satu lukisan Churchill yang dilelangkan pada balai lelang Christie's di bulan Maret tahun 2021 lalu, laku terjual US\$ 11,5 juta atau setara dengan Rp 165 Milyar,-

Lukisan itu sebelumnya dikoleksi oleh Angelina Jolie, entah kenapa lukisan itu kemudian dijual. Barangkali ia butuh duit setelah bercerai dari Brad Pitt. Padahal Churchill memberikan lukisan itu secara gratis kepada Presiden Franklin D. Roosevelt di tahun 1943. Hal itu terjadi karena Roosevelt banyak membantunya dalam Perang. Memang waktu itu Inggris sedang kepepet banget, setiap malam London dibom oleh pesawat-pesawat Jerman yang melewati selat Calais.

Lukisan itu berjudul "Tower of the Koutoubia Masque", ukurannya kecil 46 X 61 cm². Dilukis dengan gaya impresionis, bernuansa kuning, orange dan biru muda. Berbahan cat minyak di atas kanvas. Ada inisial W.S.C. pada bagian kanan bawah, yang menunjukkan siapa pelukisnya.

Kita sebetulnya kita mungkin bisa membuat lukisan seperti itu, cuma masalahnya inisial kita bukan W.S.C. Inisial itulah yang membuat lukisan mahal. Bagaimana dengan Sutherland yang lukisannya dibakar? Tentunya ia kecewa, karena lukisan itu merupakan salah satu karya masterpiecenya yang tinggal sejarah. Generasi muda hanya dapat melihat fotonya saja, dan cerita tentang lukisan indah yang menjadi abu. Tragis.

Jepang

Syakieb Sungkar

syakieb.sungkar@yahoo.com

Ketika Rusia menyerang Ukraina, tanpa banyak diliput pers, ternyata Jepang pun sedang berkonflik dengan Rusia. Hal itu terjadi karena Jepang tiba-tiba berani mengutak-atik urusan Kepulauan Kuril, sebuah kepulauan yang direbut Rusia pada

Perang Dunia II. Dari mana keberanian Jepang itu muncul? Apakah ada Amerika yang menyokong di belakangnya agar Jepang berkonflik dengan Rusia? Mari kita kembali ke masa lalu.



Gambar 1 – Kepulauan Kuril (sumber: AFP).

Pada tahun 1989, di Jepang muncul sebuah buku yang ditulis Shintaro Ishihara, Menteri Transportasi saat itu dan tokoh LDP terkemuka yang kemudian menjadi Gubernur Tokyo. Buku itu berjudul *“The Japan That Can Say No: Why Japan Will Be First Among Equals”*. Ishihara terkenal karena tanggapan kritisnya terhadap praktik bisnis Amerika Serikat, dan menyarankan Jepang untuk mengambil sikap yang lebih independen dalam banyak masalah dengan Amerika, mulai dari perdagangan hingga urusan luar negeri. Judul buku itu mengacu pada visi Ishihara tentang Pemerintah Jepang yang selalu bersikap *“yes man”* kepada Amerika Serikat. Secara umum, Ishihara berpendapat bahwa Jepang adalah kekuatan dunia yang harus dihormati, dan Jepang perlu lebih percaya diri ketika berhadapan dengan AS.

Keberanian Ishihara untuk menantang Amerika itu bukannya tanpa dasar. Menurutnya Jepang itu sudah unggul di dunia. Dunia telah bergantung pada teknologi Jepang, terutama dalam produksi semikonduktor. Seharusnya Jepang menggunakan keunggulan teknologinya sebagai senjata negosiasi. Jepang bahkan dapat mengancam Amerika dengan merahasiakan hubungan perdagangannya pada Uni Soviet. Sebagai alat tawar-menawar melawan AS, Jepang bisa saja menolak untuk menjual komponen elektroniknya yang digunakan pada rudal AS. Menurutnya, kualitas barang-barang Amerika rendah karena tingkat kemampuan pekerjaannya sangat minim, sedangkan pekerja Jepang mempunyai keterampilan

dan pendidikan tinggi, yang menjadi keuntungan besar dan nilai tambah bagi Jepang. Karakter orang Jepang secara bawaan lebih unggul dari karakter orang Amerika.

Tentang ketegasan Jepang, Ishihara berpendapat bahwa diplomat Jepang tidak efektif dalam berurusan dengan Barat. Sehingga para diplomat terbiasa membawa-bawa pengusaha yang sudah terbiasa berurusan dengan orang asing, agar mengambil bagian juga dalam negosiasi perdagangan. Lebih jauh Jepang harus mengakhiri pakta keamanan AS-Jepang dan mempertahankan dirinya sendiri tanpa bantuan Amerika, karena dengan melepaskan diri akan mengurangi biaya dan mengakhiri ketergantungan pada AS.

Ishihara juga mengkritik Amerika, Ishihara menegaskan, orang Amerika percaya bahwa ras Kaukasia lebih unggul karena era modern didominasi oleh dunia Barat, dan prasangka ini pada akhirnya akan menyakiti mereka. Amerika dan misionaris Kristen mencoba untuk menghapus budaya lokal dan menggantinya dengan budaya Barat. Kebanyakan bekas koloni Amerika penuh dengan masalah, sementara Jepang sendiri telah berkembang pesat. Ishihara menuduh alasan bom atom dijatuhkan oleh Amerika di Jepang - bukan di Jerman dalam Perang Dunia II - hal itu berkaitan dengan rasisme, karena orang Jerman adalah orang kulit putih dan orang Jepang tidak. Padahal ketika itu bom atom belum sempurna dan belum teruji sampai 16 Juli 1945.



Gambar 2 – Shintaro Ishihara (sumber: quotationof.com)

Shintaro Ishihara lahir di Kobe, 30 September 1932. Ia adalah seorang politikus dan penulis Jepang yang menjabat sebagai Gubernur Tokyo dari 1999 hingga 2012. Dan pernah menjadi pemimpin Partai Restorasi Jepang yang radikal. Ia adalah salah satu dari nasionalis paling menonjol dalam politik Jepang modern. Dia terkenal karena pernyataan rasisnya, pandangan xenofobia, dan kebenciannya terhadap Partai Komunis Tiongkok. Dari bukunya itu ia mengajak rekan-rekannya untuk menentang Amerika Serikat. Apabila sarannya itu dituruti, niscaya pemikiran itu akan merusak hubungan diplomatik internasional dengan Barat, terutama dengan Amerika Serikat. Apalagi Ishihara mengolok-olok kecurigaan Amerika yang masih ada sampai kini, sesuai dengan sejarah, bahwa Jepang bisa saja melakukan serangan mendadak. Namun berbarengan

dengan kecurigaan itu, Amerika membantu membangun dan memelihara Jepang dari kehancuran Perang Dunia II.

Setelah berkarir sebagai penulis dan sutradara film, Ishihara bertugas di Dewan Penasihat Partai dari 1968 hingga 1972, kemudian di Dewan Perwakilan dari 1972 hingga 1995, dan sebagai Gubernur Tokyo dari 1999 hingga 2012. Ia mengundurkan diri dari jabatan Gubernur untuk sementara waktu, karena ikut memimpin Partai Matahari Terbit. Kemudian ia bergabung dengan Partai Restorasi Jepang dan kembali ke Dewan Perwakilan Rakyat pada pemilihan umum 2012. Namun ia tidak berhasil mencalonkan diri kembali dalam pemilihan umum November 2014, dan secara resmi meninggalkan politik pada bulan berikutnya.

Pemikiran provokatif Ishihara cukup bergaung di Jepang. Sebuah karikatur muncul di surat kabar pada Maret 1990, menampilkan kartun Gunung Fuji, simbol Jepang dan kemurniannya, menghadapi tentara Amerika yang sombong dan militeristik. Gunung Fuji dalam kartun itu ditampilkan mengatakan “Jepang tidak bisa mengatakan tidak.”. Hal itu tentu saja menimbulkan pertanyaan apakah periode pascaperang Jepang sudah benar-benar berakhir, dan Jepang ingin mulai berjuang sendiri setelah bergantung pada dukungan AS selama tahun-tahun pascaperang. Di kemudian hari, pada tahun 2011, Ishihara mengusulkan Jepang untuk mempunyai senjata nuklir untuk melawan kebangkitan China.

Sistem Pengambilan Keputusan di LDP

Namun mengapa pernyataan nasionalistik Ishihara yang banyak pendukungnya itu tidak dapat dieksekusi, jawabannya terletak pada sistem pengambilan keputusan di LDP, partai yang paling berpengaruh di Jepang. Pertimbangan yang berat dan seksama pada suara para pemilih, membuat politisi LDP berstrategi membujuk atau mempersuasi ketika ada konflik antara kepentingan politik individu dengan partai secara keseluruhan. Bila ini terjadi maka suara individu secara pasti akan melemahkan pemimpin partai. Suara individu telah menciptakan dukungan yang kuat untuk mendesentralisasikan proses pengambilan keputusan di dalam partai. Dan pada saat yang sama, begitu ada peraturan formal legislatif yang

mendesentralisasikan kekuasaan pengambilan keputusan – seperti halnya dalam sistem komite di Amerika Serikat – maka hal ini semakin melemahkan partai dan kepemimpinan dalam pemerintahan LDP. Paradoksnya, demokrasi Jepang yang didominasi satu partai tidak mengarah pada tingkat konsentrasi kekuasaan yang tinggi. Sebaliknya, pemerintah Jepang pascaperang adalah sangat terdesentralisasi sesuai dengan peraturan perundang-undangan yang ada.

Adanya kompetisi intrapartai dalam pemungutan suara menciptakan kondisi yang kuat untuk membangun personalisasi mesin politik (*koenkai*), dan membentuk faksi-faksi intrapartai (*habatsu*). Habatsu, pada gilirannya, berfungsi sebagai mekanisme dukungan bagi politisi individu yang bersaing dengan kandidat LDP lainnya. Kandidat LDP yang mencalonkan diri dari distrik yang sama memiliki habatsu yang berbeda. Begitu sudah terpilih, habatsu memastikan bahwa politisi individu dapat menggunakan suara mereka untuk menjalankan pengaruh atas alokasi sumber daya – yaitu, anggaran dan pos-pos dalam partai dan kabinet. Pemimpin Habatsu, politisi senior yang bercita-cita menjadi Perdana Menteri, punya alasan sendiri untuk membentuk kelompok intrapartai. Jika ada yang berminat memimpin, habatsu memberi jalan untuk mengumpulkan atau menyatukan suara LDP di Diet. Suara anggota untuk pemilihan presiden partai – pada dasarnya identik dengan suara dukungan ke Perdana Menteri di mana LDP berkuasa di Jepang.

LDP lebih merupakan koalisi faksi-faksi daripada partai yang kohesif dengan disiplin. Memang, sifat kampanye pemilu yang dipersonalisasi membuat pimpinan LDP sulit untuk mengontrol proses pencalonan kandidat. Pialang kekuasaan di dalam LDP – yaitu, para pemimpin habatsu – mengembangkan sistem “*checks and balances*” yang rumit untuk mengawasi Perdana Menteri. Salah satu skema seperti itu disebut *yoto shinsa*, yang mengacu pada praktik yang mengharuskan semua undang-undang legislatif untuk mendapatkan persetujuan terlebih dahulu dari Komite Urusan Umum (*Somukai*) sebelum Kabinet dapat menyerahkannya kepada Diet. Penting untuk dicatat bahwa *Somukai* bukanlah komite Pemerintah, tetapi hanya sebuah komite di dalam LDP yang tujuannya adalah untuk melemahkan kekuasaan Kabinet, organ pemerintahan formal. *Somukai* terdiri dari tiga puluh satu anggota Diet LDP: empat belas dipilih oleh anggota Diet LDP di Majelis Tinggi; enam dipilih oleh anggota Diet di Majelis Tinggi; dan sisanya sebelas ditunjuk oleh Presiden Partai. Keanggotaan *Somukai* mencerminkan komposisi faksi dari dua Majelis, sambil membolehkan Presiden Partai memilih sekitar sepertiga dari anggotanya sendiri. Fakta bahwa *Somukai* mengadopsi aturan kebulatan suara daripada aturan mayoritas, akan lebih membatasi Presiden Partai LDP – yaitu, Perdana Menteri – dengan membolehkannya intrapartai melakukan veto.

Selain *Somukai*, Komite Riset Urusan Kebijakan (*Seichokai*) memainkan peran penting untuk memastikan proses pengambilan keputusan dari bawah ke atas,

di mana kepentingan politisi individual dapat tercermin dalam keputusan resmi partai. Komite Penelitian Urusan Kebijakan (PARC) terdiri dari subkomite (*bukai*) yang sesuai dengan yurisdiksi kementerian masing-masing. Anggota Diet dari LDP bergabung dengan subkomite berbeda yang mencerminkan divisi fungsional dari komite tenaga kerja dengan rekan-rekan mereka di distrik yang sama untuk mengurus kebutuhan paling mendesak dari sisi kepentingan mereka. Semua proposal penting legislatif pertama-tama harus disetujui dengan suara bulat oleh masing-masing subkomite dan kemudian oleh seluruh pertemuan PARC sebelum diserahkan ke *Somukai*.

Terlepas dari kenyataan bahwa LDP adalah satu-satunya pihak yang memiliki hak veto dalam Diet, pada kenyataannya struktur internalnya mendukung para pemain veto intrapartai. Aturan tidak tertulis yang dijelaskan di sini mendesentralisasikan proses pengambilan keputusan dengan menciptakan pemain veto intrapartai. Oleh karena itu, di Jepang, ketua komite di LDP – yang tidak memiliki otoritas hukum – memiliki suara yang lebih besar atas kebijakan terhadap isu tertentu ketimbang Menteri Kabinet yang relevan. Sifat kolektif dari proses pengambilan keputusan di LDP sangat membatasi otoritas Perdana Menteri selama periode dominasi LDP.

Tak perlu dikatakan lagi bahwa proses pengambilan keputusan yang terdesentralisasi menciptakan banyak pemain veto intrapartai. Akibatnya, hal ini mengurangi kapasitas pemimpin LDP untuk memperjuangkan tuntutan internal.

Mekanisme agregasi ini bekerja jauh lebih baik dalam mengalokasikan manfaat partikularistik daripada dalam membuat keputusan besar atau mengejar tujuan kolektif partai. Misalnya, ketika ada pemilihan jangka panjang, di mana keberhasilan LDP bergantung pada kemampuan menjangkau kelompok pemilih baru, namun setiap langkah dengan biaya besar dan dipaksakan untuk mencapai kelompok konstituen inti, akan diveto. Pemain veto intrapartai dalam LDP akan mencegah pemimpin partai melakukan suatu perubahan besar. Artinya, secara struktural sangat sulit bagi pimpinan LDP untuk mengadopsi kebijakan untuk menarik kelompok pemilih baru bahkan dalam menghadapi perolehan suara yang terus menurun. Berdasarkan kebutuhan elektoral anggota LDP, kita dapat memperkirakan kekuatan relatif dari kelompok konstituen yang berbeda. Secara nasional kelompok terorganisir dengan cabang yang berkembang dengan baik di sebuah kota akan mendapatkan suara yang besar, karena mereka dapat memobilisasi sejumlah besar anggota Diet dari LDP. Kelompok seperti itu memiliki pengaruh yang lebih besar atas pemerintahan LDP daripada organisasi profesional seperti Keidaren (asosiasi bisnis besar tingkat puncak) atau Nikkeiren (asosiasi pengusaha tingkat puncak).

Desentralisasi terjadi dalam dimensi lain. Banyak kekuasaan legislatif sebenarnya didelegasikan kepada birokrasi. Lingkup pendelegasian yang diberikan menjamin birokrasi mempunyai kekuatan untuk melaksanakan agendanya. Keberadaan beberapa pemain veto dalam pemerintahan LDP mendorong birokrat mengubah agenda kekuasaan mereka menjadi hak

veto. Seperti disebutkan sebelumnya, subkomite PARC yang dimiliki LDP diorganisir menurut garis kementerian. Anggota subkomite ini bekerja dalam aliansi erat dengan kementerian masing-masing. Politisi LDP mengandalkan pada birokrat untuk membuat skema yang menguntungkan kelompok konstituen mereka, dan birokrat mengandalkan sekutu LDP mereka untuk mendorong undang-undang baru yang mereka butuhkan, dan memveto perubahan yang tidak diinginkan. Sejauh proses pengambilan keputusan dalam partai yang berkuasa tetap terdesentralisasi, aliansi politik-birokrasi ini tetap sangat efektif dalam menangkis segala upaya untuk mengurangi yurisdiksi kementerian.

Strategi Politik Internasional Jepang Setelah Perang Dunia II

Dari penjelasan tersebut kiranya dapat dipahami mengapa ajakan Ishihara untuk menjauh dari Amerika kemudian berakhir seperti teriakan di gurun pasir. Dengan struktur pengambilan keputusan yang berlapis dan terdesentralisasi, tidak mungkin sebuah kabinet akan mengambil keputusan besar. Apalagi keputusan menjauh dari Amerika, yang mana akan memunculkan konsekwensi berlapis dan perhitungan biaya tingkat tinggi. Ishihara kemudian ditinggalkan. Nampaknya Jepang sangat traumatik untuk kembali membangun angkatan perangnya.

Setelah melihat perkembangan pesat ekonomi Jepang, yang dibantu oleh

Amerika Serikat, sebagai arsitek Jepang pascaperang, Perdana Menteri Shigeru Yoshida (1948–53) mengembangkan filosofi politik internasional dari sudut pandang seorang pengusaha. Dengan filosofi dagang seorang pengusaha, maka semua faktor domestik dan internasional akan terkait dengan pembangunan ekonomi. Tetapi, pada saat yang sama, kebijakan mahal untuk mempersenjatai kembali Jepang agar terlibat dalam masalah politik internasional dan regional dihindari.

Secara garis besar, dirumuskan “Doktrin Yoshida,” yang berisi niatan Jepang hanya melengkapi persenjataan ringan belaka, sementara tujuan utamanya adalah kemakmuran ekonomi melalui ekspor sebagai prioritas nasional tertinggi, dan menghindari konflik lokal. Diplomasi ekonomi mulai berlaku ketika Yoshida merujuk ke Asia Tenggara untuk pertama kalinya dalam pidato kebijakannya pada November 1952.

Kebijakan luar negeri ini dilanjutkan oleh Perdana Menteri Nobusuke Kishi (1955–60) dengan tiga pokok karakteristik: anti-komunis, ekonomi gaya diplomasi, dan berfokus pada Asia Tenggara. Pada tahun 1957, Kishi adalah Perdana Menteri Jepang pertama yang mengunjungi negara-negara Asia Tenggara, di mana ia mengusulkan adanya “Dana Asia Tenggara”. Sejak itu ekspor Jepang ke Asia Tenggara meningkat dengan pesat, apalagi negara-negara itu menjadi sangat bergantung pada teknologi Jepang.

Selanjutnya, pada saat Perdana Menteri Hayato Ikeda (1960–64) berkuasa, Jepang

sedang dalam perjalanan untuk mencapai status negara maju. Rencana Ikeda untuk “menggandakan pendapatan Jepang” secara langsung terkait dengan promosi ekspor Jepang, dan dibantu oleh arus pinjaman kredit yang besar masuk ke dalam perekonomian negara-negara berkembang. Dengan demikian strategi pinjaman kredit itu memperkuat diplomasi ekonomi yang dilakukan Kementerian Perdagangan dan Industri Internasional (MITI). Tindakan seperti itu, dianggap sebagai gerakan ekonomi yang agresif oleh banyak mitra dagang, dan karenanya, Jepang diejek sebagai “binatang ekonomi.” Sangat menarik untuk dicatat bahwa meskipun minat utama Ikeda adalah untuk mengembangkan ekonomi domestik, seperti yang ditunjukkan oleh “Rencana Penggandaan Pendapatan”-nya, perjalanan selanjutnya ke Eropa serta Asia Tenggara membuatnya sadar akan harapan yang berkembang bahwa Jepang akan mengambil peran internasional.

Fase kedua diplomasi internasional Jepang ditandai dengan perubahan politik regional, yang sebagian besar disebabkan oleh semakin intensifnya Perang Vietnam. Mengingat bertambahnya kekuatan ekonomi yang dimiliki Jepang, Perdana Menteri Eisaku Sato (1964–71), mencoba menggeser penampilan low profile Jepang yang fokus pada diplomasi “ekonomi” dengan menambahkan target yang lebih high profile, yaitu pengembalian Okinawa. Menuju tujuan ini, Sato membutuhkan dukungan damai Amerika. Untuk mempertunjukkan niat damai ini, Pemerintah Jepang lebih menekankan lagi perdamaian dan stabilitas politik, dengan

cara mempercepat pembangunan ekonomi negara-negara Asia.

Penting untuk dicatat bahwa ketika itu kebijakan Amerika di Asia Tenggara memasuki babak baru, yaitu ingin berperan di Asia Tenggara secara langsung dengan melindungi Vietnam Selatan dari ekspansi komunis. Pemerintah Jepang segera mendukung rencana pembangunan Asia Tenggara Presiden Johnson pada April 1965. Dengan itu Jepang diputuskan sebagai anggota aliansi Barat untuk berbagi beban ekonomi, sehingga selanjutnya modal besar mengalir ke daerah itu, dan rencana pembangunan proyek dimulai. Untuk mencapai tujuan ini, pada tahun 1967 Perdana Menteri Sato banyak mengunjungi negara-negara Asia Tenggara, termasuk Vietnam Selatan. Selama perjalanan ia menekankan tiga tujuan berikut: promosi hubungan persahabatan dengan negara-negara Asia lainnya; eksplorasi cara dan sarana untuk mempertahankan dan memelihara perdamaian dan stabilitas di Asia; dan penguatan kerjasama sosial ekonomi. Di mana kebijakan luar negeri Jepang di wilayah sesungguhnya mencerminkan lebih jelas kebijakan Washington untuk Asia Tenggara. Aktivisme Jepang dalam kebijakan luar negeri berlanjut sampai kekalahan Amerika di Vietnam pada tahun 1975. Amerika kemudian mengembalikan Okinawa pada tahun 1972.

Fase ketiga diplomasi internasional Jepang dimulai dengan berakhirnya Perang Vietnam dan, sebagai hasil penilaian kembali kebijakan luar negerinya, Jepang mengupayakan kebijakan yang independen

dari Amerika. Melalui Doktrin Fukuda pada tahun 1977, Jepang memulai kebijakan luar negeri yang otonom di Asia Timur dan Selatan. Setelah tahun 1977, ASEAN menikmati status khusus dalam politik luar negeri Jepang. Keteraturan kunjungan Perdana Menteri membantu mempertahankan status yang disukai ini. Selanjutnya, berpusat pada kebijakan "Dukungan kepada ASEAN", kebijakan Asia Tenggara Jepang telah semakin disinkronkan dengan pencarian ASEAN untuk stabilitas regional dan perdamaian.

Penutup

Kita dapat melihat bahwa kebijaksanaan luar negeri Jepang sejak Perang Dunia sampai pada tahun 1977 selalu terikat dengan Amerika. Jepang baru mulai menjadi otonom dalam strategi luar negerinya sejak adanya doktrin Fukuda. Namun bukan berarti Jepang kemudian akan terbebas sama sekali dari Amerika dan Barat pada umumnya, setidaknya sejak tahun 1960 Jepang terlibat dengan banyak aliansi yang berporos ke Amerika.

Aliansi itu didasarkan oleh beban kesejarahan setelah Perang Dunia II. Di mana Amerika Serikat mengizinkan Jepang untuk mempertahankan kaisarnya — Hirohito — setelah Jepang kalah Perang. Namun, Hirohito harus melepaskan status ketuhanannya dan secara terbuka mendukung konstitusi baru Jepang. Konstitusi Jepang yang disetujui AS memberikan kebebasan penuh kepada warganya, untuk membentuk Parlemen atau Diet, dan menolak kemampuan Jepang

untuk berperang. Ketentuan itu, dicantumkan pada Pasal 9 konstitusi Jepang. Hal itu jelas merupakan mandat dan reaksi Amerika terhadap Perang. Bunyinya, “Jepang bercita-cita tulus untuk perdamaian internasional berdasarkan keadilan dan ketertiban, orang Jepang selamanya meninggalkan perang sebagai hak berdaulat bangsa dan ancaman atau penggunaan kekuatan sebagai sarana untuk menyelesaikan perselisihan internasional..... Untuk mencapai tujuan paragraf sebelumnya, angkatan darat, laut, dan udara, serta potensi perang lainnya, tidak akan pernah dipertahankan. Hak berperang negara tidak akan diakui.”

Konstitusi Jepang pasca perang menjadi resmi pada 3 Mei 1947, dan warga negara Jepang memilih badan legislatif baru. AS dan sekutu lainnya menandatangani perjanjian damai di San Francisco yang secara resmi mengakhiri perang pada tahun 1951. Dengan konstitusi yang tidak mengizinkan Jepang untuk mempertahankan diri, AS harus mengambil tanggung jawab itu. Ancaman komunis dalam Perang Dingin sangat nyata, dan pasukan AS telah menggunakan Jepang sebagai basis untuk memerangi agresi komunis di Korea. Dengan demikian, Amerika Serikat yang pertama mengatur serangkaian perjanjian keamanan dengan Jepang.

Bersamaan dengan perjanjian San Francisco, Jepang dan Amerika Serikat menandatangani perjanjian keamanan pertama mereka. Dalam perjanjian itu, Jepang mengizinkan Amerika Serikat untuk menempatkan personel angkatan darat,

angkatan laut, dan angkatan udara di Jepang untuk pertahanannya. Pada tahun 1954, Diet mulai menciptakan JDSF, pasukan pertahanan diri di darat, udara, dan laut Jepang. JDSF pada dasarnya adalah bagian dari pasukan polisi lokal karena adanya pembatasan undang-undang. Namun demikian, Jepang telah diajak Amerika untuk mengikuti sebuah misi dengan pasukan Amerika di Timur Tengah sebagai bagian dari Perang Melawan Teror. Amerika Serikat juga mulai mengembalikan sebagian pulau Jepang kembali ke Jepang untuk kontrol teritorial. Itu dilakukan secara bertahap, mengembalikan bagian dari pulau Ryukyu pada tahun 1953, Bonin pada tahun 1968, dan Okinawa pada tahun 1972.

Pada tahun 1960, Amerika Serikat dan Jepang menandatangani Treaty of Mutual Cooperation and Security. Perjanjian itu memungkinkan AS untuk menjaga pasukan di Jepang. Pada tahun 2009, Menteri Luar Negeri AS Hillary Clinton dan Menteri Luar Negeri Jepang Hirofumi Nakasone menandatangani Perjanjian Internasional Guam (GIA). Perjanjian tersebut menyerukan pemindahan 8.000 tentara AS ke sebuah pangkalan di Guam. Pada tahun 2011, Clinton dan Menteri Pertahanan AS Robert Gates bertemu dengan delegasi Jepang, menegaskan kembali aliansi militer AS-Jepang. Pertemuan Konsultasi Keamanan, selevel Departemen Luar Negeri, untuk menegaskan tujuan strategis bersama regional dan global serta menyoroti cara-cara untuk memperkuat kerja sama keamanan dan pertahanan.

Baik Amerika Serikat maupun Jepang tergabung dalam berbagai organisasi global, termasuk Perserikatan Bangsa-Bangsa, Organisasi Perdagangan Dunia, G20, Bank Dunia, Dana Moneter Internasional, dan Koperasi Ekonomi Asia Pasifik (APEC). Keduanya telah bekerja sama dalam isu-isu seperti HIV/AIDS dan pemanasan global. Melihat perkembangan luar negeri Jepang yang selalu serasi

dengan Amerika, nampaknya impian Ishihara untuk berpisah akan jauh dari kenyataan. Apalagi saat ini Amerika sedang membutuhkan partner dalam persiapan Perang Dunia III, maka daya cengkram Amerika terhadap Jepang lebih diperkuat, kalau perlu Jepang akan dipersenjatai. Sehingga pasal 9 konstitusi Jepang akan diamandemen, agar Jepang dapat terjun ke dalam Perang Dunia III.

Sumber Bacaan

- Estevez-Abe, Margarita (2008). *Welfare and Capitalism in Postwar Japan*. New York: Cambridge University Press.
- Fackler, Martin 8 Desember 2012). *A Fringe Political Moves to Japan's National Stage*. New York Times.
- Hunt, Michael (2004). *The World Transformed: 1945 to the Present*. New York: Oxford University Press.
- Ishihara, Shintaro (1989). *The Japan That Can Say No: Why Japan Will Be First Among Equals*. New York: Simon & Schuster.
- Jones, Steve (12 Agustus 2019). *The United States and Japan After World War II*. ThoughtCo.
- Lewis, Michael (20 Januari 1991). *The Samurai Behind the Bow: The Japan That Can Say No, Why Japan Will Be First Among Equals*. Los Angeles Times.
- Sudo, Sueo (2002). *The International Relations of Japan and South East Asia, Forging a New Regionalism*. London & New York: Routledge.
- Tao, Amy. *Ishihara Shintaro, Japanese writer and politician*. Britannica.
- The Diplomat (8 Maret 2011). *Ishihara: Japan Needs Nuke*. thediplomat.com

Filsafat Pasca Dekonstruksi

Chris Ruhupatty
cruhupatty@gmail.com

A. Abstract

This article aims to provide an overview of the future of Philosophy after Deconstruction according to Derrida's thought. To answer such questions like: "How to philosophize in the view of Deconstruction" and "Why is Philosophy still relevant after Deconstruction?". This article will start the sketch by showing the picture of the face of philosophy itself, before showing a sketch of the face of Deconstruction, which will end the overview with a synthesis of the future of philosophy.

Abstrak

Artikel ini hendak memberikan sebuah gambaran tentang masa depan filsafat pasca Dekonstruksi menurut pemikiran Derrida. Untuk menjawab pertanyaan-pertanyaan seperti: "Bagaimana berfilsafat dalam pandangan Dekonstruksi?" dan, "Mengapa filsafat masih relevan pasca Dekonstruksi?". Artikel ini akan memulai sketsanya dengan menunjukkan gambar dari wajah filsafat itu sendiri, sebelum menunjukkan sketsa wajah Dekonstruksi yang akan diakhiri dengan sebuah sintesis tentang filsafat di masa depan.

B. Pendahuluan

Apa itu filsafat? Filsafat sebagai sebuah ilmu seperti yang ditemui pada diskursus akademik harus dibedakan dengan filsafat

sebagai sebuah jalan untuk memahami dan menjelaskan kebenaran realitas. Karena filsafat yang dibicarakan di dalam ruang akademis tidak lebih dari sekadar sejarah pemikiran (*epoch*) dari era Pra-Sokratik sampai Modern. Sedangkan filsafat sebagai sebuah "jalan" merujuk pada aktivitas berpikir atau menalar realitas guna menemukan maknanya. Dengan perkataan lain, *epoch* memberikan gambaran tentang hasil penalaran para filsuf terhadap sebuah objek kajian seperti: manusia dan keadilan. Namun filsafat yang dibicarakan di dalam ruang akademis tidak lantas mengajarkan tentang bagaimana aktivitas menalar untuk menemukan makna dari sebuah realitas. Alasannya adalah: karena filsafat sebagai sebuah aktivitas menalar memang tidak bisa diajarkan.¹ Bukan berarti tidak semua orang bisa melakukan penalaran layaknya filsuf, tapi justru karena aktivitas ini secara alamiah telah dimiliki oleh semua manusia. Bukankah melakukan verifikasi dan falsifikasi terhadap sebuah objek atau peristiwa adalah sebuah kegiatan yang lumrah dilakukan sehari-hari? Yang membedakan antara kegiatan menalar yang dilakukan sehari-hari dan penalaran yang dilakukan oleh seorang ahli filsafat bertitel akademis bisa ditemukan pada kanon yang digunakan. Penalaran sehari-hari tidak memerlukan kanon filsafat Klasik atau Modern untuk memutuskan apa yang adil bagi dirinya, keluarganya, dan orang-orang disekitarnya, sedangkan seorang ahli filsafat dituntut untuk memahami dan menjelaskan keadilan berdasarkan kanon

tertentu yang terdapat pada *epoch*. Maka jelas dengan sendirinya bahwa jargon “jelas dan terpilah-pilah” tidak berlaku bagi filsafat sebagai sebuah aktivitas menalar, tapi hanya berlaku bagi mereka yang berfilsafat berdasarkan kanon *epoch*.

Kenyataan yang dituliskan di atas dapat ditemukan pada dialog-dialog Sokrates yang dituliskan oleh Plato. Sokrates digambarkan oleh Plato sebagai sosok yang selalu mengajak lawan bicaranya menalar realitas dengan cara keluar dari kanon yang telah membentuk pemikiran masyarakat Yunani kala itu. Tujuannya ternyata bukan untuk menemukan sebuah kesimpulan baru, tapi untuk membuktikan bahwa realitas dapat dipandang dari berbagai sudut. Maka berpegang dengan salah satu kanon berarti hanya memandang realitas dari satu sisi saja. Dan dialog berakhir dengan pemahaman bahwa realitas tidak cukup untuk dipahami dan dijelaskan hanya melalui sebuah kanon.

Dekonstruksi sendiri diperkenalkan oleh Derrida sebagai sebuah pemikiran filosofis untuk memandang realitas sebagai sebuah kementerian yang belum final. Hal tersebut didasari pada kenyataan bahwa realitas pada dirinya sendiri niscaya berbeda dengan realitas yang dinalar dan diucapkan/ditulis. Adanya jarak antara realitas di satu sisi dan realitas yang dinalar menunjukkan bahwa realitas yang diucapkan/ditulis adalah hasil konstruksi manusia belaka. Ketika Heidegger menyadari kenyataan ini, ia kemudian menginisiasi sebuah penghancuran secara positif terhadap kanon yang membentuk tradisi di dalam masyarakat.² Sedangkan Derrida sendiri memilih untuk tidak mengikuti jejak

Heidegger. Karena ia hanya semata-mata menunjukkan bahwa setiap kanon niscaya memiliki proposisi dengan potensi untuk mendekonstruksikan dirinya sendiri (oto-dekonstruksi). Sebab tidak ada satupun proposisi yang mampu melampaui jarak antara realitas pada dirinya sendiri dan realitas yang ada dalam penalaran. Oleh karena itu, tidak ada satupun kanon atau mazhab yang memiliki hak untuk menyatakan bahwa mereka memiliki kebenaran mutlak terhadap makna realitas.

Dengan demikian, Dekonstruksi menurut pemikiran Derrida memberikan sketsa wajah filsafat sebagai jalan untuk menemukan makna tanpa berhenti pada sebuah kesimpulan. Atau dengan perkataan lain, filsafat selalu menawarkan sebuah makna yang bersifat sementara, bukan makna yang bersifat final. Hal ini akan dijelaskan dengan menunjukkan bagaimana Dekonstruksi dibentuk melalui kanon atau pemikiran yang ada disekitar Derrida kala itu, yaitu: Fenomenologi dan Strukturalisme.

C. Dekonstruksi dan Fenomenologi

Fenomenologi menurut pemikiran Edmund Husserl (1859-1938) merupakan pemikiran yang dikaji secara serius oleh Derrida. Ia melakukan penelitian mendalam tentang Fenomenologi selama tahun 1953-1954 untuk menulis disertasi yang kemudian terbit pada tahun 1990 dengan judul: “*The Problem of Genesis in Husserl’s Philosophy*.” Sedangkan karya Derrida tentang Fenomenologi yang pertama kali terbit adalah: *Edmund Husserl’s “Origin of Geometry”: An Introduction* (1962) yang

kemudian diulas kembali dalam “*Speech and Phenomena*” (1967).

Konsep dasar Fenomenologi yang telah membentuk pemikiran Derrida adalah pandangan tentang manusia sebagai entitas yang memiliki kemampuan berinteraksi dengan realitas di sekelilingnya. Dan melalui interaksi inilah manusia mendapatkan pemahaman atau pengetahuan tentang realitas. Selanjutnya Husserl menerangkan kerangka interaksi antara manusia dan realitas dengan menyatakan bahwa realitas atau dunia real (Jerman: *reellen*) telah memberikan dirinya untuk diketahui oleh manusia. Karena itu manusia dapat mengidentifikasi realitas melalui pengalaman indrawi. Sedangkan esensi realitas didapatkan manusia melalui intensionalitas.³ Maka, filsafat sebagai kegiatan menalar dalam pandangan Husserl dimulai dari realitas yang memberikan dirinya untuk diidentifikasi oleh indra dan kemudian realitas tersebut dipahami dalam interaksi atau hubungan tertentu.

Sebagai contoh: sebuah komputer di hadapan seseorang. Komputer pada dirinya sendiri telah memberikan dirinya untuk diidentifikasi oleh indra dan dipahami dalam interaksi tertentu, seperti: untuk kegiatan mengetik, bermain gim, atau berselancar di dunia maya. Pendek kata, esensi komputer bagi masing-masing orang niscaya berbeda. Bergantung pada interaksinya. Bagi seorang mahasiswa atau sekretaris, komputer jelas bermakna sebagai alat untuk menunjang menyelesaikan pekerjaan inti, yaitu: mengetik; sedangkan bagi seorang *gamer* adalah alat untuk menyalurkan hobi bermain dan mencari penghasilan; lalu di mata seorang aktivis media sosial komputer adalah alat untuk eksis di dunia maya. Dan

untuk seorang pedagang komputer tidak lebih dari sebuah komoditas.

Berada-di-tengah-dunia menurut pemikiran Heidegger

Di satu sisi—sebagai sebuah perbandingan—Heidegger juga membicarakan kerangka interaksi manusia dan realitas yang serupa dengan Husserl. Dalam pemikiran Heidegger, interaksi antara manusia dan realitas secara gamblang disebut sebagai: berada-di-tengah-dunia (*being-in-the-world*). Diterangkan melalui analogi: air di dalam gelas atau baju di dalam lemari.⁴ Dengan perkataan lain, manusia sebagai keberadaan-di-tengah-dunia tidak jauh berbeda seperti entitas yang sedang berada di dalam sebuah habitat—sebagaimana air di dalam gelas dan baju di dalam lemari—. Sehingga tidak heran bahwa manusia secara intuitif telah memiliki kemampuan untuk dapat mengidentifikasi realitas yang ada di habitatnya tersebut. Bahkan bukan hanya sekadar mampu untuk mengidentifikasi, tapi sampai kepada memahami esensinya dalam sebuah kerangka interaksi. Itulah mengapa Heidegger menyatakan bahwa keberadaan-di-tengah-dunia merupakan landasan dari seluruh pengetahuan manusia.⁵ Maka jelas dengan sendirinya bahwa Heidegger juga mendasari pengetahuan manusia terhadap realitas melalui interaksi antara manusia dan realitas.

Di sisi lain, Derrida sepakat dalam hal-hal tertentu seperti yang dijelaskan oleh Husserl, tapi secara bersamaan juga mengungkapkan keberatannya. Mengenai interaksi antara manusia dan realitas,

Derrida mencatat bahwa Husserl telah membagi tanda (Inggris: *sign*) ke dalam dua jenis, yaitu: (1) tanda yang memiliki makna, dan (2) tanda yang tidak memiliki makna.⁶ Tanda pertama merujuk pada pengungkapan realitas yang dapat ditangkap oleh indra dan dikenali oleh logika manusia, sehingga dapat dipahami oleh manusia. Sedangkan tanda yang terakhir merujuk pada pengungkapan realitas yang meskipun telah ditangkap oleh indra, tapi tetap tidak dapat dimengerti oleh logika manusia. Alhasil, tanda itu tidak dapat dipahami.

Perihal tanda yang terakhir tadi, Husserl telah memberikan penekanan bahwa tugas Fenomenologi adalah membuat setiap tanda menjadi jelas agar dapat dipahami. Sehingga manusia dapat memiliki kebenaran yang utuh tentang realitas. Cara yang diberikan oleh Husserl adalah dengan kembali kepada *hal*-nya (Jerman: *Zurück zu den Sachen Selbst!*).⁷ Dengan kata lain, makna komputer yang sangat beragam seperti diungkapkan di atas akan dipahami secara utuh dengan kembali kepada komputer itu sendiri. Sehingga pemahaman yang utuh terhadap komputer didapatkan dengan cara menunda pemahaman masing-masing yang bersifat parsial untuk mendapatkan pemahaman yang lebih menyeluruh. Itulah yang dimaksud oleh Husserl dengan istilah: kembali kepada *hal*-nya.

Derrida juga mencatat bahwa dalam pandangan Husserl, manusia sebenarnya telah terhubung dengan realitas (*hal*-nya) melalui “ekspresi,” dan itu terjadi jauh sebelum manusia berinteraksi dengan realitas (*hal*-nya) melalui tanda (bahasa) yang dikenali oleh logika. Pendek kata,

ekspresi telah mendahului bahasa. Berikut kutipan lengkapnya:

Husserl: “*Each expression not merely says something, but says it of something: it not only has a meaning, but refers to certain objects. This relation sometimes holds in the plural for one and the same expression. But the object never coincides with the meaning. Both, of course, only pertain to an expression in virtue of the mental acts which give it sense.*”⁸

Husserl: “Setiap ekspresi tidak hanya sekadar mengatakan sesuatu, tetapi mengatakan tentang sesuatu: [ekspresi] tidak hanya memiliki makna, tapi merujuk pada objek tertentu. Hubungan ini terkadang dalam bentuk jamak untuk satu dan ekspresi yang sama. Namun objek [atau *hal*nya] tidak pernah sesuai dengan maknanya. Keduanya [*hal*nya dan makna], tentu saja, hanya berkaitan dengan ekspresi berdasarkan tindakan mental yang membuatnya menjadi bermakna [dikenali oleh logika].”

Maka jelas dengan sendirinya bahwa dalam pandangan Husserl, mendapatkan pengetahuan yang utuh tentang realitas merupakan sebuah keniscayaan. Karena realitas telah memberikan dirinya dalam bentuk “ekspresi” yang dapat dikonversi ke dalam bentuk ucapan/tulisan melalui proses yang disebut sebagai interaksi atau intensionalitas.

Dalam pandangan Derrida, kondisi atau keberadaan manusia di tengah-tengah

realitas adalah sebuah kenyataan yang tidak dapat dipungkiri, hanya saja ia keberatan dengan pemahaman yang menyatakan bahwa pengetahuan yang utuh tentang realitas didapatkan melalui interaksi.⁹ Sehingga bagi Derrida, “ekspresi” dalam pemikiran Husserl tidak berbeda dengan kenafian ontologi dalam sejarah filsafat Barat (*epoch*). Alhasil, Husserl hanya sekadar mengubah diskursus tentang ontologi *epoch* yang cenderung abstrak menjadi lebih konkret. Karena ada kemiripan antara “*Idea*” yang dinyatakan oleh *epoch* sebagai *origin* realitas dengan “ekspresi” dalam pemikiran Husserl. Baik “*Idea*” maupun “ekspresi”, keduanya sama-sama diyakini sebagai representasi utuh dari kebenaran realitas.¹⁰

Derrida juga menyoroti dampak dari klaim telah ditemukannya kebenaran realitas. Bagi Derrida, hal itu akan mengubah ucapan/tulisan tentang realitas menjadi keras dan bersifat memaksa. Umpamanya, jika telah dinyatakan bahwa “S adalah P,” maka dengan sendirinya pernyataan tersebut berisi penolakan terhadap proposisi yang lain atau yang berbeda dari “S adalah P”.¹¹ Padahal, lanjut Derrida, pernyataan bahwa “S adalah P” jelas-jelas menggambarkan pernyataan yang berasal dari luar “S” dan “P” itu sendiri. Atau dengan kata lain, pernyataan tadi berasal dari pihak ketiga. Karena “S” tidak mungkin menjelaskan dirinya sendiri sebagai “P” dan “P” tidak akan menerangkan dirinya sendiri sebagai “S.”¹² Untuk itu, pernyataan bahwa “S adalah P” niscaya melibatkan pihak ketiga. Pendek kata, Derrida tidak sepakat dengan klaim bahwa interaksi manusia dan realitas dapat menghasilkan pengetahuan yang utuh tentang realitas. Karena “realitas” tidak

dapat mengucapkan atau menuliskan tentang dirinya sendiri. Maka, ucapan dan tulisan tentang realitas niscaya melibatkan interpretasi atau yang disebut sebagai sebuah hasil penalaran. Pendek kata, meskipun realitas telah memberikan dirinya untuk dikenali oleh panca indra, tapi pemahaman dan penjelasan manusia tentang realitas tetap saja merupakan hasil dari konversi “ekspresi” ke dalam bentuk “bahasa.” Dan proses konversi tersebut menunjukkan bahwa pengetahuan tentang realitas berasal dari “luar.” Bukan berasal dari realitas itu sendiri. Sehingga terdapat jarak antara realitas pada dirinya sendiri dan realitas yang diucapkan/ditulis. Singkatnya, pemahaman manusia tentang realitas tidak lain adalah hasil konstruksi manusia itu sendiri.

“Ekspresi” dalam pemikiran Derrida

Namun patut untuk menjadi perhatian bahwa Derrida sebenarnya memiliki pandangannya sendiri tentang “ekspresi.” Bagi Derrida, “ekspresi” tidak mungkin berperan sebagai representasi utuh dari realitas. Karena sesuatu yang mendahului bahasa, di mata Derrida, tidak mungkin merepresentasikan kehadiran di luar bahasa, tapi justru menjelaskan sebuah permainan dari penundaan kemunculan kebenaran realitas secara utuh. Oleh karena itu, “bahasa” tidak lain adalah sebuah penundaan terhadap wujud atau kebenaran realitas. Dan Derrida menyebut permainan dari penundaan itu sebagai: *différance*.¹³ Dengan demikian Derrida menilai bahwa “ekspresi” menurut pemikiran Husserl masih berada pada cakrawala metafisika kehadiran seperti yang terdapat pada *epoch*.

Karena Husserl dan para filsuf *epoch* sama-sama merujuk pada sebuah kehadiran di luar bahasa. Untuk itu, “ekspresi” dalam pemikiran Derrida—yang disebutnya sebagai *différance*—adalah permainan dari penundaan munculnya kebenaran realitas secara utuh.

Kesimpulannya: Derrida sepakat dengan Husserl mengenai kemampuan manusia mencerap segala sesuatu yang diberikan realitas melalui panca indra, tapi Derrida menolak anggapan bahwa manusia dapat memahami kebenaran realitas secara utuh. Karena “ekspresi”—atau *différance* dalam uraian Derrida—bukanlah representasi utuh realitas melainkan permainan dari penundaan terhadap kemunculannya dalam ruang dan waktu melalui bahasa. Singkat kata, jika Fenomenologi menurut pemikiran Husserl dimulai dengan “ekspresi” dan interaksi yang bermuara pada pernyataan bahwa: S adalah P. Sedangkan dekonstruksi menurut pemikiran Derrida dimulai dengan permainan dari penundaan dan bermuara pada penolakan terhadap: S adalah P.

D. Dekonstruksi dan Strukturalisme

Ferdinand de Saussure (1857-1913) menerangkan bahasa dengan menunjukkan dua karakteristiknya, antara lain: penanda (*signifier*) dan petanda (*signified*). Di sini Saussure hendak menyatakan bahwa bahasa sebenarnya tidak berasal dari luar manusia, tapi merupakan hasil bentukan atau buatan manusia itu sendiri. Sebut saja kata: “pohon.” Kata “pohon” tidak merujuk pada sebuah *Idea* Pohon yang berada di luar bahasa sebagaimana diyakini oleh

pemikiran filsafat Barat sejak era Klasik. Melainkan dibentuk atau dibuat melalui lambang-bunyi (penanda) dan konsep dari lambang-bunyi itu sendiri (petanda).¹⁴ Sehingga kata “pohon” adalah sebuah penanda terhadap konsep yang membuatnya terhubung dengan petanda, yaitu: objeknya. Dan lagi, Saussure melanjutkan, bahasa dibentuk atau dibuat secara sembarang (*arbitrary*) dan tidak pernah merujuk pada kehadiran apapun di luar bahasa, tapi merujuk pada bahasa itu sendiri.¹⁵ Artinya, bahasa tidak berperan sebagai representasi dari kebenaran realitas di luar dirinya. Hal ini dapat dijelaskan melalui kata “pohon” yang tidak berperan sebagai representasi dari kebenaran Pohon yang hadir di luar kata pohon itu sendiri. Karena kata “pohon” dibentuk secara sembarang dalam rantai perbedaan dengan kata yang lain, seperti kata: tanah, hewan, matahari, dan lain-lain. Alhasil, tidak ada keberadaan substansi apapun di luar bahasa. Sehingga kata “pohon” semata-mata hanyalah apa yang dapat diucapkan dan dituliskan dalam kerangka konsep yang menghubungkan antara penanda dan petanda.

Maka, dalam pemikiran Saussure, bahasa tidak dapat membawa kepada kebenaran lain di luar ucapan dan tulisan. Substansi kata “pohon” tidak didapatkan melalui sesuatu yang berada di luar bahasa—seperti *Idea* Pohon—tapi didapatkan melalui penggunaannya di dalam masyarakat. Atau dengan istilah lain, kata “pohon” memiliki substansi yang diberikan secara konsensus oleh masyarakat berdasarkan penggunaannya di dalam relasi sosial.¹⁶ Alhasil, substansi atau kebenaran realitas tidak berasal dari kehadiran *Idea* di luar bahasa, melainkan melalui struktur sosial di

dalam masyarakat dan struktur di dalam bahasa itu sendiri (semiotika).

Teori Kritik Baru

Pandangan Saussure di atas sedikit memiliki kemiripan dengan teori Kritik Baru (*The New Criticism*) yang juga turut berperan dalam membentuk pemikiran Derrida. Teori Kritik Baru mengklaim bahwa bahasa bersifat otonom terhadap segala sesuatu yang berada di luarnya. Seperti: kehidupan sang penutur/penulis, keadaan di sekitarnya, dan ideologi tertentu. Singkat kata, teori Kritik Baru menekankan bahwa substansi bahasa niscaya berada pada bahasa itu sendiri.¹⁷ Maka jelas dengan sendirinya bahwa teori Kritik Baru hendak membersihkan bahasa dari pengaruh di luar dirinya. Bahkan dari pengaruh hegemoni.

Berkaca dari usaha Saussure untuk membersihkan bahasa dari peran *Idea* yang diyakini berada di luar bahasa, maka teori Kritik Baru hendak membersihkannya dari pengaruh sosial. Untuk itu perbedaan di antara keduanya terletak pada pandangan terhadap struktur sosial. Di satu sisi, Saussure mengungkapkan bahwa substansi niscaya tidak bisa dipisahkan dari peran struktur sosial, di sisi lain teori Kritik Baru hendak menyatakan bahwa substansi dapat ditemukan dengan cara membersihkannya dari pengaruh kekuasaan dalam sistem sosial.

Derrida sendiri memiliki persamaan sekaligus perbedaan cara pandang dengan Saussure dan teori Kritik Baru. Persamaannya dapat dilihat melalui pernyataan: “tidak ada sesuatu apapun di luar teks” (Prancis: *il n’y a pas de hors-*

texte).¹⁸ Pernyataan tadi membuktikan Derrida sepakat bahwa substansi bahasa tidak berasal dari substansi yang hadir di luar bahasa. Bahkan Derrida sendiri mengutip Saussure untuk menjelaskan tentang sistem perbedaan antar-teks yang berperan dalam pembentukan bahasa (lihat Saussure, *Course in General Linguistics*, hal. 115 dan bandingkan dengan Derrida, *Speech and Phenomena*, hal. 140). Dengan perkataan lain, Derrida mengaminkan bahwa bahasa dibentuk atau dibuat oleh manusia dalam sebuah jalinan rantai-perbedaan antara kata yang satu dengan yang lain.

Namun perbedaanya dapat ditemukan dalam pandangan Derrida yang selalu menunda kemunculan substansi realitas di dalam bahasa. Karena bagi Derrida, di dalam bahasa tidak hanya ada perbedaan, tapi juga penundaan sebagaimana sudah diuraikan pada sub-bahasan sebelumnya (Dekonstruksi dan Fenomenologi). Sehingga perbedaan antara Saussure dan Derrida terletak pada pandangan terhadap keberadaan substansi. Apabila Saussure memahami bahwa substansi tidak berasal dari keberadaan *Idea* di luar bahasa, tapi berasal dari konsensus di dalam masyarakat dan berasal dari sistem di dalam bahasa itu sendiri. Sedangkan Derrida memahami bahwa substansi realitas selalu mengalami penundaan untuk mewujudkan di dalam bahasa. Sehingga di mata Derrida, bahasa tidak lebih dari sekadar bentuk penundaan kemunculan substansi. Alhasil, kata “pohon” dalam pandangan Derrida merupakan bentuk penundaan substansi dari sebuah realitas.

Secara khusus Derrida menjelaskan keberatannya tentang substansi yang

berasal dari struktur masyarakat dalam uraiannya berjudul “*The Outside and the Inside*” (lihat *Of Grammatology*, hal. 30-65). Di sana ia menyatakan bahwa struktur niscaya tidak netral dan cenderung keras terhadap yang-lain (liyan). Alasannya, karena struktur mewujud di dalam hirarki yang sarat dengan kontestasi. Dan penundaan terhadap perwujudan substansi telah melunakkan bahasa dan mencegahnya untuk berevolusi menjadi sebuah kanon yang kaku layaknya sebuah ideologi. Apalagi ideologi selalu digunakan sebagai dasar oleh penguasa untuk melakukan kekerasan dan eksklusi terhadap yang-lain. Oleh sebab itu, Derrida menjelaskan karakteristik bahasa sebagai sebuah permainan (Prancis: *jeu*) dari perbedaan dan penundaan.¹⁹ Permainan dari perbedaan merujuk pada asal mula bahasa yang merupakan buatan manusia dalam sebuah sistem rantai-perbedaan, dan permainan dari penundaan merujuk pada peran bahasa sebagai bentuk dari penundaan perwujudan substansi. Alhasil, di dalam kata “pohon” hanya dapat ditemukan perbedaan dan penundaan. Perbedaan antara kata “pohon” dan kata “tanah”, “hewan”, “air”, dan lain-lain; serta penundaan terhadap perwujudan substansi realitas.

Dengan demikian, Strukturalisme menurut pemikiran Saussure dan teori Kritik Baru telah berkontribusi terhadap pembentukan pemikiran Derrida. Namun secara bersamaan Derrida telah melampauinya dengan menyatakan bahwa substansi

realitas selalu mengalami penundaan. Bukan berarti substansi ada di dalam struktur di dalam masyarakat dan struktur di dalam bahasa itu sendiri atau substansi tidak ada sama sekali. Melainkan selalu mengalami penundaan untuk mewujud melalui bahasa.

E. Kesimpulan

Maka, di bawah sorotan cahaya dekonstruksi sketsa wajah filsafat tampak sebagai jalan untuk menemukan kebenaran realitas tanpa berhenti pada sebuah simpulan. Sehingga filsafat pasca Dekonstruksi dituntut untuk mengatasi godaan untuk berevolusi menjadi kanon yang keras layaknya sebuah ideologi. Justru tugas filsafat adalah membuktikan bahwa di dalam sebuah kanon niscaya terdapat potensi untuk memunculkan kanon yang-lain. Alhasil, filsafat masih relevan sebagai “rahim” yang melahirkan ilmu pengetahuan, tapi dalam arti: memunculkan ucapan/tulisan yang-lain tentang realitas. Bukan sebagai “rahim” yang mereproduksi kanon dengan klaim memiliki kebenaran realitas yang utuh. Pendek kata, Dekonstruksi memberikan kejernihan dalam memandang bahwa “S” selalu mengalami penundaan untuk menjadi “P”.

-
- ¹ Bandingkan dengan Moritz Schlick, *The Future of Philosophy* dalam *The Linguistic Turn: Essay in Philosophical Method*, Editor Richard M. Rorty (Chicago: The University of Chicago, 1992), hal. 51.
- ² Martin Heidegger, *Being and Time*, Penerj. Joan Stambaugh (Albany: State University of New York, 1996), hal. 20.
- ³ Edmund Husserl, *Logical Investigations Volume II*, Penerj. J. N. Findlay (London: Routledge Classics, 1992) hal. 112-3.
- ⁴ Martin Heidegger, *Being and Time*, hal. 50.
- ⁵ Ibid., hal. 58.
- ⁶ Bandingkan dengan Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, Penerj. David Allison dan Newton Garner (Evanston: Northwestern University Press, 1973), hal. 17.
- ⁷ Edmund Husserl, *Logical Investigations Volume I*, Penerj. J. N. Findlay (London dan New York: Routledge, 2001), hal. 168.
- ⁸ Edmund Husserl, *Logical Investigations Volume I*, hal. 197.
- ⁹ Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, hal. 24-6.
- ¹⁰ Ibid., hal. 25-6.
- ¹¹ Bandingkan dengan Edmund Husserl, *Logical Investigations Volume I*, hal. 198.
- ¹² Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, hal. 73-4.
- ¹³ Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, hal. 25-6.
- ¹⁴ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, Penerj. Wade Baskin (New York City: The Philosophical Library, Inc., 1959), hal. 65-7.
- ¹⁵ Ibid., hal. 67-9.
- ¹⁶ Ibid., hal. 111-4.
- ¹⁷ Wilfred L. Guerin, Earle Labor, Lee Morgan, Jeanne C. Reesman, John R. Willingham, *A Handbook of Critical Approaches to Literature: Fifth Edition* (Oxford: Oxford University Press, 2005), hal 101.
- ¹⁸ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Penerj. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997), hal. 158.
- ¹⁹ Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, hal. 40.

Daftar Pustaka

- Derrida, Jacques. 1997. *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- _____, Jacques. 1973. *Speech and Phenomena*. Evanston: Northwestern University Press.
- Guérin, Wilfred L., Earle Labor, Lee Morgan, Jeanne C. Reesman, John R. Willingham. 2005. *A Handbook of Critical Approaches to Literature: Fifth Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Heidegger, Martin. 1996. *Being and Time*. Albany: State University of New York.
- Husserl, Edmund. 2001. *Logical Investigations Volume I*. London dan New York: Routledge.
- _____, Edmund. 1992. *Logical Investigations Volume II*. London: Routledge Classics.
- Saussure, Ferdinand de. 1959. *Course in General Linguistics*. New York City: The Philosophical Library, Inc.
- Schlick, Moritz. 1992. *The Future of Philosophy* dalam *The Linguistic Turn: Essay in Philosophical Method*. Chicago: The University of Chicago.

Bergerak Menuju Jalan Seni *Jeprut*

Rahmat Jabaril

komunitastaboo@gmail.com

Abstrak

Jeprut adalah suatu kesadaran seniman untuk mengambil jarak dan mencari hal yang baru terhadap tatanan nilai dan tatanan sosial yang sudah ada. Kaum jepruter adalah seniman yang resah dan menolak sikap-sikap yang menerima apa adanya. Karena kalau menerima saja keadaan ia adalah kaum lemah, kaum ambigu, yang akan menjadi objek bagi kaum antroposentrisme yang menginginkan keseragaman bentuk seni. Jepruter tidak mau terjebak pada realitas yang mengikat, ia akan mencari bentuk seni baru yang tidak seragam. Sementara kaum antroposentrisme seni akan menuntut otentisitas dari bentuk-bentuk baru tersebut. Mereka mengacu pada tata nilai yang melembaga yang dikelola secara terpusat, agar pengawasannya lebih mudah untuk menstabilkan kekuatan dirinya. Kaum antroposentrisme akan menggunakan tangan negara yang juga sebagai perwakilan dari kekuatan kapitalisme. Kesadaran kreatif kaum jepruter selalu berhubungan dengan media baru yang akan memberikan warna lain pada bentuk-bentuk mainstream kesenian. Jepruter ingin meruntuhkan nilai-nilai seni yang sudah mapan, hal itu tercermin melalui aksi seni yang dilakukan Budi Raxsalam dan Tonny Brour pada tahun 1980an.

Keywords: Jeprut, seni mainstream, antroposentrisme, kapitalisme, formalisme.

Pendahuluan

Tanggung jawab seniman tidak bisa dinafikan dari kodratnya sebagai pembaharu, dan mau tidak mau dia harus tenggelam pada kedalaman dari hakekat berseninya. Melampaui batas yang tidak bisa dipungkirinya menjadi cahaya penerang bagi dirinya, maupun bagi publik. Namun tidaklah mudah untuk menembus tabir yang sesungguhnya. Seorang seniman ketika meraup kesadaran atas dirinya dan “kesemestaan” di luar dirinya, tentu akan merasakan realitas-sosial yang abstrak. Kepekaan terhadap potensi keabstrakan realitas tersebut, membuat seniman resah karena klaim realitas atas seni yang sudah mapan (*established*). Kegundahan seniman pada “kematian seni” yang terjebak pada batasan bentuk itulah, membuat lahirnya kesadaran baru, dan “seni” harus terbebas dari tekanan komodifikasi maupun bentuk permanen. Dengan itu disematkan istilah “jeprut” untuk pembebasan atas kuasa seni. Kata “jeprut” tersebut merupakan bentuk seni yang bebas dari berbagai tekanan seni mainstream, sejarah seni dan psikologi seni itu sendiri.

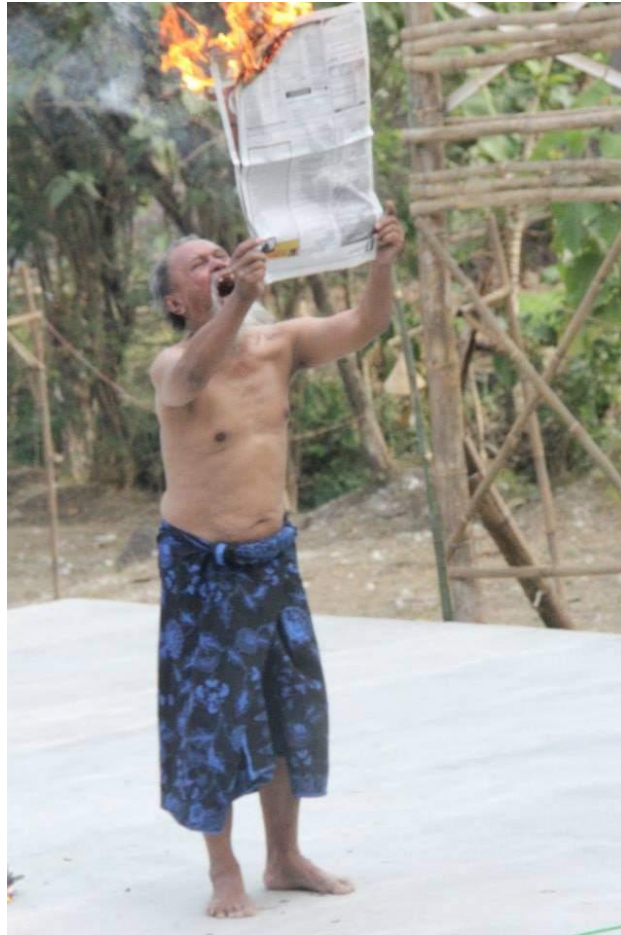
Apa itu seni jeprut

Pencarian bentuk baru atas pelanggaran tata nilai dalam kehidupan, merupakan tanggung jawab seniman yang sadar pada hakekat “kesemestaan”. Seniman mencapai

penemuan diri, ketika dia sudah meraup pemahaman pada hakekat dirinya yang tidak absolut dan tidak terselubung. Seniman adalah manusia yang sadar atas keberadaan dirinya yang nyata pada realitas yang abstrak. Kehadiran “dirinya” itu berada di jagat alit maupun jagat besar. Ketika seniman melakukan penjarakan atas tata nilai yang dibakukan dalam “ruang kehidupan”, maka dia sedang menggali potensi jalan baru dalam kehidupannya.

Jalan baru dalam ruang imajinasinya seniman, berdampak pada wilayah dialektik antara tata nilai kehidupan (konsitusional) dan temuan nilai baru (inskonstitusional). Benturan bentuk pemikiran yang establish dan yang radikal itu, biasanya akan melahirkan bentuk “kesadaran baru”. Maka ketegangan itu berdampak pada bunyi “jeprut” (bunyi putus) dalam ruang tata laku sosial. Jeprut dalam penilaian orang Sunda sama dengan: “Putus” (berprilaku lain atau berlebihan dari tata nilai sosial yang ada), misalnya sekumpulan pemuda sedang menikmati tarian dangdut, tiba-tiba salah satu temannya tidak mau berhenti walau musiknya sudah selesai. Teman-temannya mengatakan: “*manehmah jeprut!*” (kamu jeprut!). Kata “jeprut” semacam pernyataan jastifikasi.

Jeprut dalam istilah pandangan Wawan S Husein (seniman Bandung): mempunyai dua pengertian suku kata berbeda asal bahasanya yang bersatu antara: Jeup (Bahasa Sunda) = diam dan *root* (Bahasa Inggris) = akar. Jadi “Jeprut” sama dengan akar yang diam. Dalam pengertian lain akar yang menumbuhkan kehidupan di muka bumi, merekonstruksi ulang pada tata nilai yang baru: Berhenti dan melakukan penjarakan pada hukum-hukum formal yang tidak bisa dipertanggungjawabkan lagi keberlanjutannya pada kehidupan. Orang yang selalu resah dengan ketimpangan sosial akibat hukum-hukum formal, hingga membuat jalan lain sebagai jalan hidupnya. Lalu membangun tata nilainya sendiri sebagai alat inspirasi untuk menjeda. Berhenti dalam keterlibatan dengan laku formalisme, mencari tata nilai kehidupan baru, dan lebih menggali substansi diri serta lainnya. Dalam istilah lain, menurut Anton Bakker dikatakannya sebagai transenden, dari kata latin *transc'endere*, yang berarti “pindah”, “melewati” dan “melampaui” (Anton Bakker: 1995,187). Maka keresahan kaum jepruter akan menolak sikap-sikap “menerima apa adanya” yang selalu menjadi objek bagi kaum antroposentrisme.



Gambar 1 - Jepruter Wawan Husein di studio pelesungan Solo, 2014 (foto: Rahmat Jabaril)

Jepruter, kaum ambigu, dan kaum antroposentrisme

Pergeseran nilai peradaban selalu tidak luput dari sebuah keresahan, di mana para pelakunya berkaitan dengan proses “dialektika”, karena kodrat manusia sebagai makhluk pencuriga. Kalau hanya

menerima saja keadaan yang sudah mapan, maka ia hanya menjadi “kaum ambigu”, kaum lemah, yang sudah puas dengan hanya menikmati sistem yang ada. Ia dengan senang hati (pragmatisme) memburu kebutuhan sandang, papan dan pangan, yang menjadi satu-satunya tujuan.



Gambar 2 - Pameran artefak karya-karya para jepruter Bandung setelah aksi jeprut 2014 di Bandung (foto: Rahmat Jabaril)

Bagi “kaum ambigu” perputaran waktu merupakan tenaga yang cukup untuk bisa menenteramkan atau juga menegangkan. Namun tidak sebaliknya, sebagai manusia yang mempertanyakan dirinya “siapakah aku?”, sebagai jelmaan dalam hidupnya. Kesadaran kritis, mempertanyakan diri sendiri sepertinya telah diabaikan. Karena desakan yang bombastis dari kelompok

“antroposentrisme” itu sebagai kekuatan yang menjelmakan waktu dalam kehidupannya. Semua yang berhubungan dengan temuan para ilmuwan atau para jepruter (seniman) selalu akan ditarik pada bentuk pemetaan penyeragaman. Karena akan memudahkan dalam menentukan kekuasaan “antroposentrisme” itu.



Gambar 3 - Seni Jeprut “Wail, Geliat Tubuh di Hutan Kota” di Hutan Kota Babakan Siliwangi: Seni Jeprut “Peluru Kata, Penghilangan Paksa” di Sanggar Olah Seni-Bandung, 2022 (foto: Koleksi Rahmat Jabaril).

Namun penulis melihat perkembangannya ketika dunia pencarian atas kesadaran manusia (manusia kodrati sebagai makhluk pencuriga) telah terlembagakan, maka kekuasaan otonom dari keseniman atau dunia keilmuan bisa terkebiri, karena kepentingan kekuasaan kelembagaan tersebut. Pada tataran itulah kodrat keseniman menjadi model yang terseragamkan dalam citraannya. Dalam konteks tersebut hakekat keilmuan dan keseniman menjadi bias. Di situlah tempatnya dunia keilmuan dan keseniman secara sosial masuk dalam ranah kelompok “kaum ambigu”. Padahal pada hakekatnya, kodrati pencuriga -- sebagaimana dikatakan Husserl dalam pemikiran filsafat radikalnya -- pemikir

sepantasnya menempatkan dirinya berada dalam penguasaan penuh. Demi menyibak “sumber” atau “realitasnya sendiri”, menuntut sebuah pengarah langsung kesadaran kepada objeknya, tanpa mediasi apapun dan “harus bebas dari segala macam prasangka”. (Donny Garhal Adian, 2010:27). Kesadaran seniman (jepruter) sesungguhnya tidak terbatas pada hukum-hukum yang mentautkan dirinya pada realitas yang mengikat. Dia bebas berselancar di kesemestaan jagatnya yang “merdeka”: seorang “jepruter” akan mampu melihat dua alam, alam banalisme dan alam realitas kebenarannya.

Maka sebagai (seniman) Jepruter yang sesungguhnya, harus bisa memberikan penerangan jiwa bagi diri dan orang lainnya, yaitu jiwa substansi kosmis, memiliki diri dalam otonominya (Anton Bakker, 186). “Kesadaran dalam aspek ruang diri dan ruang publik”, maka pengayoman dalam menata keberlanjutan hidup semuanya (ruang diri dan ruang publik), seniman akan selalu menghadirkan percikan cahaya yang melahirkan sebuah fenomena. Percikan yang dilahirkan karena sebuah proses dialektik yang intens. Kesadaran penuh seniman atau ilmuwan pada substansi kosmis, membuat mereka tidak bergeming dengan kehadiran konstitusi yang mengawasinya. Bagi sang seniman, konstitusi atau aturan tata nilai, akan dibangun-hidupkan pada tata nilai baru sebagai konsekwensi keahliannya.

Kehadiran nilai baru, mungkin bisa dianggap sebagai sebuah fenomena yang memungkinkan kehadiran bentuk baru di mata publik. Kehadiran bentuk baru sebagai representasi kedaulatan sang (seniman) jepruter itu akan membuat nilai sementara yang inkonstitusional. Pada kehadiran sementara tersebut, biasanya tidak menjadi lekas sebagai perwujudan tata nilai, melainkan nilai yang akan menjadi cikal bakal kelahiran tata nilai baru. Namun tidaklah mudah tentunya, jika kelompok “antroposentrisme” masih mengidamkan tata nilai yang ada. Karena mereka lebih mengutamakan soal kenyamanan. Di titik itulah terjadi ketegangan sebagai bentuk dialektik bagi kedua belah pihak, antara seniman dan kelompok “antroposentrisme”. Sementara kelompok “kaum ambigu” posisinya tergantung pada kemenangan sementara,

karena bagi kelompok tersebut yang penting adalah kebahagiaan dan derita yang tidak dirasakan.

Sakit yang tidak terasa dan kegundahan jepruter

Temuan-temuan estetik seniman, menjadi hal penting untuk keberlanjutan tata nilai kehidupan. Bagi banyak orang koalisi permanen dalam penentuan hidup yang sudah baku, bahkan termaktub dalam konstelasi struktural maupun kultural. Baik yang sudah masuk secara absolut dalam kelembagaan maupun masyarakat luas, merupakan hal yang tidak bisa diganggu gugat. Secara kultural ruang sosial yang “menghidup” itu merupakan ontentisitas yang membangun semangat mereka, bahkan bagi masyarakat “kaum mapan” hal itu menjadikan jalan hidup yang sesungguhnya. Otentisitas seolah menjadi harga mati, tidaklah menjadi pemicu ulang dalam menelusuri kembali kebenaran faktanya dilahirkan. Sehingga klaim-klaim kebenaran menjadi jantung kehidupan keseharian. Karena itu konsekwensi pertama dan yang paling utama adalah pertanyaan atau klaim otentisitas status epistemisnya (Jozef Niznik, 2002:17).

Kekuasaan penuh kelompok “antroposentrisme” itu akan menjaga kestabilan kekuasaannya dengan cara mengintervensi semua kelembagaan. Bahkan mereka menciptakan kebudayaan modern sebagai keadaan yang terikat dalam kelembagaan. Jika struktur sosial sudah mengacu pada tata nilai yang melembaga, maka pengawasannya akan lebih mudah untuk menstabilkan kekuatan kerajaan “antroposentrisme”. Kekuatan tersebut

mencerabut akar dari hakekat kemanusiaan, dan mereka menciptakan doktrin baru yang disepakati oleh kekuasaan Negara (sebagai ruang publik). “Eksperimen” kontemporer mengikuti pola umum ini, ketika mereka

mengambil bentuk “sosialisme bagi yang kaya”. Dalam sistem market korporasi global di mana “perdagangan” pada dasarnya berarti transaksi yang dikelola secara terpusat (Noam Chomsky, 2005:25).



Gambar 4 - Seni Jeprut “Wail, geliat tubuh berkepala anjing” di Sanggar Olah Seni Bandung, 2022 (Foto: Koleksi Rahmat Jabaril).

Bahkan kekuasaan “antroposentrisme” mendukung kebijakan publik yang dikelola Negara. Banyak ruang publik yang tidak lagi mempublik, bahkan peraturan-peraturan Negara menjadi berpihak pada kepentingan korporasi “antroposentrisme”. Hal itu didasarkan pada pengalaman penulis ketika mengadvokasi kebijakan Negara. Di tahun 2005 Pemerintah Kota Bandung merevisi Peraturan Daerah (PERDA) No.2 menjadi No.3 Tentang Tata Ruang Wilayah, di mana terjadi perubahan

pada pasal 100 ayat A. Ketetapan tentang Kawasan Punclut yang tidak boleh ada akses jalan menuju Kabupaten (bunyi pasal sebelumnya) kemudian diubah pada ayat A. Di kawasan Punclut diperbolehkan adanya akses jalan menuju Kabupaten Bandung Barat. Bunyi pasal tersebut telah membuka kesempatan para pengusaha untuk melebarkan pembangunannya sesuai kepentingannya. Sementara kawasan tersebut merupakan kawasan tangkapan air hujan dan kawasan penghijauan. Pada

akhirnya pupuslah ruang hijau terbuka untuk masyarakat Kota Bandung. Demikianlah, banyak lagi PERDA atau

Undang-Undang yang melegitimasi kepentingan kaum “antroposentrisme”.



Gambar 5 - Seni Jeprut “Berkuda”, mempertanyakan PERDA (Peraturan Daerah) tentang Kawasan Bandung Utara ke DPRD-Jawa Barat, 2014 (foto: Dokumentasi Rahmat Jabaril).

Kesadaran pencarian bentuk baru dalam tatanan nilai, akan selalu bertabrakan pada kepentingan formalisme, di mana hukum sudah menjadi alat kekuasaan kaum “antroposentrisme”. Ketentuan-ketentuan dibangun untuk mengikat sehingga menjadi tidak terbantahkan, padahal aturan tersebut menjadi hulu kehidupan manusia. Kebebasan pencarian kemudian akan terikat pada aturan yang sudah menjadi ketentuan kekuasaan “antroposentrisme”. Maka kodrat manusia sebagai makhluk

pencuriga lepas dari dirinya. Lingkungan sosial terjemakan menjadi kekuasaan lembaga akibatnya budaya humanisme serta nafas kerakyatan menjadi pupus, daulat demokrasi hilang. Memang demokrasi sedang terancam di mana-mana, termasuk di negara-negara industri terkemuka. Setidaknya demokrasi dalam pengertian sejatinya, yang berarti kesempatan bagi masyarakat untuk mengelola dirinya. (Noam Chomsky, 2005:85).



Gambar 6 - Seni Jeprut “Menggugat DPRD-Jawa Barat berdasar PERDA KBU”, 2014 (foto: Koleksi Rahmat Jabaril).

Seni jeprut membangun Jalan Seni Baru

Kesadaran akan totalitas dan pemahaman atas pelanggaran “nilai-nilai kehidupan” merupakan hal inkonstitusional yang akan menjadi ukuran bagi jepruter. “Pelanggaran jiwa kemanusiaan” merupakan pemicu kesadaran kreatif yang keberlanjutan. Namun kesadaran kreatif itu tidak dianggap jika didasarkan pada ketentuan-ketentuan formalisme. Karena kesadaran kreatif bagi kaum jepruter, selalu berhubungan dengan media baru. Media baru merupakan kesatuan antara jiwa, teknik dan intensitas, yang membuka jalan baru terciptanya inspirasi. Hal itu berdampak juga pada luaran sosial baru.

Seperti yang sudah dibahas pada awal tulisan ini, bahwa “menjeprut” itu adalah melakukan penjarakan, untuk kemudian membangun jalan lain dari ruang lingkup tata nilai yang ada. Karena telah menjadi masalah besar bahwa kita semua tidak bisa melepaskan diri dari ikatan material sejarah yang diciptakan oleh para pemenang kehidupan, yaitu kaum kapitalis. Karena kapitalisme yang menguasai hampir seluruh material yang kita gunakan di dalam hidup sehari-hari. Material yang telah dikembangkan dalam kehidupan generasi sekarang. Tetapi dengan seluruh keadaan ini, apakah kemanusiaan telah menjadi maju? (William Raeper: 2000, 254).



Gambar 7 - Seni Jeprut “Berdoa di Sungai Bengawan Solo”, 2014 (foto: Rahmat Jabaril).

Penguatan atas nama kedaulatan estetik yang didominasi dan dikuasai oleh kaum “antroposentrisme seni”, telah menjadikan landasan keresahan bagi seorang “jepruter”. Untuk itu gerakan seni jeprut akan memberikan warna lain pada bentuk-bentuk mainstream kesenian. Bagi kaum “jepruter” tujuan untuk meruntuhkan nilai-nilai seni yang mapan merupakan landasan kerja kreatifnya. Bagi seorang “jepruter”, ketidakadilan yang diakibatkan oleh manipulasi demokrasi telah menjadi landasan keresahannya. Maka tidaklah heran jika di Bandung para seniman “jeprut” melakukan aksi-aksi seninya mewakili masyarakat tertindas, sekaligus menunjukan pada kaum “antroposentrisme seni”, bahwa seni itu tidak terbatas. Penggempuran yang dilakukan “seni

jeprut” menasar pada dua arah, yaitu pada kebijakan Negara, dan pada singgasana seni kemapanan. “Seni jeprut” akan membentuk ruang ketiga, dimana publik bisa merasakan langsung manfaatnya.

Kehadiran “Seni Jeprut” diawali pada tahun 1980-an, dengan mengusung keresahan pada realitas sosial seni dewasa itu. Salah satu tokoh “jepruter” ketika itu adalah Budi Raxsalam, yang cukup fenomenal karena dianggap “gila” atas dasar imajinasinya yang liar. Sehingga publik menganggapnya sebagai orang yang tidak kompromi dengan realitas sosial. Pada zaman itu Budi banyak mengeksplorasi seni kolase sebagai keseharian berkaryanya. Begitu juga

dengan Tonny Brour pada tahun 1989-1990, yang memperkenalkan publik dengan teater tubuhnya di sekitar Jalan Naripan-Bandung. Puncak ramainya gerakan “Seni Jeprut” adalah tahun 1996, saat merespon kasus Gedung Yayasan Pusat Kebudayaan (YPK-Bandung), di jalan Naripan No. 7-9, Bandung dengan P.D. Kertawisata Jawa Barat. Di mana Gedung Kesenian tersebut mau diambil alih menjadi kantornya P.D.

Kertawisata. Melalui gerakan “Seni Jeprut” itulah akhirnya gedung YPK dikembalikan fungsinya menjadi Gedung Pusat Kebudayaan (YPK). Sejak itulah “Seni Jeprut” dikenal publik secara lebih luas. Dan peristiwa itu telah memperlihatkan eksistensi “Seni Jeprut” sebagai alternatif penyeimbang atas kebijakan Negara maupun dan perlawanan terhadap bentuk seni yang established.

Daftar Rujukan

Adian, Donny Grahal (2010). *Fenomenologi*. Depok: Penerbit Koekoesan.

Chomsky, Naom (2005). *Memeras Rakyat: Neoliberalisme dan Tantangan Global*. Jakarta: IKAPI.

Hardjadibrata, R.R. (2003). *Sundanese English Dictionary*. Bandung: Kiblat.

Linda Smith, Linda dan Raeper, William (2000). *Ide-ide*. Yogyakarta: Kanisius.

Biodata

Ayu Utami

adalah seorang sastrawan yang menamatkan kuliah bahasa Rusia di Fakultas Sastra Universitas Indonesia. Ia pernah menjadi wartawan dan mendirikan Aliansi Jurnalis Independen (AJI). Novelnya yang pertama, “Saman”, memberikan warna baru dalam sastra Indonesia dan mendapatkan Prince Claus Award 2000. Novel yang lain setelah Saman, di antaranya adalah “Larung”, serial “Bilangan Fu”, dan “Cerita Cinta Enrico”. Ia pernah membuat kumpulan esei yang diberi judul “Si Parasit Lajang”. Ia pernah mendapat penghargaan Achmad Bakrie di tahun 2018. Kini ia aktif di Komunitas Utan Kayu dan sibuk menggelar forum Filosofi Underground.

Syarif Maulana

lahir di Bandung, 30 November 1985. Saat ini ia menjadi pengajar di Fakultas Filsafat, Universitas Katolik Parahyangan dan mahasiswa doktoral di Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara dengan fokus kajian tentang pemikiran Christian Fuchs. Di masa pandemi, Syarif menginisiasi kelas belajar filsafat daring bernama Kelas Isolasi. Buku yang pernah ditulisnya antara lain Kumpulan Kalimat Demotivasi: Panduan Menjalani Hidup dengan Biasa-Biasa Saja (2020), Nasib Manusia: Kisah Awal Uzhara, Eksil di Rusia (2021), Kumpulan Kalimat Demotivasi 2: Panduan Hidup Bahagia untuk Medioker (2021), Pengantar Ilmu Komunikasi (2022) dan Charles Handoyo: Sang Demotivator (2022).

Goenawan Mohamad

adalah seorang filsuf, penyair, jurnalis, pelukis, novelis, dan penulis naskah drama. Saat ini ia sedang mempersiapkan pameran bersama di Ubud, Bali yang bertema Erotika yang akan diselenggarakan pada awal Oktober 2022.

Hasan Aspahani

adalah jurnalis, penulis, penyair, tinggal di Jakarta.

Anna Sungkar

adalah kurator dan pengamat seni, telah menyelesaikan program S-3 di ISI Surakarta.

Syakieb Sungkar

adalah adalah pengamat seni, sosial dan budaya, lulusan Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara.

Chris Ruhupatty

lahir di Bogor, 8 September 1982. Saat ini berprofesi sebagai guru Pendidikan Agama Kristen di sebuah sekolah swasta di kota Bogor dan telah selesai menempuh studi filsafat di Program Magister STF Driyarkara, Jakarta.

Rahmat Jabaril

tinggal di Bandung, ia adalah aktivis seni Jeprut, mempelajari seni, sejarah, politik dan filsafat pada Natura Artis Magistra.

Alamat Redaksi
Jl. Tebet Timur Dalam Raya No.77,
Jakarta Selatan