

G.V. PLEKHANOV

SENI DAN KEHIDUPAN SOSIAL

Koleksi Buku Rowland

SENI DAN KEHIDUPAN SOSIAL

G.V. Plekhanov

Seni dan Kehidupan Sosial

G.V. Plekhanov
Art and Social Life

Foreign Languages Publishing House. Moscow 1957.

Penterjemah: Samandjaja

Karangan Seni dan Kehidupan Sosial diterbitkan bagian demi bagian dalam majalah ***Sovremennik***, bulan-bulan November dan Desember 1912, dan bulan Januari 1913. Karangan ini dimuat dalam Jilid XIV Kumpulan Karya-karya Plekhanov, yang diterbitkan sesudah ia meninggal, 30 Mei 1918.

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

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

Hak Cipta dilindungi Undang-undang
All Rights Reserved

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

SENI DAN KEHIDUPAN SOSIAL

G.V. Plekhanov

Penterjemah: Samandjaja

Oey's Renaissance

SENI DAN KEHIDUPAN SOSIAL¹

I

Perihal hubungan seni dengan kehidupan sosial merupakan masalah yang selalu muncul dalam setiap kesusastraan yang telah mencapai suatu taraf tertentu di dalam perkembangannya. Yang paling sering, masalah itu dijawab dengan salah-satu dari dua pengertian yang secara langsung saling bertolak-belakang.

Ada yang menyatakan: manusia tidak diciptakan untuk hari *sabbath*, melainkan hari *sabbath* itu untuk manusia; masyarakat tidak diciptakan untuk seniman, tetapi seniman untuk masyarakat. Fungsi seni ialah membantu perkembangan kesadaran manusia, membantu memajukan sistem sosial.

Yang lain lagi dengan tegas menolak pandangan ini. Menurut pendapat mereka, seni merupakan *tujuan* pada dirinya sendiri; untuk mengubahnya menjadi sebuah alat guna mencapai sesuatu tujuan lain, sekalipun yang paling mulia, berarti memerosotkan martabat penciptaan kreatif.

Yang pertama dari kedua pandangan ini telah dengan jelas sekali diungkapkan dalam kesusastraan progresif kita dari tahun 1860-an. Tanpa menyebut Pisarev, yang dengan sikap berat-sebelah yang ekstrim nyaris menjadikannya sebuah karikatur,² kita dapat menyebut Chernyshevsky dan Dobrolyubov sebagai pembela-pembela paling kuat dari pandangan ini di dalam kesusastraan kritis zaman itu.

Dalam salah-satu artikel kritisnya yang paling awal Chernyshevsky menulis:

“Ide seni untuk seni sama asingnya di zaman kita seperti kekayaan untuk kekayaan, ilmu untuk ilmu, dan sebangsanya. Semua kegiatan manusia mesti mengabdikan kemanusiaan jika kegiatan itu tidak mau menjadi pekerjaan yang sia-sia dan keisengan belaka. Kekayaan ada agar manusia dapat menarik keuntungan darinya; ilmu ada agar menjadi pedoman manusia; juga seni harus mengabdikan sesuatu tujuan yang berguna dan bukannya kesenangan yang tidak berfaedah.” Menurut pendapat Chernyshevsky, nilai semua seni, dan terutama dari ‘yang paling serius

di antaranya, yaitu persanjakan, ditentukan oleh jumlah pengetahuan yang disebar-luaskannya pada masyarakat. Kata Chernyshevsky: “Seni, atau lebih baik dikatakan persanjakan (hanya persanjakan, karena kesenian lainnya sangat sedikit sumbangsuhnya dalam hal ini), menyebar-luaskan sejumlah besar pengetahuan di kalangan massa pembaca, dan yang lebih penting lagi, membiasakan mereka dengan konsep-konsep yang digarap oleh ilmu-pengetahuan—itulah tujuan mulia persanjakan dalam kehidupan.”³ Gagasan yang sama telah dinyatakan Chernyshevsky dalam disertasinya yang terkenal “Hubungan Estetik Seni dengan Realitas.” Menurut tesisnya yang ke-17, seni tidak hanya mereproduksi kehidupan, melainkan menjelaskannya: hasil-hasil seni acapkali “mempunyai tujuan untuk melakukan penilaian atas gejala-gejala kehidupan.”

Menurut Chernyshevsky dan muridnya, Dobrolyubov, fungsi seni ialah, memang, untuk mereproduksi kehidupan dan untuk melakukan penilaian atas gejala-gejalanya.⁴ Dan ini bukan hanya pendapat para ahli kritik sastra dan para ahli teori seni. Bukan sesuatu kebetulan, bahwa Nekrasov menamakan seni sajaknya ilham politik dari “balas-dendam dan duka.” Dalam salah-satu sajaknya, berkatalah Rakyat Biasa Nekrasov kepada Penyair:

Kau penyair yang diberkahi surga,
duta pilihan! Adalah salah
bila yang terampas dan tak-punya apa-apa
tuli akan lagumu yang berilham.
Percayalah, manusia belum jatuh semuanya,
Tuhan masih hidup di setiap hati
Dan masih, meski dengan pedih dan lirih,
suara kepercayaan menggapai jiwa.
Jadilah kau warga, mengabdikan seni,
dan untuk sesamamu yang hidup,
kepada mereka, kepada mereka hati penuh cinta
dan segala ilham diberikan.⁵

Dengan kata-kata ini Rakyat Biasa Nekrasov menguraikan pengertiannya sendiri mengenai fungsi seni. Secara sepenuhnya sama, fungsi seni itu

3 | G.V. Plekhanov

difahami oleh wakil-wakil kesenian plastis yang paling terkemuka pada zaman itu—dalam seni-lukis, misalnya, Perov dan Kramskoi, —seperti Nekrasov, berhasrat menjadi “Rakyat Biasa,” untuk mengabdikan seni; karya-karya mereka, seperti halnya dengan karya-karya Nekrasov, melakukan “penilaian atas gejala-gejala kehidupan.”⁶

Pandangan sebaliknya mengenai fungsi seni kreatif mendapatkan pembelaan paling kuat dari Pushkin, yaitu Pushkin zaman Nikolas I. Setiap orang, tentunya, mengenal sajaknya seperti “Kaum Jelata” dan “Kepada Penyair.” Rakyat memohon pada Penyair agar ia menciptakan lagu-lagu yang akan memajukan moral masyarakat, tetapi memperoleh penolakan yang bersifat penghinaan, bahkan orang dapat menyatakan penolakan yang kasar sekali:

Pergilah, kaum munafik! Apa peduli
penyair yang damai akan nasibmu?
Pergi, masuklah dalam-dalam relung dosa;
denganmu semua lirik tak-punya bobot
terhadap prilaku kubalikkan diriku.
Cambuk, penjara dan bangku-siksa
sampai sekarang harus kau derita
untuk ketololan dan kejahatanmu
dan sebagai budak kegilaan, selalu!

Pushkin menguraikan pandangannya tentang fungsi penyair dalam kata-kata yang acapkali dikutip:

Tidak, bukan untuk godaan duniawi,
atau keserakahan, atau nafsu-nafsu duniawi,
Tetapi untuk lagu indah, demi inspirasi,
Untuk doa hadir penyair dalam kehidupan.⁷

Di sini, apa yang dinamakan teori seni untuk seni telah dirumuskan dengan cara yang paling mencolok. Sungguh bukannya tanpa alasan, bahwa Pushkin begitu disukai dan begitu banyak dikutip oleh lawan-lawan gerakan kesusastraan pada tahun-tahun 1860-an.⁸

Dari kedua pandangan tentang fungsi seni yang secara langsung saling bertolak-belakang itu yang manakah yang dapat dianggap benar?

Dalam usaha menjawab pertanyaan ini, pertama-tama haruslah dikatakan, bahwa pertanyaan itu tidak dirumuskan secara baik. Seperti halnya dengan pertanyaan-pertanyaan yang sama sifatnya, ia tidak dapat didekati dari sudut pendirian “*kewajiban*.” Jika para seniman dari suatu negeri tertentu, pada suatu saat menghindari agitasi dan pergolakan, dan, pada saat lain merindukan “pergolakan dan agitasi” yang mau-tak-mau datangnya bersamaan, maka ini bukan karena ada yang menetapkan “*kewajiban-kewajiban*” yang berlain-lainan pada mereka pada waktu-waktu yang berlainan, melainkan adalah karena dalam keadaan-keadaan sosial tertentu mereka dikuasai oleh suatu sikap pikiran, dan dalam keadaan-keadaan sosial lain oleh sikap pikiran yang lain pula. Karenanya, jika kita hendak mendekati persoalan ini secara tepat, maka kita harus melihatnya bukan dari sudut pendirian bagaimana ia semestinya, melainkan haruslah sebagaimana ia adanya dan telah adanya. Dari sebab itu kita akan merumuskan pertanyaannya sebagai berikut:

Dalam keadaan-keadaan sosial paling mendasar bagaimanakah para seniman dan orang-orang yang sangat berminat pada seni beranggapan dan dirasuki oleh keyakinan akan seni untuk seni?

Sambil kita mendekati jawaban atas pertanyaan ini, tidaklah sulit untuk menjawab sebuah pertanyaan lain, sebuah pertanyaan yang sangat erat bertautan dengannya dan yang tidak kurang menariknya, yaitu:

Dalam keadaan-keadaan paling mendasar bagaimanakah para seniman dan orang-orang yang berminat pada seni, beranggapan dan dirasuki oleh yang dinamakan pandangan utilirarian tentang seni, yaitu kecenderungan untuk mengaitkan arti-penting “penilaian atas gejala-gejala kehidupan” pada karya-karya artistik?

Yang pertama dari kedua pertanyaan ini memaksa kita untuk sekali lagi menyebutkan Pushkin.

Ada saatnya Pushkin tidak percaya pada teori seni untuk seni. Bahkan ia kadang-kadang tidak menghindari pergolakan, melainkan dalam kenyataan bahkan merindukannya. Ini ialah pada zaman Alexander I. Pada waktu itu ia tidak beranggapan bahwa “rakyat” mesti puas dengan cambuk, ruang penjara di bawah tanah dan bangku-siksaan. Sebaliknya, dalam ode yang dinamakan “Kebebasan,” ia berseru penuh kegetiran:

Bangsa sengsara! Di mana-mana
orang menderita cambuk dan belenggu,
Dan di atas semua itu, ketidak-adilan berkuasa,
dan bangsawan angkuh menyalah-gunakan kekuasaan
dan prasangka gelap terus merajalela.

Tetapi sikap pikirannya ini kemudian berubah secara radikal. Di zaman Nikolas I ia menganut teori seni untuk seni. Apakah sebab perubahan sikapnya secara mendasar itu?

Masa kekuasaan Nikolas I dimulai dengan bencana 14 Desember,⁹ yang kemudian membawa pengaruh yang sangat dalam atas perkembangan “masyarakat” kita dan atas nasib Pushkin secara pribadi. Dengan ditindasnya “kaum Desembris,” maka wakil-wakil paling terpelajar dan maju dari masyarakat masa itu lenyap dari pandangan. Ini tidak bisa lain kecuali dengan sangat memerosotkan taraf moral dan intelektual masyarakat itu.

“Semuda-mudanya diriku pada waktu itu,” berkata Herzen, “aku ingat betapa mencolok kemerosotan golongan masyarakat atas dan semakin hina dan berjiwa budak dengan naiknya Nikolas ke atas singgasana. Kebebasan kaum ningrat dan kegagah-beranian kaum Garda yang karakteristik dari zaman Alexander—semua itu telah lenyap pada tahun 1826.” Sangatlah menyedihkan bagi seseorang yang berperasaan dan cerdas untuk hidup dalam masyarakat seperti itu. “Kematian dan keheningan di seluruh penjuru,” tulis Herzen dalam sebuah karangan lain “Semuanya dalam ketundukan, tidak seperti manusia, putus-asa, dan lebih-lebih lagi sangat dangkal, tolol dan kerdil. Siapa saja yang mencari simpati menghadapi sorotan ketakutan atau pandangan-galak-melarang dari seorang budak. Ia dihindari atau dihina.” Dalam surat-surat Pushkin, ketika menulis “Kaum Jelata,” dan “Kepada Penyair,” kita menjumpainya terus-menerus mengeluh tentang betapa menjemukan dan dangkalnya kedua ibukota kita. Tetapi Pushkin tidak hanya menderita karena kedangkalan masyarakat disekiling dirinya itu. Hubungan-hubungannya dengan “golongan berkuasa” juga suatu sumber kekesalan yang menyedihkan.

Menurut kisah yang sangat menarik dan telah luas beredar, pada tahun

1826 Nikolas I bermurah-hati “mengampuni” Pushkin atas “kesalahan-kesalahan” politiknya “di masa muda,” dan bahkan telah menjadi pelindung yang sangat bermurah-hati pada Pushkin. Namun, semua itu jauh daripada keadaan sebenarnya. Nikolas I dan tangan-kanannya dalam urusan-urusan itu, yaitu kepala polisi Benkendorf, tidak “mengampuni” Pushkin sedikitpun, dan “perlindungan” yang mereka berikan itu mengambil bentuk serentetan panjang penghinaan-penghinaan keji. Pada tahun 1827 Benkendorf melaporkan kepada Nikolas I: “Setelah suatu wawancara denganku, Pushkin dengan antusias berbicara tentang Sri Baginda di Klub Inggris, dan memaksa teman-teman makannya untuk minum bagi kesehatan Sri Baginda. Ia seorang yang selalu serba-kekurangan, tapi jika kita berhasil menjuruskan pena dan omongannya, *ini akan baik sekali.*” Kata-kata terakhir dari kutipan ini membuka rahasia “perlindungan” yang katanya diberikan kepada Pushkin. Mereka menjadikannya seorang pelagu dari keadaan yang berlaku. Nikolas I dan Benkendorf telah menjadikannya tujuan mereka untuk menjuruskan muse Pushkin yang tegar itu ke dalam saluran-saluran moralitas resmi. Tatkala, sesudah Pushkin meninggal, panglima besar Paskewitch menulis kepada Nikolas I: “Saya bersedih bagi Pushkin sebagai penulis,” maka yang tersebut belakangan menjawab: “Aku sepenuhnya sependapat denganmu, namun boleh dikatakan bahwa pada Pushkin orang berdukacita untuk hari-depan dan bukan untuk masa-lalu.”¹⁰ Ini berarti, bahwa kaisar yang-tak-pernah-boleh-dilupakan itu menghargai penyair yang mati itu bukan untuk hal-hal yang besar yang telah dituliskannya dalam masa-hidupnya yang pendek, tetapi adalah untuk apa yang *mungkin akan* dituliskannya di bawah pengawasan dan bimbingan yang secukupnya dari polisi. Nikolas I telah mengharapkan dari Pushkin untuk menulis karya-karya “patriotik” seperti dari Kukolnik: *The Hand of The All-Highest Saved Our Fatherland* (Tangan Yang Maha-kuasa telah menyelamatkan Tanah air kita). Bahkan seorang penyair yang sajaknya sama-sekali tidak berkata apa-apa seperti V.A. Shukovsky, tetapi yang dengan segala itu adalah seorang pegawai istana yang baik, telah mencoba menjinakkan dan mengilhami Pushkin dengan penghormatan pada moral-moral konvensional. Dalam sepucuk surat pada Pushkin tertanggal 12 April 1826 ia menulis: “Kaum muda kita (yaitu, generasi yang sedang mekar), dengan segala kemiskinan akan pendidikan yang mereka dapatkan, dan

yang karenanya tanpa apapun untuk menopang hidupnya, telah berkenalan dengan pikiran-pikiranmu yang galak, yang diselimuti oleh penambat-hati persajakanmu; kau telah menyebabkan banyak kerugian, merusakkan yang tidak mungkin dibetulkan lagi. Ini semestinya membuat dirimu bergemetaran. Bakat bukan apa-apa. Yang paling utama adalah kebesaran moral....”¹¹ Kiranya dapat difahami, bahwa dalam keadaan seperti itu, dengan dibelenggu oleh perwalian seperti itu, sungguh dapat dimaafkan bahwa Pushkin terjangkit kebencian terhadap “kebesaran moral,” menjadi jijik terhadap “keuntungan-keuntungan” yang dapat diberikan oleh seni, dan menjerit terhadap penasehat-penasehat dan wali-walinya:

Pergilah, kaum munafik! Apa peduli
penyair yang damai akan nasibmu?

Dengan kata-kata lain, dengan berada dalam keadaan seperti itu, sungguh wajar bahwa Pushkin menjadi percaya pada seni untuk seni dan berkatalah Penyair, pada dirinya sendiri:

Kau seorang raja, bersendirian dan merdeka untuk pergi
kemana pun pikiran bebas membawamu,
menyempurnakan, memelihara anak-anak renunganmu,
tidak minta apa-apa dari amal yang luhur!¹²

Pisarev tentunya akan menjangkal dan mengatakan padaku, bahwa penyair-nya Pushkin mengalamatkan kata-kata keras ini bukan pada para walinya, tetapi pada “rakyat.” Tetapi, sesungguhnya, hal itu tidak pernah masuk dalam jangkauan pandangan-pandangan para penulis zaman itu. Bagi Pushkin perkataan “rakyat” mempunyai makna yang sama dengan kata yang sering dapat dijumpai dalam sajak-sajaknya, yaitu “orang-banyak.” Dan kata belakangan ini, sudah tentu, yang dimaksudkan bukanlah massa yang bekerja. Dalam sajaknya “Gypsies” (Gipsi), Pushkin menggambarkan penduduk kota-kota yang penuh-sesak sebagai berikut:

Demi cinta tersipu-sipu, demi pikiran ketakutan,
prasangka buruk menggenangi otak-otaknya.
Kemer-dekaan dengan gembira diperdagangkan
demi uang mereka terima pembelengguan.

Sulit dipercaya, bahwa penggambaran ini dimaksudkan, misalnya, untuk para pekerja tukang di kota.

Jika semua yang di atas ini benar, maka kesimpulan berikut ini dengan sendirinya akan hadir:

Kepercayaan pada seni untuk seni lahir kapan-saja seorang seniman berada di luar keselarasan dengan sekitar sosialnya.

Sudah tentu dapat dikatakan, bahwa contoh Pushkin tidaklah cukup untuk membenarkan kesimpulan demikian. Aku tidak bermaksud menentang atau menyangkal hal ini. Akan kuberikan contoh-contoh lain, yaitu kali ini dipinjam dari sejarah kesusastraan Perancis, yaitu, kesusastraan sebuah negeri di mana aliran-aliran intelektualnya—sedikitnya sampai pertengahan abad lalu—mendapatkan simpati yang sangat luas di seluruh benua Eropa.

Para sezaman Pushkin, kaum romantikus Perancis, juga, dengan beberapa pengecualian saja, pemeluk-pemeluk setia faham seni untuk seni. Mungkin yang paling teguh di antara mereka, yaitu Theophile Gautier, mencaci-maki para pembela pandangan utilitarian tentang seni dalam kalimat-kalimat sebagai berikut:

“Tidak, kamu orang-orang tolol, tidak, kamu orang-orang kerdil bergondok, sebuah buku tidak dapat diubah menjadi sup agar-agar, demikian pula sebuah novel tidak dapat diubah menjadi sepasang sepatu tanpa jahitan.....Demi isi perut semua Paus, di hari-depan, masa-lalu dan masa-kini: Tidak, dan seribu kali tidak!..... Aku adalah salah-seorang dari mereka yang menganggap kemubaziran sesuatu yang pokok; cintaku pada benda dan orang berada dalam proporsi kebalikan dari jasa-jasa yang mereka berikan.”¹³

Dalam sebuah catatan biografis tentang Baudelaire, Gautier yang itu juga sangat tinggi pujiannya pada pengarang *Fleurs du mal* karena telah “menjunjung tinggi otonomi mutlak seni dan karena tidak mengakui bahwa persajakan mempunyai tujuan lain kecuali dirinya sendiri, atau mempunyai misi lain kecuali untuk merangsang pada jiwa manusia sensasi akan keindahan dalam arti mutlak istilah itu” (*l'autonomie absolue de l'art et qu'il n'admettait pas que la poésie eût d'autre but qu'elle*

même et d'autre mission a remplir que d'exciter dans l'âme du lecteur la sensation du beau; dans le sens absolute du terme”).

Betapa sedikit “ide akan keindahan” dapat bertautan dengan ide-ide sosial dan politik menurut pikiran Gautier dapat dilihat dari pernyataannya sebagai berikut:

“Aku akan dengan sangat gembira menanggalkan hak-hakku sebagai seorang Perancis dan sebagai warganegara demi untuk melihat sebuah Raphael sejati atau seorang wanita cantik dalam keadaan telanjang.”

Ini benar-benar sudah batasnya. Namun, semua kaum Parnassian^{1 3a} mungkin akan seia-sekata dengan Gautier, sekalipun beberapa di antara mereka mungkin mempunyai cadangan-cadangan tertentu mengenai bentuk yang terlampau paradoksal dalam mana ia, Gautier, terutama di masa-mudanya, menyatakan tuntutan akan otonomi mutlak bagi seni.”

Apakah yang menjadi sebab dari sikap pikiran kaum romantikus Perancis dan kaum Parnassian itu? Apakah mereka juga berada di luar keserasian dengan lingkungan sosial mereka?

Dalam sebuah karangan yang ditulis oleh Theophile Gautier pada tahun 1857 mengenai pementasan kembali sandiwara Alfred de Vigny yang berjudul *Chatterton* oleh Théâtre Française, Gautier mengingatkan pada pementasannya yang pertama kali pada tanggal 12 Februari 1835. Inilah yang dikatakan Gautier:

“Taman-bunga di mana Chatterton berdeklamasi, penuh dengan anak-anak muda yang berambut-panjang dan pucat-pucat, yang dengan teguh percaya bahwa tidak ada pekerjaan lain yang terhormat kecuali menulis sajak-sajak atau melukis gambar-gambar..... dan yang memandang kaum burjuis dengan pandangan merendahkan yang nyaris tidak tertandingi oleh pandangan-merendahan rubah dari Heidelberg dan Jena dalam menghibur kaum filistin.”¹⁴

Siapakah kaum “burjuis” yang hina ini?

“Di antara mereka,” demikian Gautier berkata, “termasuk hampir semua bankir, perantara, pengacara, pedagang, pemilik toko, dsb. —dengan

satu kata, semua orang yang tidak tergolong pada *cénacle* (yaitu, kalangan romantikus) yang mistik dan yang mendapatkan hidupnya dari pekerjaan-pekerjaan prosaik.”¹⁵

Ada kemungkinan yang lebih jauh. Dalam sebuah komentar untuk salah-satu *Ode funambulesques*-nya, Theodore de Banville mengakui, bahwa iapun telah dijangkiti kebencian terhadap kaum burjuis ini. Dan ia juga menjelaskan siapa yang dimaksudkan dengan istilah itu. Menurut bahasa kaum romantikus, perkataan burjuis berarti seorang yang bertuhan satu-satunya, ialah kepingan lima-*franc*, yang tidak mempunyai cita-cita lain kecuali menyelamatkan dirinya sendiri, dan yang dalam persajakan gemar pada roman-roman sentimental dan dalam seni plastikal gemar pada litografi.¹⁶

Dengan mengingatkan akan hal itu, de Banville memohon pada pembacanya untuk tidak tercengang bahwa *Ode funambulesques*-nya—yang, perhatikan!, muncul menjelang bagian paling akhir periode romantik—memperlakukan orang-orang sebagai bajingan-bajingan kawakan, hanya karena mereka menjalankan cara hidup burjuis dan tidak mendewakan zenii-zenii (para orang zenial) romantik.

Perumpamaan-perumpamaan ini cukup menjadi bukti-bukti meyakinkan bahwa kaum romantikus memang sungguh-sungguh berada di luar keserasian dengan lingkungan sosial burjuis mereka. Benar, tidak ada sesuatu yang berbahaya dalam semua itu bagi hubungan-hubungan sosial burjuis. Kalangan romantikus terdiri atas burjuis-burjuis muda yang tidak mempunyai keberatan-keberatan terhadap hubungan-hubungan sosial itu, tetapi mereka memberontak terhadap kehinaan, yang menjemukan dan kedangkalan eksistensi burjuis. Ketergila-gilaan mereka pada seni baru itu adalah suatu pelarian dari zaman Restorasi dan pada paroh pertama pemerintahan Louis Philippe, artinya, di periode paling baik dari romantisme, adalah lebih sulit bagi pemuda Perancis untuk membiasakan diri dengan kehidupan burjuis yang hina, menjemukan dan prosaik itu, karena belum lama sebelumnya, Perancis telah melewati badai-badai besar dan dahsyat dari Revolusi Besar dan zaman Napoleon, yang telah menggejolakkan semua nafsu-nafsu manusia.¹⁷ Tatkala kaum burjuis mencapai kedudukan berkuasa dalam

masyarakat dan tatkala hidupnya tidak lagi dihangati oleh api perjuangan untuk kebebasan, tidak ada sisa bagi seni baru kecuali untuk *mengidealisasi negasi dari cara hidup burjuis*. Seni romantik memang idealisasi semacam itu. Kaum romantikus berusaha menyatakan negasi mereka terhadap “kaidah-kaidah dan keselarasan-keselarasan” burjuis, tidak hanya dalam karya-karya seni mereka, tetapi bahkan juga dalam penampilan-penampilan diri mereka.

Telah kita dengar dari Gautier, bahwa kaum muda hanya memenuhi taman-taman bunga di mana pementasan pertama *Chatterton* berlangsung, semuanya berambut-panjang. Siapakah yang tidak pernah mendengar tentang baju-rompi merah dari Gautier sendiri, yang membuat “orang-orang sopan” bergemetaran karena kengerian? Bagi kaum romantikus muda, pakaian fantastik, seperti rambut-panjang, adalah sebuah alat untuk menarik garis di antara diri mereka dan burjuasi yang mereka benci itu. Paras pucat adalah cara yang sama itu juga: ia adalah, boleh dikata, suatu protes terhadap kemewahan burjuis.

Gautier berkata: “Pada waktu itu yang berlaku di kalangan kaum romantikus ialah kebiasaan untuk memiliki paras yang sepuat mungkin, bahkan yang mendekati kehijau-hijauan, nyaris bagaikan mayat. Ini memberikan penampilan celaka pada seseorang, yang Byronik, yang membuktikan bahwa ia sudah dilucuti dari nafsu dan penyesalan. Air-muka yang sedemikian itu membuatnya menarik di mata para wanita.”¹⁸ Gautier juga menceritakan pada kita, bahwa bagi kaum romantikus sangatlah berat untuk memaafkan Victor Hugo karena penampilannya yang sopan, dan dalam pembicaraan-pembicaraan pribadi acapkali menyangkan kelemahan penyair besar ini, “yang menjadikannya sekeluarga dengan umat-manusia, dan bahkan dengan burjuasi.”¹⁹ Pada umumnya haruslah diperhatikan bahwa usaha untuk memperoleh suatu penampilan tertentu selalu mencerminkan hubungan-hubungan sosial dari suatu masa tertentu. Suatu penyelidikan sosiologis yang menarik dapat ditulis mengenai tema ini.

Karena demikian itulah, sikap kaum romantikus muda terhadap burjuasi adalah wajar sekali, bahwa mereka jijik terhadap ide “seni berguna.” Di mata mereka, menjadikan seni berguna adalah sepenuhnya sama dengan

membuatnya mengabdikan burjuasi yang begitu teramat sangat mereka benci. Ini menjelaskan cacik-maki Gautier yang sangat keras terhadap para penganjur seni berguna, seperti dikutip di atas, yang olehnya disebut “orang-orang tolol, orang-orang kerdil bergondok” dan sebagainya. Ini juga menjelaskan paradoks, bahwa di mata Gautier, penilaian terhadap orang-orang dan benda-benda adalah dalam proporsi kebalikan dari jasa yang diberikan. Pada hakekatnya, semua cacik-maki dan paradoks-paradoks ini ialah imbalan lengkap dari kata-kata Pushkin:

Pergilah, kaum munafik! Apa peduli
penyair yang damai akan nasibmu?

Kaum Parnassian dan kaum realis Perancis di permulaan permunculannya (para Concourt, Flaubert, dsb.) begitu juga, memiliki kebencian yang tak-terhingga dalamnya terhadap masyarakat “burjuis” di sekitar diri mereka. Jika mereka menerbitkan karya-karya mereka, maka itu bukanlah—demikian menurut kata mereka—untuk kepentingan pembaca pada umumnya, melainkan adalah untuk kalangan kecil yang pilihan, “*pour des amis inconnus*” (“untuk teman-teman yang tidak dikenal”), seperti ditulis oleh Flaubert dalam salah-satu suratnya. Mereka menandakan bahwa hanya seorang penulis yang tidak memiliki bakat sungguh-sungguh yang menemukan kesukaan pada kalangan luas pembaca. Leconte de Lisle berpendirian, bahwa ketenaran seorang penulis adalah bukti dari inferioritas intelektual—(*signe d’infériorité intellectuelle*). Tidak perlu kiranya ditambahkan di sini, bahwa kaum Parnassian, seperti juga kaum romantikus, adalah pemeluk-pemeluk yang teguh dari teori seni untuk seni.

Banyak contoh seperti itu dapat diberikan di sini. Tetapi, kiranya itu tidak diperlukan. Sudah cukup jelas, bahwa kepercayaan pada seni untuk seni lahir di kalangan seniman di saat mereka berada di luar keserasian dengan masyarakat sekitarnya. Tapi tidak berlebihan kiranya untuk menetapkan ketidak-serasian itu secara lebih cermat.

Pada akhir abad ke XVIII, di dalam periode yang paling dekat menjelang Revolusi Besar, para seniman progresif Perancis juga berada di luar keserasian dengan “masyarakat” yang berlaku di kala itu. David dan teman-temannya merupakan musuh-musuh “masyarakat lama” itu. Dan

ketidak-serasian itu sudah tentu tidak berpengharapan, karena perujukan antara mereka dengan masyarakat lama sudah tidak mungkin terjadi. Lebih dari itu, ketidak-serasian antara David dengan teman-temannya dan masyarakat lama tidak dapat dibandingkan ketajamannya dengan ketidak-serasian antara kaum romantikus dengan masyarakat burjuis: jika David dan teman-temannya menginginkan penghapusan masyarakat lama, maka Theophile Gautier dan rekan-rekannya—seperti yang telah berkali-kali kukatakan—tidak mempunyai keberatan terhadap hubungan sosial burjuis; yang mereka kehendaki hanya agar sistem burjuis berhenti melahirkan kebiasaan-kebiasaan *vulgar* burjuis.²⁰

Tetapi di dalam memberontak terhadap orde lama, David dan teman-temannya sangat menyadari bahwa di belakang mereka berderap berhimpit-himpitan barisan-barisan golongan ketiga (*third estate*/burjuasi) yang tak lama kemudian, dalam kata-kata terkenal Abbé Sieyès, menjadi segala-galanya. Bersama mereka itu, konsekuensinya, perasaan ketidak-selarasan dengan *tatanan yang berlaku* ditambah dengan suatu perasaan simpati pada *masyarakat baru* yang telah mendewasa di dalam haribaan masyarakat lama dan bersiap-siap untuk menggantikannya. Tetapi, dengan kaum romantisis dan kaum Parnassian kita tidak menjumpai apapun dari sejenis ini: mereka tidak mengharapkan maupun menghasratkan suatu perubahan dalam sistem masyarakat Perancis di zaman mereka. Itulah sebabnya ketidak-selarasan mereka dengan masyarakat sekeliling mereka sangat tidak berpengharapan.²¹ Juga Pushkin-kita tidak mengharapkan sesuatu perubahan pada Rusia di masa hidupnya. Dan lebih-lebih lagi, di dalam periode Nikolas I, mungkin sekali ia tidak mengangankan lagi sesuatu perubahan. *Itulah sebabnya* mengapa pandangannya tentang kehidupan sosial juga dicoraki oleh pesimisme.

Kini, kupikir, dapatlah kuuraikan lebih luas kesimpulanku yang terdahulu sebagai berikut:

“Kepercayaan pada seni untuk seni lahir jika para seniman dan orang-orang yang sangat berminat pada seni secara tiada-pengharapan lagi berada di luar keserasian dengan lingkungan sosial mereka.”

Namun, ini belum mencakup seluruh persoalan. Contoh dari “orang-orang tahun-tahun 60-an,” yang percaya penuh pada kemenangan segera

dari rasio, dan contohnya David dan teman-temannya, yang tidak kurang teguhnya dalam kepercayaan akan hal itu, menunjukkan bahwa “yang dinamakan pandangan utilitarian mengenai seni, yaitu, kecenderungan untuk memberikan penilaian dalam karya-karyanya mengenai makna gejala-gejala kehidupan, dan kegairahan penuh kegembiraan yang selalu menyertainya, untuk ambil bagian dalam pergolakan sosial, lahir dan meluas kapan saja terdapat simpati timbal-balik antara bagian terluas dari masyarakat dan orang-orang yang mempunyai banyak atau sedikit perhatian aktif pada seni kreatif.”

Sejauh mana hal ini benar telah secara menentukan ditunjukkan oleh kenyataan berikut ini.

Tatkala badai yang menyegarkan dari Revolusi Februari 1848 menggelora, banyak dari kaum realis Perancis yang percaya pada teori seni untuk seni telah dengan tegas menolaknya. Bahkan juga Baudelaire, yang kemudian dikutip oleh Gautier sebagai contoh terbaik dari seorang seniman yang tidak tergoyahkan kepercayaannya bahwa seni harus secara mutlak berotonomi, segera mulai menerbitkan sebuah majalah revolusioner, *Le salut public*.

Memang benar, penerbitan itu tidak lama kemudian terhenti, namun hingga tahun 1852 Baudelaire dalam kata-pengantarnya pada karya Pierre Dupont, *Chansons*, menamakan teori seni untuk seni itu kekanak-kanakan (*puérile*), dan menyatakan, bahwa seni harus mempunyai suatu tujuan sosial. Hanya menangnya kontra-revolusi yang menyebabkan Baudelaire dan seniman-seniman dari aliran pikiran yang sama untuk kembali pada teori “kekanak-kanakan” seni untuk seni. Salah-seorang bintang “Parnassus,” di kemudian hari, yaitu Leconte de Lisle, mengungkapkan makna psikologis dari pembalikan itu dengan sangat jelas dalam kata-pengantarnya pada karyanya sendiri *Poèmes antiques*, yang cetakan pertamanya terbit pada tahun 1852. Ia mengatakan bahwa persajakan tidak dapat lagi mendorong perbuatan-perbuatan kepahlawanan atau menanamkan kebajikan-kebajikan sosial, karena kini—seperti dalam semua masa dekadensi kesusastraan—bahasanya yang luhur hanya dapat menyatakan emosi-emosi perseorangan yang kerdil (*mesquines impressions personnelles*) dan tidak dapat lagi

memberi petunjuk (*n'est plus apte à enseigner l'homme*).²² Berbicara pada para penyair, Leconte de Lisle mengatakan, bahwa bangsa manusia yang tadinya adalah murid-murid mereka, kini telah tumbuh melampaui mereka.²³ Kini, demikian dalam kata-kata bakal Parnassian itu, tugas persajakan ialah “untuk memberikan kehidupan yang ideal” pada mereka yang tidak mempunyai “kehidupan nyata” (*donner la vie idéale à celui qui n'as pas la vie réelle*).²⁴ Kata-kata yang dalam itu sepenuhnya mengungkapkan rahasia psikologis dari kepercayaan akan seni untuk seni. Kita akan dapatkan banyak kesempatan untuk kembali pada kata-pengantar Leconte de Lisle ini.

Untuk menyimpulkan segi persoalan ini, mesti kukatakan sebagai tambahan, bahwa otoritas politik senantiasa lebih menyukai pandangan utilitarian mengenai seni, sejauh, sudah tentu, ia menaruh perhatian pada seni. Dan ini dapat dimengerti: memang menjadi kepentingannya untuk mengendalikan agar semua ideologi mengabdikan pada maksud-maksud yang diabdinya sendiri. Dan, karena otoritas politik, sekalipun adakalanya revolusioner, paling sering adalah konservatif dan bahkan reaksioner, maka dapat dilihat betapa tidak-tepatnya untuk berpikiran bahwa pandangan utilitarian dalam seni pada pokoknya hanya dipunyai oleh kaum revolusioner saja, atau oleh orang-orang yang pada umumnya berpikiran maju. Sejarah kesusastraan Rusia dengan jelas sekali telah menunjukkan, bahwa pandangan utilitarian itu oleh “para pelindung” kita pun tidak dihindari. Berikut ini adalah beberapa contoh. Tiga bagian pertama dari novel V.T. Narezhny, *A Russian Gil Blas* (Bil Blas Rusia), atau *the Adventures of Count Govril Simonovich Chistyakov* (Petualangan-petualangan Bangsawan Gavril Simonovich Chistyakov), telah diterbitkan pada tahun 1914. Buku ini segera dilarang atas perintah Menteri Pengajaran Umum, yaitu bangsawan Razumovsky yang pada kesempatan itu menyatakan pendapatnya berikut ini mengenai hubungan kesusastraan dengan kehidupan:

“Terlalu sering para pengarang novel, sekalipun tampaknya menyatakan perang pada kejahatan, menggambarkannya dengan warna-warna atau menguraikannya dalam rincian-rincian sedemikian rupa hingga memerosokkan anak-anak muda ke dalam kejahatan-kejahatan, sehingga

akan lebih baik seandainya sama sekali tidak menyebut-nyebut kejahatan-kejahatan itu. Adapun jasa kesusastaan sebuah novel, penerbitannya hanya dapat dibenarkan jika ia sungguh-sungguh mempunyai tujuan moral.”

Seperti dijelaskan di atas, Razumovsky percaya bahwa seni tidak dapat menjadi tujuan untuk kepentingan seni itu sendiri.

Seni sepenuhnya dianggap seperti itu pula oleh para pelayan Nikolas I, para pelayan yang karena kedudukan resminya harus mempunyai pendapat mengenai masalah ini. Masih segar dalam ingatan betapa Benkendorf berusaha menjuruskan Pushkin ke jalan benar. Juga Ostrovsky tidak bebas dari perhatian kecemasan para penguasa. Tatkala di bulan Maret 1850, komedinya, *Our Own Folks—We'll Settle It Among Ourselvee* (Orang-orang kita sendiri—Kita akan menyelesaikannya di antara kita sendiri), diterbitkan dan para pecinta kesusastaan—dan perdagangan—tertentu yang maju dijangkiti kekhawatiran bahwa komedi itu mungkin menyinggung klas pedagang, maka Menteri Pengajaran Umum pada ketika itu (yaitu bangsawan Shirinsky-Shikhmatov) memerintahkan pada penguasa Daerah Pengajaran Moskow supaya mengundang dramatis muda itu untuk datang dan mengunjungi dirinya, dan membuatnya mengerti, bahwa tujuan bakat luhur dan berguna tidak saja penggambaran yang hidup mengenai prilaku yang menertawakan atau jahat, melainkan juga secara tepat mengutuknya; tidak hanya dalam karikatur, melainkan juga dalam menanamkan sentimen-sentimen moral yang tinggi; karenanya, dalam mengalahkan kejahatan dengan kebajikan, yang tolol dan jahat dengan pikiran-pikiran dan perbuatan-perbuatan yang meluhurkan jiwa, dan akhirnya, dalam memperkuat kepercayaan yang begitu penting bagi kehidupan sosial dan perseorangan, bahwa perbuatan-perbuatan jahat menghadapi tagihan setimpal dalam kehidupan *di atas bumi* ini juga.”

Tsar Nikolas I sendiri khususnya memandang seni dari pendirian “moral.” Seperti kita ketahui, ia sependapat dengan Benkendorf, bahwa akan menjadi hal yang baik untuk menjinakkan Pushkin. Mengenai sandiwara Ostrovsky, *Don't Get Into Another's Sleigh* (Jangan Naik Pengeretan Lain), yang ditulis pada waktu Ostrovsky jatuh di bawah

pengaruh kaum Slavophil²⁵ dan gemar mengatakan pada pesta-pesta ramai, bahwa dengan bantuan beberapa dari teman-temannya ia hendak meniadakan semua pekerjaan Peter²⁶ —yaitu tentang sandiwara yang secara tertentu jelas-jelas didaktif, Nikolas I itu berkata dengan memuji: “Ce n’est pas une pièce, c’est une leçon²⁷ (“Ini bukan sebuah sandiwara, ini sebuah pelajaran”). Agar tidak berlebih-lebihan dalam memberikan contoh, akan kubatasi diriku pada dua kenyataan berikut ini. Tatkala majalah N. Polevoi, *Moskovsky Telegraf* memuat sebuah tinjauan yang tidak menguntungkan tentang sandiwara “patrotik” dari Kokolnik, *The Hand of the All-Highest Saved Our Fatherland* (Tangan Yang Mahakuasa Telah Menyelamatkan Tanah-air Kita), majalah itu menjadi dilaknatkan di mata para menteri Nikolas, dan telah dilarang terbit. Tetapi, tatkala Polevoi sendiri menulis sandiwara-sandiwara patriotik—*Grrandad of the Russian Naavy* (Nenek Laki-laki dari Armada Russia) dan *Igolkin the Merchant* (Igolkin, si Pedagang)—maka tsar itu, demikianlah menurut kakak Polevoi, sangat girang dengan bakat dramatik itu. “Pengarang sandiwara ini bakatnya luar-biasa,” demikian kata tsar itu, “Dia harus menulis, menulis dan sekali lagi menulis. Ya, ia harus menulis (dia tersenyum), dan bukannya menerbitkan majalah-majalah.”²⁸

Dan jangan mengira bahwa penguasa-penguasa Rusia merupakan pengecualian dalam hal ini. Tidak! Seorang eksponen yang begitu tipikal dari absolutisme seperti Louis XIV dari Perancis tidak kurang teguh keyakinannya, bahwa seni tidak mungkin merupakan tujuan untuk dirinya sendiri, tetapi haruslah sebuah alat dalam pendidikan moral. Dan semua kesusastraan dan semua seni sari zaman kemashuran Louis XIV sepenuhnya digemari oleh keyakinan ini. Seperti itu pula Napoleon I memandang teori seni untuk seni sebagai penemuan busuk dari para “ideolog” keji. Juga Napoleon I menghendaki agar seni dan sastra mengabdikan pada tujuan-tujuan moral. Dan dalam hal ini ia banyak berhasil, seperti yang diberikan kesaksiannya, misalnya, oleh kenyataan bahwa kebanyakan lukisan dalam pameran-pameran periodis (salons) masa itu telah diabdikan pada kemenangan-kemenangan perang Consulate dan Empirium. Kemenakan Napoleon I yang masih kecil, yaitu Napoleon III mengikuti jejaknya, sekalipun dengan hasil lebih sedikit. Ia juga mencoba menjadikan seni dan kesusastraan mengabdikan pada apa

yang dinamakannya moralitas. Pada tahun 1852, bulan November, Profesor Laprade dari Lyons secara pedas mengejek kesukaan bonopartik akan seni didaktik dalam satirenya berjudul *Les muses d'Etat*. Ia meramalkan bahwa waktunya akan segera tiba di mana muse-muse negara akan menempatkan akal manusia di bawah disiplin militer; pada waktu itu tata-tertib akan berkuasa dan tidak seorang penulis pun akan berani menyatakan ketidak-puasan yang sekecil apapun.

Il faut etre content, s'il peut, s'il fait soleil,
S'il fait chaud, s'il fait froid: Ayez le teint vermeil,
Je deteste les gens maigres, a face pale;
Celui qui ne rit pas merite qu'on l'empale, etc.²⁹

Secara sepintas hendak kukatakan, bahwa untuk satir yang bijaksana ini Laprade dilucuti dari kedudukan profesionalnya. Pemerintahan Napoleon III tidak dapat membiarkan ejekan-ejekan terhadap muse-muse negara.

II

Tetapi, marilah kita tinggalkan “bidang-bidang” pemerintahan. Di antara para penulis Perancis dari Kerajaan Kedua terdapat sejumlah penulis yang menolak teori seni untuk seni dengan segala macam alasan kecuali yang berdasdarkan pertimbangan-pertimbangan progresif. Alexander Dumas fils, misalnya, menyatakan secara kategorik, bahwa kata-kata seni untuk seni sama sekali tidak mempunyai arti. Sandiwara-sandiwaranya, *Le fils naturel* dan *Le Père Prodigue* diabdikan untuk mencapai maksud-maksud sosial tertentu. Ia beranggapan perlu dengan tulisan-tulisannya itu memapah “masyarakat lama,” yang menurut kata-katanya sendiri, sedang berantakan di segala bidang.

Pada tahun 1857 dalam tinjauannya mengenai karya sastra Alfred Musset yang baru meninggal, Lamartine, menyesalkan bahwa karya-karya Musset tidak mengandung pernyataan-pernyataan mengenai keyakinan-keyakinan religi, sosial, politik atau patriotik, dan ia mencela penyair-penyair sezamannya karena tidak menghiraukan akal dalam kegilaan mereka akan rime (*rhyme*) dan ritme. Akhirnya, untuk mengutip seorang tokoh sastra yang jauh lebih kecil kalibernya—Maxime Ducamp, dalam

mengutuk nafsu akan bentuk melulu, berseru:

La forme est belle soit! quand l'idée est au fond!

*Qu'est ce donc qu'un beau front, qui n'a pas de cervelle?*³⁰

Ia juga menyerang kepala aliran romantik dalam seni lukis dengan mengatakan: “Seperti halnya dengan penulis-penulis yang menciptakan seni untuk seni, Delacroix telah menemukan *colour for color's sake* (warna untuk warna). Dengannya, sejarah dan umat-manusia merupakan alasan untuk memadu-madukan warna-warna yang terpilih baik Menurut pendapat penulis ini pula, secara pasti aliran seni untuk seni telah lewat masanya.”³¹

Lamartine dan Maxime Ducamp tidak dapat dituduh telah memiliki lebih banyak kecenderungan destruktif ketimbang Alexander Dumas fils. Mereka menolak teori seni untuk seni bukan karena mereka menghendaki digantinya sistem burjuis dengan suatu sistem sosial baru, melainkan mereka bermaksud memapah hubungan-hubungan burjuis yang telah digoncangkan oleh gerakan pembebasan proletariat. Dalam hal ini mereka berbeda dari kaum romantikus—dan terutama dari kaum Parnasian dan kaum realis pemula—hanya dalam hal, bahwa kedudukan mereka jauh lebih menyelaraskan diri pada cara hidup burjuis. Mereka adalah kaum optimis konservatif, sedangkan yang lain-lainnya adalah kaum pesimis konservatif.

Secara meyakinkan telah menjadi jelas dari semua di atas ini, bahwa pandangan utilitarian dalam seni dapat bersatu dengan sikap pikiran konservatif maupun revolusioner. Kecenderungan untuk menerima pandangan itu mau-tak-mau membutuhkan hanya satu syarat: perhatian yang sungguh-sungguh dan aktif pada suatu tatatan atau cita-cita sosial tertentu—entah yang bagaimana; dan ia lenyap jika karena satu atau lain sebab perhatian itu menghilang.

Kita akan melanjutkan dengan memeriksa mana dari kedua pandangan tentang seni yang saling bertolak-belakang itu yang lebih membantu kemajuan seni.

H 169

Seperti halnya dengan semua masalah mengenai kehidupan dan cita-cita sosial, persoalan ini tidak mengijinkan jawaban yang tak-bersyarat. Semua bergantung pada persyaratan waktu dan tempat. Ingatlah Nikolas I dan budak-budaknya. Mereka berkehendak mengubah Pushkin, Ostrovsky dan seniman-seniman lain sezamannya menjadi pendeta-pendeta moralitas seperti yang dianut oleh Korps Gendarmeri. Baiklah kita mengandaikan bahwa mereka telah berhasil dalam kehendaknya yang kuat itu. Apakah yang akan terjadi? Ini tidak sulit dijawab. Muse-muse para seniman yang telah menyerah pada pengaruh mereka, setelah menjadi muse-muse negara, pasti akan membuktikan tanda-tanda dekadensi yang kuat, dan pastilah akan sangat jauh dari kebenaran, sangat berkurang dalam kekuatan dan daya-pikatnya. Karya Pushkin, Pemfitnah-pemfitnah Rusia tidak dapat digolongkan ke dalam karya-karya puitisnya yang terbaik. Karya Ostrovsky, Jangan Naik Pengeretan Lain, yang diakui oleh baginda yang murahati itu sebagai pelajaran bermanfaat, juga bukan sesuatu yang mengagumkan.

Sekalipun di dalam sandiwaranya itu Ostrovsky hanya selangkah atau dua mendekati cita-cita yang oleh kaum Benkendorf, Shirinski-Shikmatov dan penganut-penganut segolongannya dalam seni berguna, dihasratkan pelaksanaannya.

Selanjutnya, baik kita andaikan, bahwa Theophile Gautier, para Concourt, Flaubert—singkatnya, kaum romantikus, kaum Parnasian dan kaum realis-pemula Perancis—telah mendamaikan diri mereka dengan burjuasi di sekitar diri mereka dan mempersembahkan muse-muse mereka untuk mengabdikan pada kaum bangsawan, yang menurut kata-kata de Banville, menghargai kepingan lima *franc* di atas segala-galanya. Apakah jadinya?

Juga ini mudah dijawab. Kaum romantikus, kaum Parnasian dan kaum realis-pemula Perancis tentunya telah terperosok jauh sekali. Karya-karya mereka tentunya akan jauh lebih lemah, jauh dari kebenaran dan sangat kurang memikat-hati.

Yang manakah yang lebih unggul dalam keindahan artistiknya: karya

Flaubert, *Madame Bovary* atau karya Augier, *Gendre de Monsieur Poirier*? Tentu terlampau berlebihan menanyakan hal itu. Dan perbedaannya tidak hanya terletak pada bakat. Kedangkalan dramatis Augier yang sepenuhnya merupakan pemujaan pada kaidah-kaidah dan keselarasan-keselarasan burjuis, mengharuskan adanya berbagai cara penciptaan yang beda dari yang digunakan oleh Flaubert, kaum *Concourt* dan kaum realis lainnya yang dengan jijik membalikkan punggung mereka terhadap kaidah-kaidah dan keselarasan-keselarasan itu. Akhirnya, mesti ada sebabnya jika aliran kesusastraan yang satu jauh lebih memikat orang-orang yang berbakat daripada yang lainnya.

Apakah yang dibuktikan dengan ini?

Ini membuktikan satu hal yang oleh kaum romantikus seperti Theophile Gautier tidak akan disetujui, yaitu, bahwa keindahan sebuah karya seni pada akhirnya ditentukan oleh bobot isinya. Gautier tidak hanya mempertahankan bahwa persajakan tidak berusaha untuk membuktikan sesuatu, tetapi bahkan tidak berusaha untuk mengatakan sesuatu, dan bahwa keindahan sebuah sajak ditentukan oleh lagunya, oleh ritmenya.

Tetapi ini suatu kesalahan besar. Sebaliknya dari itu, karya-karya puitis dan artistis pada umumnya selalu mengatakan sesuatu, karena karya-karya itu selalu menyatakan sesuatu. Sudah tentu mereka mempunyai caranya sendiri dalam mengatakan sesuatu. Seniman menyatakan gagasannya dalam pembayangan-pembayangan; para publisist membuktikan pikiran-pikirannya dengan bantuan kesimpulan-kesimpulan yang masuk akal. Dan jika seorang penulis bekerja dengan kesimpulan-kesimpulan yang masuk akal dan bukan khayalan-khayalan, atau apabila ia membuat khayalan-khayalan untuk membuktikan sesuatu tema tertentu, maka ia bukanlah seorang seniman melainkan seorang publisist, sekalipun ia tidak menulis esai-esai atau artikel-artikel, tetapi novel-novel, kisah-kisah atau lakon-lakon sandiwara. Semuanya itu benar adanya. Namun dari situ tidaklah berarti, bahwa cita-cita tidak mempunyai arti- penting dalam karya-karya seni. Aku melanjutkan dan mengatakan, bahwa tidak ada yang dinamakan karya-seni yang hampa-gagasan itu. Bahkan karya-karya yang oleh pengarangnya hanya diutamakan bentuknya dan tidak mempedulikan isinya, betapapun

dengan satu atau lain cara tetap menyatakan sesuatu gagasan. Gautier, yang tidak mempedulikan akan isi gagasan dalam karya-karya puitikalnya, menyatakan—sebagaimana telah kita ketahui—bahwa ia bersedia mengorbankan hak-hak politiknya sebagai seorang warganegara Perancis demi kenikmatan melihat sebuah Raphael sejati atau seorang wanita cantik dalam keadaan telanjang. Yang satu berhubungan erat dengan yang lain: perhatiannya yang khusus akan bentuk adalah hasil dari ketidak-pedulian sosial dan politiknya. Karya-karya yang oleh pengarang-pengarangnya hanya diutamakan bentuknya selalu mencerminkan suatu sikap tertentu—dan seperti sudah kubuktikan, ialah sikap yang negatif tak-berpengharapan sama-sekali—dari pengarangnya terhadap lingkungannya.

Dalam hal ini terdapatlah ide yang sama bagi semua pengarang pada umumnya dan dinyatakan dengan cara berlain-lainan oleh mereka masing-masing. Namun, sekalipun tidak ada yang dinamakan karya seni yang seluruhnya hampa akan cita-cita, tidak semua ide dapat dinyatakan dalam sebuah karya seni. Ini dinyatakan secara sangat cemerlang oleh Ruskin tatkala ia mengatakan, bahwa seorang gadis dapat menyanyikan kekasihnya yang hilang, sedangkan seorang yang pelit tidak dapat menyanyikan uangnya yang hilang. Dan secara tepat ditunjukkan oleh Ruskin, bahwa keindahan sebuah karya seni ditentukan oleh keluhuran perasaan yang diungkapkannya.

Bertanyalah pada dirimu sendiri mengenai setiap perasaan yang telah menguasai pikiranmu dengan kuat sekali. Dapatkah ini dinyanyikan oleh seorang ahli, dan dinyanyikan secara agung, dengan suatu melodi seni yang sungguh-sungguh? Kalau begitu nyatanya, maka itu merupakan perasaan yang tepat. Jika ia sama-sekali tidak dapat dinyanyikan, atau hanya dapat dinyanyikan secara menertawakan? Maka perasaan itu perasaan yang nista.

Ini benar dan memang tidak bisa lain. Seni adalah sebuah alat untuk hubungan intelektual. Dan semakin luhur perasaan yang diungkapkan oleh sebuah karya seni, maka semakin efektif, —syarat-syarat lainnya sama adanya—, karya itu dalam pengabdian sebagai alat. Mengapa seorang yang pelit tidak dapat menyanyikan uangnya yang hilang?

Sederhana saja, karena jika ia menyanyi tentang kehilangannya, lagunya tidak akan menggetarkan hati siapapun, yaitu, tidak dapat mengabdikan sebagai alat-hubungan antara dirinya dengan orang-orang lain.

Bagaimana dengan lagu-lagu perang, demikian orang dapat bertanya padaku; adakah perang juga berlaku sebagai sebuah alat-hubungan antara manusia dengan manusia? Jawabku ialah, bahwa sekalipun sajak-sajak perang menyatakan kebencian terhadap musuh, namun ia sekaligus menyanjung keberanian setia dari para prajurit, kesediaan mereka untuk mati bagi tanah-airnya, nasionannya, dsb. Selama ia mengungkapkan kesediaan itu, sajak-sajak itu berlaku sebagai alat-hubungan antara manusia dan manusia dalam batas-batas (suku, masyarakat, nasion) yang luasnya ditentukan oleh tingkat perkembangan kultural yang dicapai oleh umat-manusia, atau untuk lebih tepatnya, oleh sebagian tertentu dari umat-manusia.

Turgenev yang mempunyai kebencian yang kuat terhadap penganjur-penganjur pandangan utilitarian dalam seni, pernah menyatakan bahwa Venus dari Milo adalah lebih pasti daripada azas-azas tahun 1789. Ia benar juga. Tetapi, apakah yang dibuktikan dengan itu? Sama sekali bukan yang hendak dibuktikan oleh Turgenev.

Banyak sekali orang-orang di dunia ini, yang tidak saja meragukan azas-azas tahun 1789 itu, melainkan bahkan sama sekali tidak mengenalnya.

Bertanyalah pada seorang Hottentot yang belum pernah masuk sekolah Eropa mengenai pikirannya tentang azas-azas itu, dan tentu akan kita temukan, bahwa ia belum pernah mendengar tentang azas-azas itu. Tetapi, tidak hanya azas-azas tahun 1789 itu yang tidak dikenal oleh seorang Hottentot itu; juga Venus dari Milo tidak dikenalnya. Dan seandainya pada suatu peristiwa ia melihat Venus dari Milo itu, pastilah ia mempunyai keragu-raguan terhadap hal itu. Ia memiliki idealnya sendiri tentang keindahan wanita, yang pelukisnya seringkali dapat kita jumpai dalam karya-karya antropologis dengan sebutan Venus Hottentot Venus dari Milo secara tidak meragukan hanya memikat sebagian dari bangsa kulit putih. Bagi sebagian bangsa kulit-putih ia benar-benar lebih tidak meragukan daripada azas-azas tahun 1789. Tetapi, mengapa begitu? Hanyalah karena azas-azas ini menyatakan hubungan-hubungan yang

hanya sesuai bagi suatu tingkat tertentu dari perkembangan bangsa kulit-putih—yaitu tatkala kekuasaan burjuasi menegakkan dirinya sendiri dalam perjuangan terhadap kekuasaan feodal³²—sedangkan Venus dari Milo adalah sebuah ideal dari bentuk wanita yang sesuai dengan banyak tingkat perkembangan bangsa kulit-putih itu. Banyak, tetapi bukan semuanya.

Kaum kristiani mempunyai ideal mereka sendiri mengenai bentuk-tubuh wanita. Ini bisa disaksikan dari ikon-ikon Byzantine. Setiap orang mengetahui, bahwa para pemuja ikon-ikon itu sangat ragu-ragu terhadap Venus dari Milo maupun Venus-venus lainnya. Mereka menamakannya iblis-iblis wanita, dan di mana ada kemungkinan, menghancurkannya.

Kemudian datangnya masa tatkala iblis-iblis wanita antik itu kembali menjadi menyenangkan bagi bangsa kulit-putih. Proses kesukaan itu telah disiapkan oleh gerakan pembebasan para warga (*burgher*) Eropa Barat—yaitu gerakan yang secara paling jelas diungkapkan dalam azas-azas tahun 1789 itu. Maka itu, tanpa menghiraukan Turgenev dapat kita katakan, bahwa Venus dari Milo menjadi lebih tidak meragukan di Eropa baru, dengan menjadi dewasanya penduduk Eropa itu bagi proklamasi azas-azas tahun 1789.

Ini bukan sebuah paradoks; ini sepenuhnya fakta sejarah. Seluruh makna sejarah seni di masa Renaisans—dilihat dari pendirian tentang konsepsi keindahan—ialah, bahwa ideal kristen-monastik tentang bentuk tubuh manusia secara berangsur-angsur dipaksa mundur ke belakang oleh ideal keduniawian itu, yang mempunyai asalnya dari gerakan pembebasan dari kota-kota, dan yang kesempurnaannya dilancarkan oleh ingatan-ingatan akan iblis-iblis wanita antik itu. Bahkan Belinsky—yang menjelang akhir kerja sastranya secara tepat menegaskan bahwa seni yang murni, abstrak, tanpa syarat, atau sebagaimana dikatakan oleh kaum filsuf, mutlak, tidak pernah ada di manapun—mau-tidak-mau bersedia mengakui, bahwa karya-karya mashab Italia dalam seni-lukis abad XVI hingga batas tertentu mendekati ideal seni mutlak, karena karya-karya itu merupakan ciptaan-ciptaan di mana seni menjadi perhatian khusus yang utama dari bagian paling terpelajar dalam masyarakat.³³ Sebagai ilustrasi ditunjukkannya Madonna dari Raphael, yaitu karya-utama seni-

lukis Italia abad XVI, yang disebut Madonna Sistine yang kini berada di Galeri Dresden. Tetapi mashab-mashab Italia abad XVI adalah puncak suatu perjuangan panjang dari ideal keduniawian terhadap ideal kristen-monastik. Dan betapapun istimewanya perhatian akan seni dari bagian masyarakat yang sangat terpelajar pada abad XVI itu,³⁴ namun tidak dapat disangkal bahwa Madonna-madonna dari Raphael merupakan salah-satu kenyataan artistik yang paling tipikal dari kemenangan ideal keduniawian atas ideal kristen-monastik.

Hal ini tanpa berlebih-lebihan bahkan dapat dikatakan pula mengenai Madonna-Madonna yang dilukis Raphael tatkala ia masih berada di bawah pengaruh gurunya, Perugino, dan yang paras-parasnya tampak mencerminkan sentimen-sentimen religius semata-mata. Tetapi, di balik ujud-luar religius itu orang dapat menangkap vitalitas dan kegembiraan sehat pada kehidupan keduniawian semata-mata yang sedemikian rupa, sehingga karya-karya itu tidak lagi mempunyai persamaan sedikitpun dengan Perawan-perawan Maryam yang saleh dari pelukis-pelukis termashur Byzantine.³⁵

Karya-karya pelukis-pelukis mashur Italia abad XVI tidak merupakan ciptaan-ciptaan yang lebih seni mutlak daripada yang diciptakan oleh para pelukis termashur sebelumnya, mulai dari Cimabue dan Duccio di Buoninsegna. Sungguh, seni semacam itu tidak pernah ada di manapun.

Dan jika Turgenev menyebutkan Venus dari Milo sebagai hasil seni semacam itu, maka ini ialah karena ia, seperti halnya dengan semua kaum idealis, mempunyai pengertian yang salah mengenai arah perkembangan estetika manusia.

Ideal keindahan yang berlaku kapanpun dalam masyarakat atau klas dalam masyarakat yang manapun, berakar pada syarat-syarat biologis pertumbuhan manusia yang, secara kebetulan juga menghasilkan ciri-ciri rasial tertentu—dan sebagian berakar pada keadaan-keadaan historis di mana suatu masyarakat atau klas tertentu lahir dan hidup. Karenanya ia selalu mempunyai kandungan yang sangat kaya yang tidak mutlak, tidak tanpa-syarat, tetapi sangat khas. Siapaun yang memuja keindahan murni dengan itu tidak menjadi bebas dari syarat-syarat social biologis dan historis yang menentukan selera estetikanya; ia hanya secara lebih

atau kurang sadar menutup matanya terhadap syarat-syarat/kondisi-kondisi itu. Demikian pula halnya dengan kaum romantikus seperti Theophile Gautier. Telah kukatakan, bahwa minatnya yang istimewa pada bentuk dalam karya-karya puitis berada dalam hubungan kausal yang erat sekali dengan ketidak-pedulian sosial dan politiknya.

Ketidak-pedulian ini menambah keindahan karya puitisnya hingga batas bahwa hal itu menyelamatkan dirinya dari kepenyerahan pada kedangkalan burjuis, pada kaidah-kaidah dan keselarasan-keselarasan burjuis. Tetapi hal itu mengurangi keindahan karya-karyanya hingga batas bahwa hal itu menyempitkan pandangan Gautier dan menghalanginya untuk menyerap cita-cita progresif zamannya. Mari kita kembali pada kata-pengantar yang sudah terkenal terhadap *Mademoiselle de Maupin*, dengan serangan-serangan marah yang nyaris kekanak-kanakan terhadap pembela-pembela pandangan utilitarian dalam seni. Dalam kata-pengantarnya itu Gautier berseru: Tuhanku! Betapa tolol dan jemu telinga kita mendengar anggapan umat-manusia akan kesempurnaan kemampuan dirinya! Orang mengira bahwa mesin manusia ini mampu majku, dan bahwa, dengan menyesuaikan sebuah roda atau dengan mengatur kembali suatu imbalan kita dapat membuatnya melakukan fungsinya secara lebih efektif.³⁶

Untuk membuktikan bahwa tidak begitu halnya, Gautier menyebut marskal de Bassompierre, yang minum untuk kesehatan anak-buahnya dengan sesisi sepatu-bot penuh anggur. Gautier mengatakan, bahwa sama sulitnya mengungguli marskal itu dalam hal minum bagi orang dewasa ini seperti sulitnya melebihi Milo dari Grotona dalam soal makan, yang sekali makan dapat menghabiskan seekor banteng. Ucapan-ucapan yang memang benar itu sangat karakteristik bagi teori seni untuk seni dalam bentuk yang dijalankan oleh kaum romantikus kawakan.

Tanya orang, siapakah yang telah menjemukan telinga Gautier dengan anggapan, bahwa umat-manusia mampu menyempurnakan diri sendiri? Kaum sosialis—lebih tepatnya, golongan Saint Simon, yang telah sangat tenar di Perancis, tidak lama sebelum munculnya *Mademoiselle de Maupin*. Begitulah terhadap golongan Saint Simon itu, Gautier mengarahkan ucapan-ucapannya, ucapan-ucapan yang cukup benar

menurut pendapatnya sendiri, mengenai sulitnya mengungguli marskal de Bassompierre dalam hal kehebatan minum-anggur dan Milo dari Grotona dalam hal kelahapan. Namun, ucapan-ucapan ini, sekalipun benar menurut anggapannya sendiri, sama sekali tidak cukup jika ditujukan terhadap kaum Saint Simon. Penyempurnaan diri sendiri umat-manusia yang dimaksudkan oleh kaum Saint Simon sama sekali tidak ada sangkut pautnya dengan peningkatan kemampuan perut. Yang dikandung dalam pikiran kaum Saint Simon ialah perbaikan organisasi masyarakat untuk kepentingan bagian terbesar penduduk, yaitu rakyat pekerja, bagian yang menghasilkan. Untuk menamakan tujuan ini sebagai ketololan dan untuk bertanya apakah ia akan mempunyai efek guna meningkatkan kemampuan seseorang menjadi terlalu-suka pada anggur dan daging, justru memperlihatkan kesempitan-pikiran burjuis yang telah menjadi duri dalam daging kaum romantikus muda. Apakah sebabnya? Bagaimana kesempitan-pikiran burjuis telah berhasil menyusup ke dalam pertimbangan-pertimbangan seorang penulis yang menganggap bahwa seluruh makna eksistensinya justru terletak dalam perlawanan sekuat-tenaga terhadap kesempitan-pikiran itu?

Aku sudah berulang-kali menjawab pertanyaan ini, sekalipun secara sepintas-lintas dan—seperti kata orang-orang Jerman—dalam hubungan lain. Aku telah menjawabnya dengan membandingkan pendirian kaum romantikus dengan pendirian David dan teman-temannya: aku telah mengatakan, bahwa sekalipun kaum romantikus memberontak terhadap selera-selera dan kebiasaan-kebiasaan burjuis, namun mereka tidak mempunyai keberatan terhadap sistem sosial burjuis. Kita kini mesti meneliti soal ini secara lebih mendalam.

Beberapa dari kaum romantikus—George Sand, misalnya, pada waktu hubungan mesranya dengan Pierre Leroux—bersimpati pada sosialisme. Tetapi, mereka itu merupakan kecualian-kecualian. Yang umum ialah, bahwa kaum romantikus, sekalipun mereka memberontak terhadap kedangkalan burjuis, mempunyai kebencian yang mendalam terhadap sistem-sistem sosialis yang menghendaki perubahan-perubahan masyarakat. Kaum romantikus berkehendak mengubah adat-kebiasaan sosial tanpa sedikitpun mengubah sistem sosialnya. Tanpa diragukan

lagi, ini tentu saja tidak mungkin.

Oleh sebab itu pemberontakan kaum romantikus terhadap burjuasi, sama sedikitnya dalam konsekuensi praktis dengan para rubah Göttingen atau Jena terhadap kaum filistin. Dari aspek praktikal, pemberontakan kaum romantikus terhadap burjuasi sama-sekali tidak berguna. Namun ketidakegunaan praktis itu mempunyai konsekuensi-konsekuensi dalam kesusastraan yang tidak kecil artinya. Ia memberikan pada pahlawan-pahlawan romantiknya itu watak yang kaku dan dibuat-buat yang pada akhirnya mengakibatkan keruntuhan mashab romantisisme itu. Pahlawan-pahlawan yang kaku dan banyak berpura-pura itu tidak dapat dianggap sebagai keindahan dalam sebuah karya seni dan karenanya kita harus menyertakan pada pujian baik pada yang terdahulu itu, sebutan jelek: bersamaan dengan sangat diuntungkannya karya-karya artistik kaum romantikus oleh pemberontakan pencipta-penciptanya terhadap burjuasi, karya-karya itu tidak sedikitpun dirugikan oleh kenyataan bahwa pemberontakan itu tidak mempunyai makna praktis.

Kaum realis-pemula Perancis berdaya untuk meniadakan kekurangan utama karya-karya romantis, yaitu, watak pahlawan-pahlawannya yang kaku, yang berpura-pura. Tidak ada tanda-tanda kekakuan dan kepura-puraan romantis dalam novel-novel Flaubert (dengan pengecualian, mungkin, novel-novelnya Salamambo dan Les Contes).

Kaum realis-pemula meneruskan pemberontakan terhadap burjuasi, dan menaklukan itu dengan cara lain. Sebagai kebalikan dari pahlawan-pahlawan vulger burjuis, mereka tidak melahirkan pahlawan-pahlawan yang tidak mempunyai timbalannya di dalam realitas, tetapi berusaha untuk menjadikan kaum yang dangkal itu sasaran penokohan artistis sesuai kenyataan. Flaubert menganggap sebagai kewajibannya untuk seobyektif mungkin bersikap terhadap sekitar sosialnya seperti keobyektifan seorang sarjana alam terhadap alam. Orang mesti memperlakukan orang-orang seperti itu seperti orang memperlakukan sejenis gajah purbakala atau buaya, katanya. Mengapa mesti marah karena ada yang bertanduk dan yang berahang? Tunjukkanlah mereka sebagaimana adanya, buatlah contoh-contoh seperti dalam keadaan hidupnya, tarohlah mereka dalam botol-botol spiritus. Tetapi, jangan

menjatuhkan hukuman moral atas diri mereka. Dan kalian sendiri, siapakah kalian, kalian katak-katak kerdil? Dan hingga batas keberhasilan Faubert untuk bersikap obyektif, hingga batas itu pula watak-watak yang digambarkan dalam karya-karyanya memperoleh makna sebagai dokumen-dokumen yang secara mutlak penting untuk dipelajari oleh pihak-pihak yang melakukan penelitian ilmiah mengenai psikologi masyarakat. Keobyektivan merupakan ciri sangat kuat dari metode Flaubert; tetapi berbareng dengan keobyektifannya dalam proses penciptaan kreatif, ia tidak pernah berhenti dalam kesubyektifannya yang kuat dalam pendiriannya terhadap gerakan-gerakan masyarakat sezamannya. Pada Flaubert, seperti juga pada Theophile Gautier, kebenciannya yang kuat terhadap burjuasi bergandengan-tangan dengan kebenciannya yang kuat terhadap setiap orang yang dengan satu atau lain cara melawan hubungan-hubungan sosial burjuis. Pada Flaubert bahkan, kebencian yang terakhir ini lebih kuat. Ia adalah lawan yang berurat-berakar terhadap hak-pilih secara umum, yang dinamakannya suatu noda bagi akal manusia. Dalam pemilihan umum, demikian katanya dalam salah-satu suratnya kepada George Sand, jumlah mengalahkan akal, pendidikan, bangsa; dan bahkan uang, yang lebih bernilai ketimbang jumlah (*argent.... vaut mieux que le nombre*). Dalam sepucuk surat lain ia mengatakan bahwa pemilihan umum adalah lebih tolol ketimbang hak mendapat ampunan Allah. Ia menganggap masyarakat sosialis sebagai seekor binatang buas raksasa yang akan menelan habis semua kegiatan individual, semua kepribadian, semua pikiran yang akan memerintah segala dan melakukan segala sesuatu. Dengan demikian kita melihat, bahwa dalam ketidak-setujuannya terhadap demokrasi dan sosialisme, para pembenci burjuasi ini sepenuhnya satu dengan ideolog-ideolog burjuasi yang paling berpikiran-sempit. Ciri-ciri yang sama sezamannya dapat dijumpai pada semua penganut seni untuk seni. Baudelaire yang sudah lama melupakan Salut Public-nya yang revolusioner, dalam sebuah esai mengenai kehidupan Edgar Poe mengatakan: Di kalangan rakyat yang tidak mempunyai kaum bangsawan maka kultus (pemujaan) akan keindahan hanya dapat menjadi semakin buruk, merosot dan lenyap. Dalam esai yang sama ia mengatakan bahwa hanya terdapat tiga makhluk yang patut: pendeta, prajurit dan penyair. Ini adalah sesuatu yang lebih daripada

konservatisme; ini sepenuhnya keadaan pikiran yang reaksioner. Sama reaksionernya ialah Barbey d'Aureville. Berbicara dalam bukunya *Les Poetes*, mengenai karya-karya puitis Laurent-Pichat, ia mengatakan, bahwa Laurent-Pichat mungkin seorang penyair yang lebih besar seandainya ia mau menginjak-injak atheisme dan demokrasi, yaitu dua noda (*ces deux deshonneurs*) dalam pikirannya.³⁷

Telah banyak air yang mengalir di bawah jembatan-jembatan sejak Theophile Gautier menulis kata-pengantarnya pada *Mademoiselle de Maupin*. Kaum Saint Simon yang katanya telah menjemukan telinganya dengan omongan-omongan mereka mengenai kemampuan manusia untuk menyempurnakan diri, telah dengan lantang menyatakan keharusan akan perubahan sosial. Tetapi seperti halnya kebanyakan kaum sosialis utopi, mereka adalah orang-orang yang percaya pada perkembangan masyarakat secara damai, dan karenanya adalah lawan-lawan yang tidak kurang teguhnya terhadap perjuangan klas. Lebih dari itu, kaum sosialis utopi mengalamatkan pernyataan-pernyataan mereka terutama pada kaum kaya. Mereka tidak percaya bahwa proletariat dapat bertindak secara bebas. Tetapi kejadian-kejadian di tahun 1848 telah membuktikan, bahwa aksi pembebasan kaum proletar dapat berlangsung secara besar-besaran. Setelah tahun 1848 persoalannya tidak lagi apakah kaum kaya bersedia memperbaiki nasib kaum miskin, melainkan siapa yang akan menang dalam perjuangan antara kaum kaya dan kaum miskin. Hubungan-hubungan antara klas dalam masyarakat modern telah menjadi sederhana. Semua ideolog burjuasi kini menyadari bahwa masalah yang menjadi pokok ialah apakah ia dapat berhasil menahan massa pekerja dalam penindasan ekonomi. Penyadaran ini juga meresap ke dalam pikiran para pemeluk seni untuk kaum kaya. Salah seorang dari mereka yang paling patut diperhatikan karena arti-pentingnya bagi ilmu, ialah Ernest Renan, yang dalam karyanya *Reforme Intellectuelle et Morale*, menuntut adanya suatu pemerintahan yang kuat yang hendaknya memaksa kaum pekerja kasar yang baik untuk melakukan bagian pekerjaan kita, sedangkan kita mengabdikan diri kita pada spekulasi-spekulasi mental (*qui force de bons rustiques de faire notre part de travail pendant que nous speculons*).³⁸

Kenyataan bahwa para ideolog burjuasi kini telah secara pasti mengakui

pentingnya perjuangan antara burjuasi dan proletariat, maka tidak bisa tidak mengakibatkan pengaruh yang kuat sekali atas sifat spekulasi-spekulasi mentalnya. Ecclesiastes telah mengemukakannya secara baik sekali: Tentu saja penindasan (terhadap orang lain) membuat seorang arif menjadi gila. Karena menemukan rahasia perjuangan antara klasnya sendiri dengan proletariat, maka para penganut ideologi burjuasi berangsur-angsur kehilangan kemampuannya untuk melakukan penelitian ilmiah dengan tenang terhadap gejala-gejala masyarakat. Dan ini sangat sekali memerosotkan nilai yang terkandung dalam karya-karya mereka yang sedikit-atau-banyak bersifat ilmiah. Jika tadinya, ekonomi politik burjuis telah dapat melahirkan raksasa-raksasa ilmiah seperti David Ricardo, maka kini di antara lawan-lawannya yang menetapkan nadanya ialah peleter-peleter kerdil seperti Frederic Bastiat. Filsafat semakin diserbu oleh reaksi idealis, yang hakekatnya ialah desakan konservatif untuk mendamaikan hasil-hasil ilmu modern dengan dogeng-dongeng religi kuno, atau untuk lebih tepatnya, untuk mendamaikan gereja-gereja kecil dengan laboratorium.³⁹ Juga seni tidak luput dari nasib umum itu. Kita akan melihat hingga sejauh mana beberapa dari pelukis modern yang berada di bawah pengaruh reaksi idealis telah terperosok ke dalam kemustahilan-kemustahilan total. Untuk sementara akan kukatakan yang berikut ini.

Mentalitas konservatif, bahkan mentalitas reaksioner kaum realis-pemula tidak menghalangi mereka melakukan penyelidikan yang mendalam mengenai lingkungan mereka dan menciptakan hal-hal yang mempunyai nilai seni yang tinggi. Namun, yang tidak disangsikan lagi ialah, bahwa mentalitas itu secara gawat telah mempersempit keluasan pandangan mereka. Dengan membalikkan punggung, mereka bersikap bermusuhan terhadap gerakan besar pembebasan pada jamannya, mereka mengesampingkan jenis-jenis yang paling menarik dari gajah-gajah purbakala dan buaya yang mereka periksa, yaitu jenis-jenis yang justru memiliki kehidupan internal yang paling kaya. Sikap obyektif mereka terhadap sekitar yang mereka pelajari dalam kenyataannya mengandung kekurangan rasa simpati pada lingkungan itu. Dan sudah sewajarnya, bahwa mereka tidak dapat bersimpati dengan hal-hal yang—karena konservatisme mereka—hanya dapat menangkap perhatian mereka,

masyarakat. Pada akhirnya, hasilnya ialah, bahwa perhubungan peristiwa percintaan pedagang anggur yang kebetulan-ada dengan wanita-penjual-makanan yang kebetulan-ada itu, menjadi tidak menarik, menjemukan dan bahkan memuakkan. Huysmans sendiri, dalam karya-karyanya yang pertama —misalnya, dalam novelnya *Les Soeurs Vatard*— sepenuhnya seorang naturalis murni. Tetapi, karena menjadi jemu dalam penggambaran tujuh dosa kematian (juga kata-katanya sendiri), ia meninggalkan naturalisme dan —seperti kata orang Jerman— membuang bayi bersama air-mandinya. Dalam *A Rebours*, —sebuah novel aneh, di beberapa tempat sangat menjemukan sekali, namun justru karena kekurangan-kekurangannya menjadi contoh yang baik sekali—, ia melukiskan, atau lebih baik, seperti kata orang di waktu dulu, ia menciptakan, dalam tokoh *Des Esseintes* semacam superman (anggota aristokrasi yang telah bangkrut), yang seluruh cara hidupnya dimaksudkan untuk mewakili negasi lengkap dari kehidupan pedagang-anggur dan wanita-penjual-makanan itu. Penciptaan tipe-tipe seperti itu adalah penegasan sekali-lagi dari ide *Leconte de Lisle*, bahwa di mana tiada kehidupan nyata, maka menjadi kewajiban penyair untuk menjadikannya kehidupan yang ideal. Tetapi kehidupan yang ideal dari *Des Esseintes* demikian hampanya akan kemanusiaan, sehingga penciptaannya tidak memberikan jalan ke luar dari lorong-buntu itu.

Sampailah Huysmans pada pelarian ke mistikisme, yang berlaku sebagai pelarian ideal dari suatu keadaan dari mana tidak ada pelarian sesungguhnya.

Hal ini sepenuhnya wajar bagi keadaan seperti itu. Tapi mari kita periksa yang kini kita dapatkan.

Seorang seniman yang berubah menjadi mistik tidaklah mengabaikan isi gagasan; yang dilakukannya hanya memberikan padanya suatu watak khusus. Mistikisme sendiri adalah sebuah ide, namun, ide yang sama kabur dan tidak berbentuk seperti kabut dan yang berada dalam permusuhan mati-matian dengan akal. Seorang mistikus sama-sekali bukannya tidak mau mengatakan sesuatu atau bahkan membuktikan sesuatu. Melainkan ia itu berkisah tentang hal-hal yang bukan dari dunia ini, dan ia mendasarkan bukti-buktinya pada suatu negasi dari akal sehat.

Peristiwa Huysmans sekali lagi menunjukkan, bahwa tidak mungkin ada karya seni yang tanpa kandungan (isi) gagasan. Tetapi jika para seniman menjadi buta terhadap aliran-aliran sosial utama pada zamannya, maka kandungan nilai dari ide-ide yang mereka ungkapkan dalam karya-karya mereka dirugikan secara gawat. Dan sebagai konsekuensinya karya-karya mereka tidak-bisa-tidak tentu merana karenanya.

Kenyataan ini sedemikian pentingnya dalam sejarah seni dan sastra, sehingga kita mesti menyelidiki hal ini secara mendalam dari berbagai sudut. Namun, sebelum hal itu kita lakukan, baiklah kita sebutkan kesimpulan-kesimpulan yang hingga kini telah kita capai dari penelitian kita.

Kepercayaan pada seni untuk seni lahir dan menjadi berakar pada saat orang-orang yang berkecimpung dalam kesenian secara tanpa-harapan lagi berada di luar keserasian dengan sekitar sosialnya. Ketidak-serasian ini secara menguntungkan tercermin pada karya-karya artistik hingga batas bahwa hal itu membantu para seniman untuk berada di atas lingkungannya. Begitulah peristiwanya dengan Pushkin dalam periode Nikolas I. Ini juga terjadi pada kaum romantikus, kaum Parnassian dan kaum realis-pemula di Perancis. Dengan memperbanyak contoh-contoh hal ini ternyata merupakan kejadian yang selalu timbul di saat-saat terdapat ketidak-serasian seperti itu. Namun, sekalipun memberontak terhadap kedangkalan sekitar sosial itu, kaum romantikus, kaum Parnassian dan kaum realis tidak berkeberatan terhadap hubungan-hubungan sosial yang menjadi tempat berakarnya kedangkalan itu. Sebaliknya, walaupun mereka mengutuk burjuasi, mereka sangat sayang pada sistem burjuis—pada mulanya secara naluriah, tetapi kemudian secara benar-benar sadar. Dan semakin kuat gerakan untuk membebaskan diri dari sistem burjuasi di Eropa modern itu berkembang, semakin sadar pula ikatan-ikatan para penganut seni untuk seni Perancis itu pada sistem yang berlaku. Dan semakin sadar ikatan mereka itu pada sistem itu, semakin berkurang pula kemampuan mereka untuk tetap tidak-menghiraukan isi gagasan dalam karya-karya seni mereka. Hasil wajarnya ialah, bahwa realisme Perancis terjerumus ke dalam

kebingungan tanpa-harapan yang menimbulkan kecenderungan-kecenderungan dekaden dan mistik pada para pengarang yang sebelumnya tergolong pada mashab realisme (naturalistik). Kesimpulan ini akan diteliti secara terperinci dalam bab berikutnya. Kini tiba waktunya untuk mengakhiri bab ini. Hanya, sebelum mengakhiri bab ini aku ingin mengatakan sepatah dua patah kata lagi tentang Pushkin.

Tatkala penyairnya mencaci-maki kaum jelata, kita mendengar banyak kemarahan pada kata-katanya, tetapi bukan kedangkalan, apapun yang telah dikatakan oleh Pisarev mengenai hal itu.⁴³ Penyair Pushkin mendakwa khalayak bangsawan — justru khalayak bangsawan dan bukan yang sesungguhnya, yang pada saat itu sama-sekali berada di luar jangkauan kesusastraan Rusia— bahwa kaum bangsawan itu telah meletakkan nilai yang lebih tinggi pada periuk nasi ketimbang pada Apollo Belvedere.

Ini hanya bisa berarti, bahwa semangat praktis mereka yang sempit tidak dapat dibiarkan begitu saja oleh Pushkin. Selebihnya dari itu, tidak ada persoalan. Penolakannya yang teguh untuk memberi bimbingan pada khalayak ramai hanya membuktikan, bahwa ia berpendirian bahwa mereka itu sama-sekali tidak mungkin diselamatkan. Tetapi dalam pendirian ini tidak terdapat sedikitpun tanda sikap reaksioner. Di situlah letaknya mengapa Pushkin jauh lebih unggul daripada golongan penganut seni untuk seni seperti Gautier. Kelebihan ini juga bersyarat. Pushkin tidak memperolok-olok kaum Saint Simon. Namun, mungkin sekali ia tidak pernah mendengar tentang mereka itu.⁴⁴ Pushkin adalah seseorang yang berjiwa jujur dan murah-hati. Tetapi jiwa jujur dan murahhati ini telah menyerap prasangka-prasangka klas tertentu dari masa kanak-kanaknya. Penghapusan penghisapan satu klas oleh klas lain mungkin tampak baginya sebagai sebuah utopia yang tidak mungkin dilaksanakan, dan bahkan menertawakan. Seandainya ia mendengar tentang rencana-rencana praktis untuk penghapusan itu, dan terutama, seandainya rencana-rencana itu telah menimbulkan kegoncangan yang sedemikian hebatnya di Rusia seperti yang terjadi dengan rencana-rencana kaum Saint Simon di Perancis, maka ia tentu telah melakukan peperangan terhadap rencana-rencana itu dengan artikel-artikel polemis yang keras dan sajak-sajak sarkastik yang tajam. Beberapa dari ucapan-

ucapannya (dalam artikel Pikiran-pikiran di Perjalanan) mengenai kedudukan yang lebih baik dari petani hamba Rusia dibandingkan dengan kaum buruh Eropa Barat, dapat membawa orang untuk berpikir, bahwa dalam hal ini Pushkin, yang adalah seorang yang penuh kebijakan, tentunya akan bertambah sama tidak-masuk-akalnya seperti Gautier, yang jauh lebih tidak bijaksana itu. Pushkin diselamatkan dari kelemahan ini karena keterbelakangan ekonomi Rusia.

Ini merupakan sebuah cerita kuno yang senantiasa baru. Jika suatu klas hidup dari penghisapan terhadap klas lain yang berada di bawahnya dalam skala ekonomi, dan jika ia telah mencapai kekuasaan penuh dalam masyarakat, maka sejak itu gerakan maju-nya adalah suatu gerakan kemerosotan. Di situlah letak penjelasan atas kenyataan, yang sepintas-kilas tampak tidak dapat dimengerti dan bahkan tidak masuk akal, bahwa ideologi klas-klas berkuasa di negeri-negeri yang terbelakang ekonominya seringkali lebih unggul ketimbang ideologi-ideologi klas-klas berkuasa di negeri-negeri yang telah maju.

Juga Rusia kini telah mencapai taraf perkembangan ekonomi di mana para penganut teori seni untuk seni menjadi pembela-pembela utama dari susunan masyarakat yang berdasarkan penghispan suatu klas oleh klas lain. Juga di negeri kita, karenanya, banyak omong-kosong sosial-reaksioner kini diucapkan untuk menyokong otonomi mutlak bagi seni. Tetapi ini belumlah situasinya di zaman Pushkin. Dan itu merupakan kemujuran yang luar biasa besarnya baginya.

III

Sudah kukatakan, bahwa tidak ada yang dinamakan karya seni yang sepenuhnya bebas dari cita-cita. Dan telah kutambahkan bahwa tidak setiap gagasan dapat mengabdikan sebagai landasan suatu karya seni. Seorang seniman hanya dapat sungguh-sungguh diilhami oleh yang mampu melancarkan pergaulan di antara manusia. Kemungkinan batas-batas pergaulan seperti itu tidak ditentukan oleh seniman, melainkan oleh tingkat kebudayaan yang dicapai oleh keseluruhan masyarakat ke dalam mana ia termasuk. Tetapi di dalam suatu masyarakat yang terbagi dalam klas-klas, mereka juga ditentukan oleh saling-hubungan klas-klas dan, lebih dari itu, oleh tahap perkembangan di mana masing-

masing klas itu berada pada waktu itu. Di kala burjuasi berusaha melemparkan kungkungan aristokrasi awam dan spiritual, tatkala mereka sendiri merupakan klas yang revolusioner, kaum burjuasi itu menjadi pemimpin semua massa pekerja, dan bersama dengan mereka itu merupakan suatu golongan ketiga yang tunggal. Dan pada waktu itu para ideolog paling terkemuka dari burjuasi adalah juga kaum ideolog paling terkemuka dari seluruh nasion, kecuali golongan yang berhak istimewa. Dengan kata-kata lain, pada waktu itu batas-batas pergaulan di mana produksi artistik yang memihak pendirian burjuis berlaku sebagai medium, secara relatif adalah sangat luas. Tetapi, pada saat kepentingan-kepentingan burjuasi berhenti menjadi kepentingan-kepentingan seluruh massa pekerja, dan khususnya ketika mereka bertubrukan dengan kepentingan-kepentingan proletariat, pada saat itulah batas-batas pergaulan itu menjadi sangat mengkerut. Jika Pushkin berkata, bahwa si pelit tidak dapat menyanyikan uangnya yang hilang, kini telah tiba waktunya di mana sikap mental burjuasi mulai mendekati sikap seorang yang pelit, yang berduka atas kekayaannya. Satu-satunya perbedaannya ialah, bahwa si pelit berduka atas sesuatu yang sudah hilang, sedangkan burjuasi kehilangan ketenangannya pada pikiran akan kehilangan yang mengancam hari-depannya. Penindasan (atas orang lain) membuat seorang bijaksana menjadi gila, begitulah akan kukatakan dalam kata-kata Ecclesiastes. Dan seorang yang bijaksana (seorang yang bijaksana pun!) dapat dihinggapi sedemikian buruknya oleh ketakutan bahwa dirinya mungkin kehilangan peluang untuk menindas orang lain. Ideologi suatu kelas yang berkuasa kehilangan nilai yang dikandungnya pada saat klas itu menjadi matang untuk kehancurannya. Seni yang dilahirkan oleh pengalaman emosionalnya runtuh dalam kebobrokan. Tujuan tulisan ini ialah untuk melengkapi yang sudah dikatakan dalam tulisan terdahulu dengan suatu penelitian atas beberapa dari tanda-tanda yang paling jelas dari pembusukan kesenian burjuis dewasa ini.

Kita telah menyaksikan sebab-sebab dari garis mistis dalam kesusastraan Perancis masa-kini. Ia disebabkan oleh kesadaran atas kemustahilan bentuk tanpa isi, yaitu, tanpa cita-cita, dibarengi oleh suatu ketidak-mampuan untuk meningkat pada pengertian mengenai ide-ide besar emansipasi dari zaman kita sekarang. Kesadaran dan ketidak-mampuan

ini telah membawa pada banyak konsekuensi lain yang, tidak kalah dengan mistikisme, memerosotkan nilai kandungan hasil-hasil artistik.

Mistikisme secara tidak terdamaikan bermusuhan dengan nalar. Tetapi tidak hanya yang terjerumus dalam mistikisme yang bermusuhan dengan nalar; demikian juga yang, karena suatu atau lain sebab, dan dengan satu atau lain cara, membela sebuah gagasan palsu. Dan bila suatu ide palsu dijadikan landasan suatu karya artistik, maka ia menjangkitkan kontradiksi-kontradiksi pembawaan kepadanya, yang secara tidak terelakkan mengurangi kebaikan-kebaikan artistiknya.

Aku sudah berkesempatan merujuk pada sandiwara Knut Hamsun, Pintu Gerbang Kerajaan, sebagai sebuah contoh dari sebuah karya artistik yang menderita karena kepalsuan gagasan dasarnya.⁴⁵

Para pembaca tentu akan memaafkan diriku, jika kembali aku merujuk pada tulisan itu. Pahlawan dalam lakon itu ialah Ivar Karenko, seorang penulis muda yang—kalaupun tidak berbakat—betapapun, tidak kepalang congkaknya. Ia menyebut dirinya sendiri seseorang yang pikiran-pikirannya sebebas seekor burung. Dan tentang apakah yang ditulis pemikir yang sebebas seekor burung ini? Tentang perlawanan, dan tentang kebencian. Dan siapakah, menurut pendapatnya, yang mesti ditentang dan siapakah mesti dibenci? Ialah proletariat, demikian nasehatnya, yang mesti ditentang, dan proletariat itu pula yang mesti dibenci. Ini, jelas sekali, adalah seorang pahlawan dari tipe paling akhir. Sejauh ini kita telah menjumpai sangat sedikit—kalaupun tidak mau dikatakan tiada sama sekali—yang sejenisnya di dalam kesusastraan. Namun, seseorang yang mengkhotbahkan perlawanan terhadap proletariat adalah seorang ideolog yang paling tidak disangsikan lagi dari burjuasi. Ideolog burjuasi yang bernama Ivar Karenko tampak dalam penglihatannya sendiri dan dalam penglihatan penciptanya, Knut Hamsun, sebagai seorang revolusioner yang hebat.

Telah kita ketahui dari contoh kaum realis awal Perancis bahwa terdapat sikap-sikap pikiran revolusioner yang ciri pembeda utamanya ialah konservatisme. Theophile Gautier membenci kaum burjuis, namun ia mengecam keras orang-orang yang menegaskan bahwa telah tiba waktunya untuk menghapuskan hubungan-hubungan sosial burjuis. Ivar

Karenko, nyatanya, seorang keturunan spiritual dari romantis Perancis termashur itu. Namun keturunan itu jauh melampaui nenek-moyangnya. Ia secara sadar bermusuhan terhadap sesuatu yang oleh nenek-moyangnya cuma dirasakan sebagai suatu ketidak-sukaan naluriah.⁴⁶

Kalau kaum romantis adalah orang-orang konservatif, Ivar Kareno adalah seorang reaksioner semurni-murninya. Dan, lebih dari itu, seorang utopian dari jenis tuan-tanah buas dari Shchedrin.⁴⁷

Ia berniat membasmi proletariat, sebagaimana yang tersebut belakangan itu berniat membasmi kaum muzhik. Utopianisme ini telah dikembangkan hingga keekstriman-keekstriman yang paling menggelikan. Dan, pada umumnya, semua pikiran Ivar Kareno yang sebebaskan-burung itu meluncur hingga ke puncak absurditas. Baginya, proletariat itu suatu kelas yang mengeksploitasi kelas-kelas lain masyarakat. Ini adalah yang paling keliru dari semua pikiran Kareno yang sebebaskan-burung itu. Dan malangnya ialah, bahwa Knut Hamsun tampaknya ikut memiliki pikiran keliru dari pahlawannya itu. Ivar Kareno-nya menderitakan begitu banyak kemalangan justru karena ia membenci proletariat dan menentangnya. Oleh karena inilah ia tidak mampu memperoleh kursi keprofesoran, atau bahkan menerbitkan bukunya. Singkatnya, ia mengakibatkan pengejaran burjuasi, di tengah mana ia hidup dan berbuat. Tetapi, di bagian dunia mana, dalam utopia apa, terdapat suatu burjuasi yang menuntut balas-dendam tanpa ampun seperti itu terhadap perlawanan terhadap proletariat?

Belum pernah ada suatu burjuasi seperti itu, dan tidak akan pernah ada. Knut Hamsun mendasarkan lakonnya atas suatu ide yang secara tidak-terdamaian berkontradiksi dengan realitas. Dan ini telah mengotori lakon itu sedemikian rupa sehingga justru membangkitkan tertawaan di bagian-bagian yang oleh sang pengarang dimaksudkan sebagai adegan tragis.

Knut Hamsun seorang yang sangat berbakat. Namun tiada bakat yang dapat mengubah sesuatu menjadi kebenaran yang justru merupakan kebalikannya. Kekurangan-kekurangan gawat lakonnya merupakan akibat wajar dari ketidak-warasan gagasan dasarnya. Dan ketidak-warasan itu bersumber dari ketidak-mampuan pengarang untuk

memahami perjuangan kelas-kelas dalam masyarakat masa kini, dari mana lakonya itu merupakan suatu gema literer.

Knut Hamsun bukan seorang Perancis. Tidak, ini tidak menjadi soal. Manifesto Komunis telah secara tegas menunjukkan bahwa di negeri-negeri beradab, disebabkan oleh perkembangan kapitalisme, prasangka dan ketertutupan nasional menjadi semakin mustahil, dan dari berbagai-bagai literatur lokal dan nasional, lahirlah suatu literatur dunia. Memang benar, Knut Hamsun dilahirkan dan dibesarkan di sebuah negeri Eropa-Barsat yang jauh daripada sebuah negeri yang paling berkembang secara ekonomis.

Ini, sudah tentu, menerangkan mengapa konsepsinya mengenai kedudukan proletariat yang diperangi dalam masyarakat sezaman adalah begitu kekanak-kanakan kependirannya. Tetapi keterbelakangan ekonomis negerinya tidak mencegahnya untuk memahami kebencian terhadap kelas pekerja dan simpati bagi perjuangan terhadapnya yang secara wajar timbul di kalangan intelektual burjuis dari negeri-negeri yang lebih maju. Ivar Kareno cuma suatu varitas dari tipe Nietzschean. Dan apakah Nietzscheanisme itu? Ia adalah suatu edisi baru, yang diperbaiki dan dilengkapi untuk menjawab tuntutan-tuntutan kapitalisme modern, dari permusuhan yang sudah terkenal terhadap burjuasi yang bergaul dalam keserasian yang begitu sempurna dengan simpati yang tak-tergoyahkan pada sistem burjuis. Dengan gampang dapat kita menggantikan contoh Hamsun itu dengan sebuah contoh yang dipinjam dari literatur Perancis masa-kini.

Tidak disangsikan lagi, salah-seorang dari yang paling berbakat dan—dan ini bahkan lebih penting dalam kasus ini—salah-seorang dramaturgi paling berbobot dari Perancis dewasa ini ialah François de Curel. Dan dari drama-dramanya, yang tanpa keraguan sedikitpun dapat dipandang sebagai yang paling patut ialah lakon lima-babak, *Le repas du lion*, yang sejauh yang kuketahui telah kurang mendapat perhatian para pengritik Rusia. Tokoh utama lakon ini ialah Jean de Sancy. Di bawah pengaruh keadaan-keadaan luar-biasa tertentu di masa kanak-kanaknya, Jean de Sancy ini pada suatu waktu dibawa hanyut oleh sosialisme kristen, tetapi belakangan dengan keras menolak itu dan menjadi penganjur berapi-

api dari produksi massal kapitalistik. Pada adegan ketiga dalam babak ke-empat ia melepas pidato berapi-api di hadapan kaum buruh, dan dalam pidato itu ia mencoba membujuk kaum buruh, bahwa egotisme yang berlaku dalam produksi (*l'egotisme qui produit*) bagi massa pekerja adalah seperti kemurahan-hati bagi orang miskin. Dan selagi para pendengarnya menyatakan ketidak-setujuan mereka terhadap pandangan ini, ia semakin berkobar-kobar dan mencoba menjelaskan peranan si kapitalis dan kaum buruhnya dalam industri modern dengan mengemukakan perbandingan-perbandingan grafik dan kisah-kisah indah.

Orang mengatakan, demikian Jean de Sancy dengan suara menggelegek berkata, bahwa sekawanan srigala mengikuti seekor singa di padang-hutan untuk ramai-ramai menikmati sisa-sisa korban singa itu. Karena terlampau lemah untuk menyerang seekor banteng, terlampau lambat untuk mengejar rusa, maka segenap harapan kawan srigala itu dititipkan pada cengkeraman raja hutan itu! Dengarlah kalian ... cengkeraman raja hutan itu! Di waktu senja, sang raja hutan meninggalkan tempat persembunyiannya dan lari ke sana dan ke sini, meraung-raung kelaparan, mencari korbannya.

Itu dia! Bergerak dengan suatu lompatan dahsyat, suatu perkelahian sengit terjadi, suatu perkelahian mati-matian, dan bumi disiram dengan darah, darah yang tidak selalu adalah darah sang korban. Kemudian, berlangsung pesta kerajaan itu, yang disaksikan oleh kawan srigala itu dengan penuh perhatian dan hormat. Jika sang singa sudah kekenyangan maka tiba giliran kawan srigala itu untuk bersantap. Adakah kalian mengira bahwa kawan srigala itu akan mendapat bagian yang lebih banyak jika sang singa membagi korbannya secara merata dengan tiap ekor srigala itu, dengan bagian yang sekadarnya untuk dirinya sendiri? Sama sekali tidak! Seekor singa yang berbaik-hati seperti itu bukan seekor singa lagi; ia tidak cocok untuk berperanan sebagai anjing pemandu seorang buta. Pada raungan pertama korbannya, ia tidak meneruskan penerkaman atas korbannya itu dan yang dilakukannya ialah menjilati luka-lukanya. Seekor singa yang benar-benar hebat sebagai binatang buas, hanyalah seekor singa yang serakah akan korban, yang keinginannya hanyalah membunuh dan menumpahkan darah. Jika seekor

singga seperti itu mulai meraung, maka kawanan srigala menelan-nelan ludah dengan penuh harapan.

Sejelas-jelas perumpamaan di atas ini, orator yang berapi-api itu menguraikan moral cerita itu dengan kata-kata yang lebih singkat namun sama ekspresifnya, sebagai berikut: Para majikan membukakan sumber-sumber pemberi kehidupan yang semburan-semburannya akan menyirami kaum buruh.

Aku mengetahui, bahwa seorang seniman tidak mungkin diharuskan bertanggung-jawab atas pernyataan-pernyataan tokoh-tokoh pahlawannya. Tetapi, acapkali ia dengan satu atau lain cara menunjukkan sikapnya sendiri terhadap pernyataan-pernyataan itu, dan dengan demikian kita dapat menilai bagaimana pandangan-pandangan si seniman itu sendiri. Seluruh jalan cerita selanjutnya dari *Le repas du lion* menunjukkan, bahwa Curel sendiri menganggap Jean de Sancy sepenuhnya benar dalam membandingkan seorang majikan dengan seekor singa dan kaum buruh dengan kawanan srigala. Cukup jelas, bahwa ia dengan penuh keyakinan dapat mengulangi kata-kata pahlawannya: Aku percaya pada singa itu. Aku tunduk di hadapan hak-hak yang diberikan oleh kuku-kuku sang singa itu. Ia sendiri bersedia menganggap kaum buruh sebagai kawanan srigala yang makan dari sisa-sisa yang ditinggalkan oleh kapitalis dan yang diperoleh dari kerjanya itu. Bagi Curel, seperti bagi Jean de Sancy, perjuangan kaum buruh terhadap kaum kapitalis adalah perjuangan kawanan srigala yang irihati terhadap seekor singa yang perkasa. Perbandingan ini, dalam kenyataan, adalah ide dasar lakon Curel itu, dengan mana nasib tokoh utamanya diikatkan. Namun, tidak ada sebutirpun atom-kebenaran dalam gagasan ini. Ia secara salah mengungkapkan watak hubungan-hubungan sosial masyarakat masa-kini. Lebih salah daripada yang dilakukan oleh sofistri ekonomi Bastiat dan segenap pengikutnya yang banyak itu, sampai dan termasuk Böhm-Bawerk. Para srigala sama sekali tidak berbuat sesuatu untuk menjamin diperolehnya makanan bagi sang singa, dari mana sebagian adalah untuk memenuhi kebutuhan mereka. Tetapi, siapakah yang berani mengatakan bahwa kaum buruh yang bekerja di setiap pabrik, tidak menyumbangkan sesuatu dalam

penciptaan hasil pabrik itu? Jelas, hasil pabrik itu diciptakan oleh kerja mereka, tidak peduli apapun yang dikatakan oleh sofistri ekonomi. Benar, sang majikan ikut serta dalam proses produksi sebagai organisatornya. Dan sebagai seorang organisator iapun seorang buruh. Tetapi, lagi-lagi, setiap orang mengetahui bahwa gaji seorang manajer pabrik adalah satu hal, sedangkan laba-usaha dari pemilik pabrik adalah hal yang sama sekali lain. Dengan memotong gaji dari laba, maka kita dapatkan sisa yang berlaku (perginya) sebagai bagian dari modal. Seluruh persoalannya ialah, mengapa modal memperoleh sisa itu? Pada pertanyaan ini tiada seujung-rambut pun jawaban diberikan dalam kecemasan yang menyala-nyala dari Jean de Sancy—yang, secara kebetulan, sedikitpun tidak membayangkan bahwa pendapatannya sendiri sebagai pemegang saham yang besar dalam usaha itu tidak akan merupakan suatu kebenaran sekalipun seandainya perbandingannya—yang sepenuhnya palsu—dengan menyamakan pengusaha dengan singa dan kaum dengan kawanan srigala itu, tepat adanya: ia sendiri sama sekali tidak berbuat sesuatu bagi usaha itu dan ia puas dengan menerima dari situ suatu pendapatan besar setiap tahunnya.

Dan jika ada yang mirip srigala, maka itu adalah pemegang saham yang kerjanya hanya menjaga saham-sahamnya dan juga para ideolog sistem burjuis yang tidak ikut-serta dalam produksi, tetapi hidup dari yang tersisa dari pesta-pora mewah dari modal. Dengan segala bakatnya, de Curel, celakanya, termasuk dalam kategori ideolog seperti itu.

Dalam perjuangan kaum buruh-upahan terhadap kaum kapitalis, de Curel berpihak pada yang disebut belakangan itu dan memberikan gambaran yang sama-sekali palsu mengenai sikap mereka yang sesungguhnya terhadap kaum buruh yang mereka hisap itu.

Dan apakah lakon Bourget, La Barricade, jika bukan seruan seorang seniman yang terkenal dan—tanpa meragukan—juga berbakat, pada burjuasi, yang mendesak semua anggota kelas ini untuk bersatu terhadap proletariat? Kesenian burjuasi sedang menjadi bernafsu-perang. Tokoh-tokohnya tidak dapat lagi berkata-kata tentang diri sendiri, bahwa mereka tidak dilahirkan untuk agitasi dan pergolakan. Tidak, mereka menghasratkan pergolakan, dan tidak menghindari agitasi yang terdapat

bersamaan dengan itu. Tetapi, untuk apa semua itu dilakukan—yaitu pergolakan yang begitu membuat mereka berhasrat ikut-serta di dalamnya? Sayang, untuk kepentingan diri sendiri semata. Memang benar, bukan untuk kepentingan diri sendiri mereka secara pribadi—akan sungguh ganjil sekali untuk menentukan, bahwa orang-orang seperti de Curel membela kapitalisme dengan harapan memperkaya diri sendiri, secara pribadi. Kepentingan diri sendiri yang mengagitasi mereka, dan yang begitu membuat mereka berhasrat ikut-serta dalam pergolakan, adalah kepentingan diri sendiri dari suatu kelas secara keseluruhan. Sekalipun begitu, tidak menguranginya bahwa itu merupakan kepentingan diri sendiri. Dan jika yang di atas ini benar, maka mari kita melihat yang kita dapatkan.

Mengapa kaum romantikus membenci burjuasi sezamannya? Kita sudah mengetahui sebabnya: karena kaum burjuis, dalam kata-kata Theodore de Banville, lebih menghargai kepingan uang lima *franc* di atas segala-galanya.

Dan apakah yang dibela oleh seniman-seniman seperti de Curel, Bourget dan Hamsun dalam tulisan-tulisan mereka? Hubungan-hubungan sosial yang merupakan sumber-kaya dari kepingan-kepingan lima franc bagi burjuasi itu! Dan apakah yang membuat mereka begitu jauh dari romantisisme itu? Tidak lain ialah berderap-majunya perkembangan masyarakat secara tidak terelakkan. Makin menjadi tajamnya kontradiksi-kontradiksi pembawaan cara produksi kapitalis, makin sulit pula bagi para seniman yang tetap setia pada cara berpikir burjuasi untuk terus memeluk teori seni untuk seni — dan untuk hidup, seperti istilah Perancisnya, terkurung dalam sebuah menara gading (*tour d'ivoire*).

Aku kira tidak ada satupun negeri di dunia beradab yang modern ini, di mana kaum muda burjuasi tidak bersimpati pada cita-cita Friedrich Nietzsche. Barangkali Nietzsche lebih membenci orang-orang sezamannya yang telor (*schläfrigen*) daripada Theophile Gautier membenci burjuasi sezamannya. Tetapi, di mata Nietzsche, apakah yang tidak beres dengan orang-orang sezamannya yang mengantuk itu? Apakah kesalahan pokok mereka, sumber dari kesalahan-kesalahan lainnya? Kesalahan pokok mereka ialah, karena mereka tidak dapat berpikir,

merasa dan —terutama— tidak dapat bertindak sebagaimana layaknya orang-orang yang mempunyai kedudukan berkuasa dalam masyarakat. Dalam keadaan sejarah sekarang, ini berarti sama dengan berdosa karena mereka tidak menunjukkan cukup kekuatan dan keteguhan dalam membela kekuasaan burjuasi terhadap serangan-serangan revolusioner dari proletariat. Saksikanlah kemarahan Nietzsche tatkala ia berbicara tentang kaum sosialis. Namun, lagi-lagi, lihatlah yang kita dapatkan.

Jika Pushkin dan kaum romantikus jamannya mencela orang banyak karena terlampau mementingkan poci masak, maka para pengilham neo-romantisisme dewasa ini mencela orang banyak karena terlampau lembam dalam membelanya, yaitu kurang cukup mementingkannya. Sekalipun begitu, kaum neo-romantik juga memproklamasikan, seperti kaum romantik zaman dulu yang indah itu, otonomi mulak dari kesenian. Tetapi, dapatkah orang dengan sungguh-sungguh menyebutkan seni itu berotonomi, jika ia secara sadar menugaskan pada diri sendiri untuk membela hubungan-hubungan sosial yang berlaku? Sudah tentu tidak dapat. Seni seperti itu tidak meragukan lagi bersifat utilitarian. Dan jika tokoh-tokohnya menganggap rendah kerja kreatif yang dipimpin oleh pertimbangan-pertimbangan utilitarian, maka ini tidak lain ialah suatu kesalah-fahaman. Dan memang, dengan mengesampingkan pertimbangan-pertimbangan akan keuntungan pribadi, yang tidak pernah merupakan hal yang utama di mata orang yang sepenuh-hati mengabdikan pada seni, bagi mereka pertimbangan-pertimbangan yang tidak dapat diterima ialah yang berkenaan dengan kebaikan mayoritas yang dihisap. Jika ini merupakan kebaikan bagi minoritas yang menghisap, maka ini menjadi hukum tertinggi bagi mereka. Jadi, sikap dari orang semisal Knut Hamsun atau François de Curel terhadap azas utilitarian dalam seni, sesungguhnya, adalah justru kebalikan dari sikap Theophile Gautier atau Flaubert, sekalipun yang tersebut belakangan ini —sebagaimana kita ketahui— tidak bebas dari prasangka-prasangka konservatif juga. Tetapi, sejak jamannya Gautier dan Flaubert rasangka-prasangka ini, dikarenakan jauh lebih tajamnya kontradiksi-kontradiksi sosial, telah menjadi begitu kuat pada para seniman yang berpegangan pada pendirian burjuasi, sehingga ia kini secara tiada-dapat-dibandingkan adalah lebih sulit bagi mereka untuk bersiteguh pada teori seni untuk seni. Sudah

tentu akan salah sekali jika kita mengira bahwa tidak ada di antara mereka yang sekarang ini bersiteguh pada teori itu. Namun, seperti akan segera kita lihat, keteguhan itu kini dipertahankan dengan menanggung beban berat.

Kaum neo-romantik —juga di bawah pengaruh Nietzsche— suka menggambarkan bahwa mereka berdiri di atas baik dan buruk. Apakah artinya berdiri di atas baik dan buruk ini? Ia berarti melakukan pekerjaan historis yang besar yang tidak dapat dinilai dalam rangka konsep-konsep yang berlaku tentang baik dan buruk, yaitu konsep-konsep yang lahir dari susunan masyarakat yang berkuasa. Kaum revolusioner Perancis dari tahun 1793, dalam perjuangan mereka terhadap reaksi, tanpa diragukan lagi berada dalam kontradiksi dengan konsep-konsep mengenai baik dan buruk yang lahir dari kekuasaan lama dan yang hampir mati itu. Kontradiksi seperti itu, yang selalu mengandung banyak sekali tragedi, hanya dapat dibenarkan atas dasar, bahwa kegiatan-kegiatan kaum revolusioner yang untuk sementara terpaksa berdiri di atas baik dan buruk membuahkan hasil di mana kejahatan mundur di hadapan kebaikan dalam kehidupan masyarakat. Untuk merebut Bastille, maka para pembela Bastille itu mesti diperangi. Dan siapa pun yang melakukan perjuangan itu, mau tidak mau untuk sementara mesti menempati kedudukan di atas baik dan buruk. Dan hingga batas bahwa direbutnya Bastille mengekang tirani yang dapat menjebloskan orang ke dalam penjara menurut sesuka hati saja (*parce que tel est notre bon plaisir*⁴⁸ = karena itulah kesukaan kita—yaitu ucapan yang sangat terkenal dari monarki-monarki absolut Perancis), hingga batas itulah ia memaksa kejahatan mundur di hadapan kebaikan dalam kehidupan masyarakat Perancis, dan dengan begitu membenarkan berdirinya di atas baik dan buruk yang untuk sementara dilakukan oleh mereka yang berjuang melawan tirani.

Tetapi pembenaran itu tidak berlaku bagi siapa saja yang mengambil tempat di atas baik dan buruk. Ivar Kareno, misalnya, mungkin tidak akan bimbang sedetik pun untuk berdiri di atas baik dan buruk demi untuk melaksanakan pikiran-pikirannya yang sebebas seekor burung. Tetapi, seperti kita ketahui, pikiran-pikirannya dalam keseluruhannya ialah melakukan perjuangan yang tidak terdamaikan terhadap gerakan

emansipasi proletariat. Karena itu, baginya berada di atas baik dan buruk akan berarti pantang mundur dalam perjuangan itu sekalipun terhadap hak-hak yang hanya sedikit yang telah berhasil dimenangkan oleh proletariat dalam masyarakat burjuis. Jika perjuangannya itu berhasil, maka hasilnya bukannya mengurangi melainkan justru menambah kejahatan dalam kehidupan sosial. Dalam hal Ivar Kareno ini, karenanya, berada di atas baik dan buruk ialah tanpa pembenaran apapun seperti halnya pada umumnya jika itu dilakukan untuk mencapai tujuan-tujuan reaksioner. Dapat juga orang menyangkal yang di atas ini dengan alasan, bahwa sekalipun Ivar Kareno tidak memperoleh pembenaran dari pendirian proletariat, namun ia pasti memperoleh pembenaran dari pendirian burjuasi. Aku sepenuhnya setuju dengan ini. Tetapi, pendirian burjuasi dalam hal ini ialah pendirian suatu minoritas yang berhak istimewa, yang berniat keras untuk mempertahankan hak-hak istimewanya. Pendirian proletariat, di lain pihak, ialah pendirian suatu mayoritas yang menuntut penghapusan semua hak istimewa. Dari sebab itu, mengatakan bahwa kegiatan seorang tertentu dapat dibenarkan dari pendirian burjuasi berarti mengatakan bahwa ia terkutuk dari pendirian semua orang yang tidak berniat membela kepentingan kaum penghisap. Dan itulah yang kuperlukan, karena berderap majunya perkembangan ekonomi yang tidak terelakkan menjadi jaminan bagiku, bahwa jumlah orang-orang seperti itu secara sangat pasti semakin bertambah besar.

Dengan membenci kaum yang tidur dari lubuk hati mereka, kaum neoromantik menghasratkan gerakan. Tetapi gerakan yang mereka inginkan adalah suatu gerakan melindungi, yaitu justru kebalikan daripada gerakan emansipasi dari zaman kita. Inilah seluruh rahasia psikologi mereka. Ini juga rahasia kenyataan bahwa bahkan yang paling berbakat di antara mereka tidak dapat menghasilkan sebuah karya penting yang semestinya dapat mereka hasilkan seandainya simpati-simpati sosial mereka mempunyai arah yang lain, dan seandainya sikap pikiran mereka lain pula. Sudah kita melihat betapa salah gagasan yang dijadikan dasar oleh de Curel bagi lakonnya *Le repas du lion*. Dan suatu gagasan palsu mau-tidak-mau pasti merusak sebuah karya seni, karena ia memberikan pembelokan palsu pada psikologi tokoh-tokohnya. Tidak sulit untuk menunjukkan betapa banyak kepalsuan yang terkandung dalam psikologi

pahlawan utama dalam lakon itu, yaitu Jean de Sancy. Tetapi ini akan memaksa diriku menyimpang terlampau jauh dari rencana yang menjadi tugas tulisan ini. Akan kuambil sebuah contoh lain yang memungkinkan diriku untuk lebih singkat.

Ide dasar lakon *La barricade*, adalah, bahwa setiap orang dalam perjuangan klas modern harus mengambil bagian di pihak klasnya sendiri. Tetapi, siapakah yang oleh Bourget dianggap sebagai tokoh paling cocok untuk lakonnya? Seorang buruh tua bernama Gaucherond⁴⁹ yang berpihak bukannya pada kaum buruh tetapi pada majikan. Tingkahlaku buruh ini secara mendasar bertentangan dengan ide dasar lakon itu, dan ia hanya tampak cocok bagi mereka yang dibutakan sama-sekali oleh simpati pada burjuasi. Sentimen yang memimpin Gaucherond adalah sentiman seorang budak yang memuja rantai yang membelenggu dirinya. Dan dari jamannya Alexei Tolstoy kita sudah tahu bahwa sulit sekali membangkitkan simpati terhadap kepatuhan seorang budak pada siapapun yang tidak dididik dalam semangat budak. Ingatlah Vasili Shibanov yang secara menakjubkan mempertahankan kesetiaan-budaknya⁵⁰

Dengan segala siksaan luar-biasa, ia mati sebagai seorang pahlawan:

Tsar, selalu sama saja katanya:

Tak lain yang dilakukannya kecuali memuji tuannya.

Tetapi heroisme-budak ini hanya melahirkan getaran dingin pada para pembaca modern yang mungkin bahkan tidak dapat memahami bagaimana sebuah perkakas yang berbicara,⁵¹ dapat memperlihatkan kesetiaan yang begitu patuh pada pemiliknya. Padahal Gaucherond-tua dalam lakon Bourget itu, adalah semacam Vasili Shibanov yang diubah dari seorang hamba menjadi seorang proletar modern. Orang tentunya buta-sama-sekali untuk menamakannya tokoh paling cocok dalam lakon itu. Bagaimana pun, satu hal telah jelas sekali: jika Gaucherond benar-benar tokoh yang cocok, maka ini membuktikan bahwa —sebaliknya dari Bourget— setiap kita bukannya harus berpihak pada klasnya sendiri, tetapi pada klas yang perjuangannya dianggap paling adil.

Karya Bourget bertentangan dengan idenya sendiri. Dan ini dikarenakan

oleh sebab sama yang menjadikan seorang bijaksana yang menindas orang-orang lain menjadi gila. Jika seorang seniman berbakat diilhami oleh gagasan yang salah, maka ia merusak karyanya sendiri. Dan seorang seniman modern tidak dapat diilhami oleh ide yang benar jika ia berhasrat untuk membela burjuasi dalam perjuangan melawan proletariat.

Telah kukatakan, bahwa jauh lebih sukar daripada sebelumnya bagi seorang seniman yang memeluk pendirian burjuasi untuk dengan teguh menganut teori seni untuk seni. Ini, secara sambil-lalu, telah diakui oleh Bourget sendiri. Ia bahkan secara tegas menyatakan: Peranan sebagai penulis sejarah yang acuh-tak-acuh tidaklah mungkin bagi seorang yang berpikir dan berhati perasa, jika masalahnya mengenai peperangan-peperangan yang saling memusnahkan itu, yang adakalanya tampak menentukan seluruh hari-depan suatu negeri atau beradaban.⁵²

Tetapi, di sini layak juga ada sikap bercadang. Memang benar bahwa seorang yang bernalar dan dengan hati yang mudah tergetar, tidak dapat berdiam diri sebagai penonton yang acuh-tak-acuh terhadap perang saudara yang berlangsung dalam masyarakat modern. Jika pandangannya disempitkan oleh prasangka-prasangka burjuis, maka ia akan berada di sisi sini dari barikade; jika ia tidak dihinggapi prasangka-prasangka itu, maka ia akan berada di sisi lain. Ini benar. Tetapi tidak semua putera burjuasi—atau dari klas lain, sudah tentu—memiliki akal yang berpikir. Dan mereka yang berpikir tidak selalu memiliki hati yang mudah tergerak. Bagi mereka, hingga kini pun, masih mudah untuk bertahan sebagai orang-orang yang dengan teguh percaya pada teori seni untuk seni. Hal itu teristimewa sama dengan ketidak-pedulian pada kepentingan-kepentingan masyarakat, bahkan kepentingan-kepentingan klas yang sempit pun tidak. Dan sistem masyarakat burjuis boleh-jadi yang paling mungkin daripada sistem-sistem lain yang mana pun untuk menimbulkan ketidak-pedulian seperti itu. Jika generasi demi generasi dididik dalam azas yang terkenal: setiap orang untuk diri sendiri dan iblis yang akan menangkap yang tertinggal, maka tampilnya orang-orang egoistik, yang hanya memikirkan diri sendiri dan yang hanya memperhatikan diri sendiri itu, adalah sangat wajar-wajar saja. Dan di dalam kenyataannya, kita mendapatkan, bahwa orang-orang egoistik

seperti itu lebih sering kita jumpai di kalangan burjuasi zaman-sekarang daripada di zaman-zaman lain. Dalam hal ini kita mendapatkan kesaksian yang sangat berharga dari salah-satu ideolog yang paling terkemuka: Maurice Barres.

Moral kita, religi kita, sentimen nasional kita kesemuanya telah hancur-berantakan, demikian ia berkata, Tidak ada tata-tertib kehidupan yang dapat diambil dari semua itu. Dan hingga tiba saatnya, di mana para pujangga kita menegakkan kebenaran-kebenaran sejati, tidak ada sesuatu pun yang dapat dijadikan pegangan kita kecuali realitas satu-satunya, yaitu ego kita.⁵³

Jika di mata seseorang, semuanya telah hancur-berantakan kecuali ego dirinya sendiri, maka tidak ada yang mencegah dirinya untuk bertindak sebagai pencatat yang tenang-tenang saja akan perjuangan besar yang berlangsung di kandungan masyarakat modern. Tetapi, tidak! Betapapun masih ada sesuatu yang mencegahnya berbuat seperti itu. Sesuatu ini justru adalah tiadanya kepentingan masyarakat yang secara begitu jelas tergambar dalam kalimat-kalimat Barres yang baru dikutip di atas.

Mengapa orang mesti bertindak sebagai pencatat perjuangan masyarakat jika ia sendiri tidak mempunyai kepentingan sedikitpun dalam perjuangan itu, dalam masyarakat itu? Ia pastilah dijemukan oleh segala sesuatu yang bersangkutan-paut dengan perjuangan itu. Dan jika ia seorang seniman, maka ia tidak akan mengisyaratkannya sedikitpun di dalam karya-karyanya. Dalam karya-karya itupun ia hanyalah akan menaruh perhatian pada satu-satunya realitas itu, yaitu egonya sendiri. Dan karena egonya itupun bisa kesal jika ia selalu tanpa teman kecuali dirinya sendiri, maka ia akan mencari-cari, membuat-buat bagi dirinya suatu dunia di luar keduniawian, yang fantastik, suatu dunia yang berdiri tinggi di atas bumi dan di atas semua masalah keduniawian. Dan itulah yang dilakukan oleh banyak seniman zaman-sekarang. Aku bukannya memberi julukan. Mereka sendiri mengatakan yang demikian itu. Di bawah ini, misalnya, adalah yang dikatakan oleh nyonya sebangsa kita, Zinaida Hippus: Aku beranggapan, bahwa kebutuhan yang paling hakiki dan wajar dari sifat manusia ialah bersembahyang—baik itu ia sadari ataupun tidak, apapun bentuk sembahkan yang dilakukannya, dan kepada tuhan

yang manapun sembahyangnya itu ditujukan. Bentuknya bergantung pada kemampuan dan kecenderungan masing-masing orang. Persanjakan pada umumnya, bersajak—musik kata-kata—teristimewa, adalah salah-satu bentuk sembahyang dari hati-sanubari kita.⁵⁴

Penyamaan musik kata-kata dengan sembahyang ini sudah tentu sama sekali tidak dapat dipertahankan. Telah ada periode-periode sangat panjang dalam sejarah persanjakan, tatkala persanjakan itu sama-sekali tidak ada hubungan apapun dengan bersembahyang. Namun tiada gunanya untuk memperdebatkan hal ini di sini. Yang penting bagiku di sini ialah memperkenalkan para pembaca dengan peristilahan nyonya Hippius, karena apabila para pembaca tidak mengenalnya, pembaca akan tercengang jika membaca bagian-bagian berikut ini, yaitu yang isinya penting sekali bagi kita.

Nyonya Hippius melanjutkan: Apakah kita mesti dipersalahkan karena setiap ego kini telah terpisah, dalam kesepian dan terasing dari setiap ego lainnya, dan karenanya menjadi tidak dapat difahami dan tidak dibutuhkan olehnya? Semua dari kita dengan sepenuh jiwa memerlukan, mengerti dan menilai tinggi sembahyang kita, sajak-sajak kita—refleksi dari kepenuhan hati kita yang seketika. Tetapi bagi orang lain, yang ego-sayangnya sendiri berbeda, doaku tidak dapat difahami dan asing baginya. Kesadaran akan ketersendirian semakin mengasingkan orang yang satu dari yang lain, membuat mereka terpisah-pisah, dan memaksa mereka untuk mengunci hati-nurani mereka. Kita malu akan doa-doa kita, dan bersamaan dengan itu mengetahui benar, bahwa kita tidak akan melebur diri kita dalam sembahyang itu dengan siapapun juga; kita mengucapkan doa-doa kita, menggubahnya dalam bisik-bisik pada diri kita sendiri, dalam isyarat-isyarat yang hanya jelas bagi kita sendiri.⁵⁵

Jika individualisme telah berlanjut hingga sejauh itu, maka memanglah, seperti dengan tepat dikatakan oleh nyonya Hippius itu, tidak terdapat sedikitpun kemungkinan bagi saling-hubungan melalui sembahyang (yaitu, persanjakan), bagi kemesraan dalam impuls yang tawakal (yaitu, yang puitis). Tetapi, ini tidak bisa lain kecuali berakibat merusak persajakan dan seni pada umumnya, yang merupakan salah-satu media yang menjadi alat orang berhubungan satu sama lain. Telah dinyatakan

oleh Jehovah dalam Kitab Injil, bahwa tidak baik jika manusia bersendiri. Dan ini telah teristimewa dikuatkan oleh nyonya Hippicus sendiri. Dalam salah-satu sajaknya kita membaca:

Jalan tidak berampun ini harus kutempuh.
Terus-menerus hingga mati terbentang,
Tetapi kucintai diriku seperti Tuhanku,
Terus-menerus hingga mati terbentang,
Tetapi aku menyintai diriku seperti Tuhanku,
dan cinta itu, akan menyelamatkan jiwaku.

Kita sungguh boleh menyangsikan hal itu,. Siapakah yang menyintai dirinya sendiri sebagai Tuhan? Seorang egoistik yang tiada-taranya. Dan seorang egois yang terlalu mustahil dapat menyelematkan jiwa orang lain.

Tetapi, masalahnya bukanlah apakah jiwa-jiwa dari nyonya Hippicus dan semua orang lain seperti dia mencintai diri sendiri sebagai Tuhan akan diselamatkan atau tidak.

Masalahnya ialah, bahwa para penyuir yang menyintai dirinya sebagai sebagai Tuhan tidak mungkin mempunyai perhatian pada yang sedang terjadi dalam masyarakat di sekitar dirinya. Ambisi-ambisi mereka mau-tidak-mau mestilah sangat remang-remang. Dalam sajaknya, Sebuah Lagu, Nyonya Hippicus bernyanyi:

Wahai, dalam kegilaan kesedihan aku tenggelam,
aku tenggelam,
Ini mimpi entah apa gerangan yang aku riba,
aku riba,
Namun hatiku masih merindukan keajaiban akan datang,
akan datang,
Oh, barangkali akan datang yang tak mungkin terjadi,
tak mungkin terjadi,
Langit dingin dan pucat janjikan mukjijat padaku,
padaku,
Namun aku berduka tanpa airmata karena janji dipungkiri,
janji dipungkiri,

Berilah aku yang dalam dunia ini tiada,
yang tiada, O Tuhan!

Ini telah membuat jelas segala-galanya. Seseorang yang menyintai diri sendiri sebagai Tuhan, dan yang telah kehilangan segala kemampuan untuk berhubungan dengan orang-orang lain, tidak ada tertinggal apapun pada dirinya kecuali untuk mengangankan suatu keajaiban dan untuk mengharapkan akan yang tiada di dunia ini—karena yang ada di dunia ini tidak dapat menarik minatnya. Letnan Babayov⁵⁶ dari Sergeyev-Tsensky telah mengatakan, bahwa seni adalah hasil anaemia. Putera Mars yang berfilsafat ini salah sekali jika ia percaya bahwa semua seni adalah hasil anaemia. Namun tidak dapat disangkal, bahwa memanglah anaemia yang menghasilkan seni yang mengangankan yang tiada di dunia ini. Seni ini adalah ciri kebobrokan suatu keseluruhan sistem hubungan masyarakat, dan karenanya secara sangat kena telah dinamakan seni dekaden.

Benar, sistem hubungan masyarakat yang kebobrokannya dicirikan oleh seni ini, yaitu sistem hubungan produksi kapitalis, masih jauh dari keruntuhan di negeri kita sendiri. Di Rusia kapitalisme masih belum sepenuhnya mencapai kemampuan atas susunan masyarakat lama. Tetapi, sejak masa Peter I kesusastaan Rusia telah sangat kuat terpengaruh oleh kesusastaan-kesusastaan Eropa Barat. Karenanya tidak jarang kesusastaan Rusia itu mengandung aliran-aliran yang sepenuhnya sesuai dengan hubungan-hubungan sosial Eropa Barat dan sangat kurang sesuai dengan hubungan-hubungan sosial Rusia yang secara relatif lebih terkebelakang. Ada suatu waktu, di mana beberapa dari kaum ningrat kita tergila-gila pada doktrin-doktrin kaum Ensiklopaedis,⁵⁷ yang sesuai dengan salah-satu taraf terakhir dari perjuangan golongan ketiga terhadap aristokrasi di Perancis.

Kini telah tiba waktunya di mana banyak dari kaum intelektual kita dijangkiti kegilaan pada doktrin-doktrin sosial, filsafat dan estetika yang sesuai bagi zaman keruntuhan burjuasi Eropa Barat. Kegilaan ini telah mendahului jalannya perkembangan masyarakat kita dengan cara seperti yang terjadi dengan kegilaan orang-orang abad XVIII pada teori kaum Ensiklopaedis dulu.⁵⁸

Tetapi, jika munculnya dekadensi Russia seakan-akan tidak dapat dijelaskan dengan secukupnya dengan alasan-alasan dalam negeri, maka kenyataan ini sama sekali tidak mengubah sifatnya. Karena diperkenalkan ke negeri kita dari Barat, ia tidak mengubah sifatnya dari yang asli, yaitu sebagai suatu hasil dari anaemia yang menyertai keruntuhan klas yang kini berkuasa di Eropa Barat.

Mungkin sekali nyonya Hippus akan mengatakan, bahwa aku secara sewenang-wenang menuduh dirinya tidak mempedulikan sama sekali masalah-masalah masyarakat. Namun, pertama-tama, aku hanya mengutip curahan-curahan liriknya sendiri dan hanya merumuskan maknanya. Apakah aku telah memahami curahan-curahan itu secara tepat atau tidak, itu terserah pada para pembaca untuk menentukannya. Kedua, aku sudah tentu menyadari, bahwa kini nyonya Hippus tidak enggan berbicara tentang gerakan masyarakat. Misalnya saja, buku yang ditulisnya dengan kerjasama dengan Dmitry Merezhkovsky dan Dmitry Filosofov dan yang telah diterbitkan di Jerman pada tahun 1908, dapat dijadikan bukti meyakinkan akan perhatiannya pada gerakan masyarakat Rusia. Namun orang cukup membaca pengantar pada buku itu untuk melihat betapa ekstrim perdamaian para pengarangnya akan yang tiada mereka ketahui. Ia menyatakan, bahwa Eropa mengenal jiwa revolusi Rusia itu, para pengarang itu menceritakan yang berikut ini kepada Eropa:

Kami menyamai kalian, sebagaimana tangan kiri menyamai tangan kanan..... Kami adalah sama dengan kalian, tetapi persamaan itu dalam pengertian kebalikannya..... Kant akan berkata, bahwa jiwa kita terletak pada yang transendental dan jiwa kalian pada yang fenomenal. Nietzsche akan berkata, bahwa kalian dikuasai oleh Apollo dan kami oleh Dionysus; kezenialan kalian berupa yang sekadarnya dan kami-punya pada yang impulsif. Kalian mampu menguasai diri pada waktunya; jika kalian menghadapi sebuah dinding, maka kalian berhenti atau mengambil jalan memutarinya; sedangkan kami membenturkan kepala kami padanya (*wir rennen uns aber die Köpfe ein*). Tidak mudah bagi kami untuk mulai bergerak, tetapi sekali kami mulai, maka kami tidak dapat berhenti. Kami tidak berjalan, kami berlari. Kami bukannya berlari, kami terbang. Kami bukannya terbang, kami menerjunkan diri. Kalian

suka pada jalan tengah, jalan emas; kami suka pada yang ekstrem-ekstrem. Kalian adil; bagi kami tidak ada hukum-hukum. Kalian mampu memelihara ketenangan; kami selalu berusaha melepaskannya.

Kalian memiliki kerajaan masa-kini; kami mencari kerajaan di hari-datang. Kalian, pada tingkat terakhir, selalu menempatkan kewibawaan pemerintah di atas kemerdekaan-kemerdekaan yang kalian dapat capai. Kami, sebaliknya, tetap pemberontak-pemberontak dan anarkis-anarkis, sekalipun itu dengan berbelenggukan rantai-rantai perbudakan. Akal dan emosi membawa diri kami pada batas yang paling ekstrem dari negasi, namun sekalipun begitu, dalam-sekali di dasar diri dan kehendak kami, kami tetap orang-orang mistik.⁵⁹

Orang-orang Eropa selanjutnya menjadi tahu, bahwa frevolusi Rusia sama mutlaknya dengan bentuk pemerintahan yang menjadi sasarannya, dan bahwa jika tujuan empirisnya yang sadar adalah sosialisme, maka tujuan mistisnya secara tidak sadar adalah anarki⁶⁰ Sebagai kesimpulan para pengarang itu menyatakan, bahwa mereka berbicara bukannya kepada burjuasi Eropa, tetapi—kepada siapakah, para pembaca? Kepada proletariat? Salah! Hanya kepada pikiran-pikiran individual dari kebudayaan universal, kepada orang-orang yang memeluk pandangan Nietzsche, bahwa negara adalah yang paling dingin dari monster-monster dingin, dan sebagainya.⁶¹

Aku mengutip bagian-bagian ini bukan untuk maksud-maksud polemik. Pada umumnya aku tidak memberi tempat di sini pada polemik, melainkan hanya mencoba untuk mengkarakterisasi dan menjelaskan sikap-sikap mental tertentu dari golongan masyarakat tertentu. Aku berharap bahwa kutipan-kutipan yang telah kuberikan itu cukup untuk menunjukkan, bahwa setelah kini nyonya Hippus (pada akhirnya!) menaruh perhatian pada masalah-masalah masyarakat, ternyata ia masih tetap tampak pada kita sebagaimana ia dalam sajak-sajak yang telah kukutip di atas tadi, yaitu, seorang individualis ekstrim dari tipe dekaden yang mendambakan suatu keajaiban hanya karena ia tidak mempunyai sikap yang bersungguh-sungguh terhadap kehidupan masyarakat sebenarnya. Para pembaca belum lupa, gagasan-gagasan Leconte de Lisle, bahwa kini persajakan memberikan suatu kehidupan ideal bagi mereka

yang tidak lagi mempunyai kehidupan nyata. Dan jika seseorang berhenti memiliki pergaulan spiritual dengan orang-orang di sekitar dirinya, maka kehidupan idealnya kehilangan segala hubungannya dengan bumi ini. Imajinasinya membawanya ke surga, ia menjadi seorang mistik. Dengan digenangi sepenuhnya oleh mistisisme, perhatian nyonya Hippus pada persoalan-persoalan masyarakat adalah sepenuhnya mandul.⁶² Tetapi nyonya Hippus dan teman-teman kerjanya salah sekali jika mengira bahwa perdamaian pada suatu keajaiban dan negasi mistik dari politik sebagai ilmu adalah ciri khas dari kaum dekaden Rusia.⁶³ Dunia Barat yang ugahari sebelum Rusia yang mabuk telah menghasilkan orang-orang yang memberontak terhadap akal atas nama suatu kebesaran yang tidak rasional, Erik Falk⁶⁴ dari Przybyzewsky mencaci-maki kaum Sosial-Demokrat dan kaum anarkis salon seperti John Henry Mackay hanyalah karena, sebagaimana dinyatakannya, mereka terlampau banyak menaruh kepercayaan pada nalar.

Mereka, semuanya, demikian dinyatakan kaum dekaden non-Rusia itu, menganjur-anjurkan revolusi secara damai, menganjurkan penggantian roda yang patah selagi kereta sedang bergerak. Seluruh struktur dogmatik mereka adalah ketololan yang gila, justru karena ia adalah begitu masuk-akal, karena ia didasarkan pada akal yang maha-kuasa. Tetapi hingga kini segala sesuatu telah terjadi bukan berkat nalar, melainkan karena ketololan, karena kekebetulan yang tiada artinya.

Penyebutan Falk mengenai ketololan dan kekebetulan yang tiada arti sepenuhnya bersifat sama dengan perdamaian akan suatu keajaiban yang menggenangi buku Jerman dari nyonya Hippus, dan tuan-tuan Merezhkovsky dan Filosofov. Ia adalah pikiran yang satu dan sama yang berulah dengan nama-nama lain. Asalnya ialah dari kesubjektifan ekstrem dari segolongan besar kaum intelektual burjuis masa-kini. Jika seseorang percaya, bahwa egonya sendiri adalah satu-satunya realitas, ia tidak dapat mengiyakan adanya suatu hubungan objektif, yang rasional, yaitu yang masuk-akal antara egonya dengan dunia luar di sekitar dirinya. Baginya, dunia luar itu atau sama-sekali tidak nyata, atau hanyalah sebagian saja nyata, yaitu hingga batas di mana adanya itu bersandar pada satu-satunya realitas yang sebenarnya, yaitu egonya. Jika orang seperti itu suka pada pemikiran filosofis, maka ia akan berkata,

bahwa dalam menciptakan dunia luar itu, ego kita sedikitnya mengenakan padanya suatu kadar rasionalitasnya sendiri; seorang filsuf tidak dapat sepenuhnya memberontak terhadap nalar, bahkan apabila ia membatasi hak-haknya atas suatu atau lain motif, —demi kepentingan religi, misalnya⁶⁵ Jika seseorang yang percaya bahwa satu-satunya realitas adalah egonya, tidak menyukai pemikiran filosofis, maka ia tidak peduli sedikitpun mengenai bagaimana egonya menciptakan dunia luar itu. Dalam hal seperti ini ia tidak akan cenderung untuk mengandaikan adanya sesedikitpun nalar—yaitu, hukum—dalam dunia luar itu. Sebaliknya, dunia itu akan tampak baginya sebagai suatu kerajaan kekebetulan yang tanpa makna. Dan seandainya terjadi, bahwa ia bersimpati pada suatu gerakan masyarakat yang besar, maka ia, seperti Falk, pasti akan berkata bahwa sukses gerakan itu dapat dijamin bukan oleh jalannya perkembangan masyarakat secara wajar, melainkan hanya oleh ketololan manusia, atau—yang sama artinya dengan di atas ini—oleh kekebetulan sejarah yang tiada artinya. Tetapi, sebagaimana sudah kukatakan, pandangan mistis terhadap gerakan emansipasi Rusia yang dianut oleh Hippus dan kedua sepemikirannya sedikit-pun tidak berbeda, pada dasarnya, dari pandangan Falk, bahwa sebab-sebab kejadian-kejadian besar sejarah adalah ketiadaan arti. Sekalipun sangat berhasrat untuk mengejutkan Eropa dengan kedahsyatan ambisi-ambisi cinta-damai bangsa Rusia yang tiada taranya itu, para pengarang buku Jerman yang kusinggung itu adalah orang-orang yang sepenuh-penuhnya dekaden, yang hanya mampu bersimpati dengan yang tidak akan pernah ada, tidaklah pernah ada—dengan kata-kata lain, mereka itu tidak mampu bersimpati dengan apapun yang terjadi di dalam realitas. Anarkisme mereka yang mistikal itu, karenanya, tidak memperlemah berlakunya kesimpulan-kesimpulan yang telah kubuat atas curahan-curahan liris nyonya Hippus.

Setelah menyinggung hal ini, akan kuungkapkan pikiranku tanpa bercadang-cadang. Kejadian-kejadian tahun 1905-1906 telah menghasilkan kesan yang sama kuatnya pada kaum dekaden Rusia seperti yang terjadi dengan peristiwa-peristiwa tahun-tahun 1847-1849 pada kaum romantikus Perancis. Peristiwa-peristiwa itu membangkitkan perhatian mereka pada kehidupan masyarakat. Tetapi perhatian itu

kurang cocok bagi perangai kaum dekaden daripada bagi perangai kaum romantikus. Karenanya ia terbukti kurang berumur-panjang. Dan tidak terdapat dasar-dasar untuk menganggapnya dengan serius.

Marilah kita kembali pada seni modern. Jika seseorang beranggapan, bahwa egonya adalah satu-satunya realitas, maka ia, seperti nyonya Hippius menyintai dirinya sebagai Tuhan Hal ini sepenuhnya dapat dimengerti dan memang tidak terelakkan. Dan jika seseorang menyintai dirinya sebagai Tuhan, maka ia di dalam hasil-hasil artistiknya hanya akan sibuk dengan dirinya sendiri. Dunia luar menarik perhatian hanya hingga batas di mana dunia luar sekitar dirinya itu dengan satu atau lain cara menyinggung satu-satunya realitas itu, yaitu ego dirinya yang begitu disayanginya. Dalam Adegan I, Babak II lakon Sudermann yang sangat menarik, Das Blumenboot, barones Erfflingen berkata pada Thea, puterinya: Orang dari golongan kita berada dengan tujuan agar membuat hal-hal di dunia ini menjadi semacam panorama gembira yang berlalu di hadapan kita—atau, lebih tepatnya, yang tampaknya berlalu di hadapan kita. Karena, sesungguhnya, kitalah yang bergerak. Ini pasti. Dan yang lebih daripada itu, kita tidak memerlukan bobot apapun. Kata-kata ini secara sempurna melukiskan tujuan hidup orang-orang dari golongan barones Erfflingen; dengan penuh keyakinan mereka dapat mengulangi kata-kata Barres: Satu-satunya realitas adalah ego diri kita. Tetapi orang yang mengejar tujuan hidup ini haruslah memandang seni hanya sebagai sebuah alat untuk menghidupkan panorama yang tampaknya berlalu di hadapan kita. Dan juga di sini mereka akan mencoba agar tidak diberati oleh beban apapun juga. Mereka akan sepenuhnya mencemooh isi gagasan dalam karya-karya artistik, atau akan menundukkannya pada tuntutan-tuntutan yang penuh ulah dan berubah-ubah menurut subjektivisme ekstrem mereka.

Marilah kita sekarang beralih pada seni-lukis.

Sepenuhnya mengabaikan isi gagasan karya-karyanya telah ditunjukkan oleh kaum impresionis. Salah seorang dari mereka dengan sangat tegas telah mengungkapkan keyakinan mereka semua, tatkala ia berkata: Dramatis persona utama dalam sebuah lukisan adalah cahaya. Tetapi sensasi akan cahaya hanyalah suatu sensasi—yaitu, ia masih belum

emosi, dan belum juga pikiran. Seorang seniman yang membatasi perhatiannya pada dunia sensasi-sensasi tidak menghiraukan emosi dan pikiran. Ia mungkin sekali melukiskan sebuah pemandangan alam dengan indahnya. Dan kaum impresionis, dalam kenyataan, telah melukiskan banyak pemandangan-pemandangan alam yang indah-indah. Namun, pemandangan alam bukanlah seni-lukis seluruhnya.⁶⁶

Baiklah kita sebutkan Santap-Malam Terakhir dari Leonardo da Vinci dan bertanya, apakah cahaya merupakan tokoh dramatis (dramatis persona) utama dalam fresco termashur itu? Kita mengetahui bahwa subjek lukisan itu ialah saat dramatis yang dahsyat dari hubungan Yesus dengan murid-muridnya, tatkala Yesus berkata pada mereka: Salah-seorang dari kalian akan mengkhianati diriku. Tugas Leonardo da Vinci ialah melukiskan suasana pikiran Yesus sendiri, yang teramat disedihkan oleh penemuannya itu, dan suasana pikiran para muridnya, yang tidak dapat membayangkan bahwa terdapat seorang pengkhianat di antara mereka yang kecil jumlahnya itu. Seandainya sang seniman beranggapan bahwa dramatis persona utama dalam sebuah lukisan adalah cahaya, maka ia tidak akan sampai pada pikiran untuk melukiskan drama itu. Dan seandainya ia toh melukis fresco itu, ia tidak akan sampai pada pikiran untuk menggambarkan lakon itu. Dan seandainya ia melukis juga fresco itu, maka perhatian artistiknya yang paling utama sudah tentu tidak akan dipusatkan pada yang sedang terjadi di dalam hati-sanubari Yesus dan para muridnya, melainkan akan dipusatkan pada yang terjadi pada dinding-dinding ruangan di mana mereka itu berkumpul, pada meja di mana mereka duduk mengitarinya, dan pada kulit-kulit mereka sendiri—yaitu, pada berbagai efek pencahayaan. Jika begitu, kita tidak akan mendapatkan suatu drama spiritual yang dahsyat, tetapi hanya suatu rangkaian bidang-bidang cahaya yang dilukis dengan sangat baik: misalnya, satu pada salah-satu dinding ruangan, satu lagi pada taplak meja, yang ketiga pada hidung Judas yang bengkok, yang keempat pada pipi _Jesus_ dan begitu seterusnya. Tetapi karena demikian halnya, maka kesan yang dibangkitkan oleh fresco itu akan jauh lebih lemah dan makna khusus dari karya Leonardo da Vinci akan jauh berkurang.

Beberapa kritikus Perancis telah membandingkan impresionisme dengan realisme di dalam sastra. Dan memang ada dasar tertentu bagi

perbandingan ini. Tetapi seandainya kaum impresionis adalah pelukis-pelukis realis, maka harus diakui, bahwa realisme mereka dangkal sekali jika ia tidak lebih mendalam daripada sekam permukaannya. Dan tatkala realisme ini mencapai kedudukan yang kuat di dalam seni modern — yang memang terjadi— maka para seniman yang dilatih di bawah pengaruhnya hanya mempunyai salah-satu dari dua alternatif ini: atau mengerahkan akal mereka atas sekam permukaannya dan menemukan efek-efek cahaya yang lebih mempesona dan yang lebih dibuat-buat; atau berusaha menembus ke bawah sekam permukaannya, setelah menyadari kesalahan kaum impresionis dan setelah memahami, bahwa dramatis persona dalam sebuah lukisan bukan cahaya, melainkan adalah manusia dan pengalaman-pengalaman emosionalnya yang sangat beragam itu. Dan memang dapat kita jumpai kedua aliran ini dalam seni modern. Pemusatan perhatian pada selaput sekam permukaannya telah menghasilkan lukisan-lukisan paradoks di hadapan mana bahkan para kritikus yang paling memanjakan, mengangkat bahu mereka dalam keheran-heranan dan mengakui bahwa seni-lukis modern sedang melalui suatu krisis keburukan,⁶⁷ Pengakuan, di lain pihak, bahwa tidaklah mungkin untuk berhenti pada sekam permukaannya saja, mengharuskan para seniman untuk mencari bobot/muatan ide, artinya, memuja yang baru saja telah mereka bakar. Namun, memasukkan bobot gagasan pada sesuatu karya tidak semudah tampaknya. Ide bukan sesuatu yang ada secara berdiri sendiri dari dunia nyata. Banyaknya gagasan-gagasan seseorang ditentukan dan diperkaya oleh hubungan-hubungannya dengan dunia kenyataan itu. Dan orang yang hubungan-hubungannya dengan dunia itu adalah sedemikian rupa sehingga ia menganggap egonya adalah satu-satunya realitas, mau-tak-mau menjadi seorang yang sama-sekali miskin dalam hal cita-cita. Bukan saja ia tidak bercita-cita, tetapi—dan ini merupakan masalah utamanya—ia tidak berada dalam keadaan untuk melahirkan gagasan-gagasan apapun. Dan seperti halnya dengan orang yang di waktu tidak mempunyai roti terpaksa makan rumput, begitulah di waktu mereka tidak memiliki gagasan-gagasan yang jelas, mereka memuaskan diri dengan sebutan-sebutan ide secara samar-samar, dengan surogat-surogat yang dipinjam dari mistisisme, simbolisme dan isme-isme sejenis, yang karakteristik bagi masa dekadensi. Dengan singkat,

kita temukan dalam seni-lukis itu suatu ulangan dari yang telah kita lihat dalam sastra: realisme runtuh karena kekosongan yang dikandungnya: reaksi idealistik menang.

Idealisme subyektif senantiasa berakar pada ide, bahwa tidak ada realitas lain kecuali ego sendiri. Namun diperlukan seluruh individualisme zaman dekadensi burjuis untuk menjadikan gagasan ini tidak saja sebuah ketentuan egoistik yang menentukan hubungan-hubungan antara orang-orang yang masing-masing menyintai dirinya sebagai Tuhan, —burjuasi tidak pernah dikenal memiliki cinta-pada-sesama-manusia yang berlebihan—melainkan juga menjadikannya landasan teoritis dari sebuah estetika baru.

Para pembaca tentu pernah mendengar tentang yang dinamakan kaum Kubis. Dan jika para pembaca memperoleh kesempatan untuk menyaksikan beberapa dari hasil kaum kubis itu, maka aku tidak menanggung kemungkinan dianggap bersalah, jika aku mengatakan, bahwa para pembaca sama-sekali tidak akan menikmati hasil-hasil kubisme itu. Bagaimana pun, bagiku hasil-hasil itu sama-sekali tidak membangkitkan apapun yang mirip/mendekati kenikmatan estetik. Nonsens yang dikubiskan, itulah kata-kata yang segera lahir pada pandangan pekerjaan artistik yang dibuat-buat itu. Tetapi, bagaimana pun, kubisme mempunyai juga alasan-alasannya. Dengan menamakannya nonsens hingga ke derajat ketiga pun tidak akan menjelaskan asal-usulnya.

Tulisan ini, sudah tentu, bukan tempatnya untuk menjelaskan hal itu. Tetapi hingga di sini pun orang dapat menentukan arah di mana asal-usul itu harus dicari. Di hadapanku terdapat sebuah buku yang menarik sekali: *Du Cubisme* oleh Albert Gleizes dan Jean Metzinger. Kedua pengarang itu adalah pelukis, dan kedua-duanya termasuk dalam aliran kubisme.

Marilah kita mematuhi ketentuan *audiatur et altera pars*,⁶⁸ dan mari kita mendengarkan yang hendak mereka katakan.

Bagaimanakah mereka membenarkan metode-metode kreatif mereka yang membingungkan itu?

Tiada sesuatu pun yang nyata di luar diri kita, demikian mereka berkata, —.... Kami sama sekali tidak bermaksud menyangsikan adanya obyek-obyek yang bekerja atas panca-indra kita; tetapi kepastian yang masuk akal mungkin hanya dalam hal bayangan-bayangan yang ditimbulkan oleh obyek-obyek itu dalam pikiran kita.⁶⁹

Dari sini para pengarang buku itu menyimpulkan, bahwa kita tidak dapat mengetahui bentuk-bentuk yang terdapat pada obyek-obyek itu sendiri. Dan karena bentuk-bentuk itu tidak diketahui, maka mereka beranggapan berhak menggambarkannya menurut kehendak dan sesuka-hati mereka sendiri. Mereka mengemukakan adanya suatu kecualian yang patut dicatat, bahwa mereka berpendapat tidaklah baik membatasi diri mereka, seperti yang telah dilakukan oleh kaum impresionis, pada dunia sensasi. Kami mencari yang hakiki, demikian mereka berkata untuk meyakinkan kita, tetapi kami mencarinya pada kepribadian kita, tidak pada keabadian yang dengan susah-payah dibentuk oleh para ahli matematika dan para filsuf.⁷⁰

Dalam argumen-argumen itu, sebagaimana dapat dilihat oleh para pembaca, kita jumpai, pertama-tama, ide yang sudah terkenal, bahwa ego kita adalah satu-satunya realitas. Benar, kita menjumpainya di sini dalam ungkapan yang kurang kaku. Gleizes dan Metzinger menandaskan, bahwa mereka sama-sekali tidak berpikiran untuk meragukan adanya obyek-obyek di sekitar dirinya. Tetapi setelah mengakui adanya dunia luar itu,. para pengarang itu di situ dan pada seketika itu juga menyatakan, bahwa dunia luar itu tidak dapat diketahui. Dan ini berarti, bahwa juga bagi mereka, tidak ada sesuatu pun yang nyata kecuali ego mereka sendiri.

Jika gambaran-gambaran dari obyek-obyek timbul pada kita karena yang tersebut belakangan ini bekerja atas panca-indra eksternal kita, maka tentunya tidak dapat dikatakan, bahwa dunia luar itu tidak dapat diketahui: kita memperoleh pengetahuan atasnya justru karena aksi ini. Gleizes dan Metzinger salah. Argumen mereka tentang bentuk-bentuk-pada-diri-sendiri juga sangat lemah. Mereka tidak dapat dengan serius dikecam atas kesalahan-kesalahan mereka itu: kesalahan-kesalahan yang sama telah dilakukan oleh orang-orang yang jauh lebih ahli dalam filsafat

dibandingkan dengan mereka itu. Tetapi satu hal yang tidak dapat dilewatkan begitu saja, yaitu, bahwa dari anggapan tidak dapat dikenalnya dunia luar itu, para pengarang kita tadi menarik kesimpulan, bahwa yang hakiki harus dicari pada kepribadian kita. Ada dua cara untuk memahami kesimpulan ini: pertama, dengan kepribadian dapat dimaksudkan seluruh ras manusia pada umumnya; kedua, ia dapat berarti setiap pribadi secara sendiri-sendiri. Dalam hal yang pertama, kita sampai pada idealisme transendental dari Kant; dalam hal yang kedua, pada pengakuan yang menyesatkan, bahwa setiap orang secara sendiri-sendiri adalah ukuran/kaidah bagi semua hal.

Pengarang kita itu cenderung pada interpretasi yang menyesatkan atas kesimpulan mereka itu.

Dan sekali interpretasi yang menyesatkan itu diterima,⁷¹ maka orang memperkenankan dirinya melakukan segala yang disukainya di dalam seni-lukis dan segala tindak lainnya. Jika, sebagai ganti *La femme en bleu* (Wanita dalam Warna Biru—sebuah lukisan karya Fernand Leger yang dipamerkan pada musim rontok lalu di Salon), aku melukiskan berbagai sosok stereometrik, siapa yang berhak mengatakan bahwa aku telah melukiskan sebuah lukisan yang buruk? Wanita adalah sebagian dari dunia luar di sekeliling diriku. Dunia luar itu tidak dapat dikenali. Untuk menggambarkan seorang wanita, aku harus bermohon pada kepribadianku, dan kepribadianku itu memberi pada wanita itu bentuk dari berbagai kubis yang disusun secara serampangan, atau lebih tepatnya: bentuk *parallelepiped-parallelepiped*. Kubis-kubis itu membangkitkan senyum pada siapa saja yang mengunjungi Salon itu. Namun ini baik-baik saja. Khalayak ramai hanya tertawa, karena khalayak ramai itu tidak memahami bahasa sang seniman. Seniman, betapapun, tidak harus memberi hati kepada khalayak-ramai. Dengan tidak memberikan konsesi-konsesi, tidak menjelaskan apapun dan tanpa menceritakan apapun, seniman mengumpulkan tenaga internal yang menyinari segala sesuatu yang di sekeliling dirinya.⁷² Dan hingga saat tercapainya penumpukan tenaga itu, tidak ada apapun yang berlaku kecuali menggambar bentuk-bentuk stereometris.

Dengan demikian kita mendapatkan sebuah parodi yang lucu atas Kepada

Penyair-nya Pushkin:

Seniman njelimet, puasakah engkau dengan karyamu?
 Puas? Kalau begitu biarlah orang mencemooh namamu
 dan meludahi altar tempat nyala apimu,
 dan mengguncang kakimu dengan kegembiraannya
 yang kekanak-kanakan.

Yang lucu pada parodi itu ialah, bahwa dalam hal ini seniman yang mau teliti itu puas dengan nonsens yang paling besar. Menurut kejadiannya, munculnya parodi-parodi seperti itu menunjukkan, bahwa dialektika yang terkandung dalam kehidupan masyarakat kini telah membawa teori seni untuk seni pada kemustahilan yang paling dalam.

Tidak baik, jika seseorang bersendirian. Para pembaru seni sekarang tidak puas dengan yang diciptakan para pendahulu mereka. Tiada yang salah dalam hal ini. Sebaliknya, desakan akan sesuatu yang baru sering sekali merupakan suatu sumber kemajuan. Namun tidak semua orang yang mencari sesuatu yang baru, benar-benar mendapatkannya. Orang mesti mengetahui bagaimana mencarinya. Orang yang buta akan ajaran-ajaran baru mengenai kehidupan sosial, orang yang bagi dirinya tiada realitas kecuali egonya sendiri, di dalam pencariannya akan sesuatu yang baru tidak akan menemukan apapun kecuali suatu absurditas baru. Tidaklah baik, jika seseorang itu bersendirian.

Maka, tampaknya dalam kondisi-kondisi sosial dewasa ini, hasil-hasil seni untuk seni jauh daripada memuaskan. Individualisme ekstrim zaman keruntuhan burjuasi memotong jalan para seniman dari semua sumber ilham sejati. Ia membuat para seniman itu sama-sekali buta akan yang sedang terjadi dalam kehidupan sosial, dan menjerumuskan mereka ke dalam kesibukan mandul dengan pengalaman-pengalaman emosional diri sendiri yang sama-sekali tanpa-makna dan dengan fantasi-fantasi imajinasi yang tidak sehat. Hasil akhir kesibukan-kesibukan mereka itu adalah sesuatu yang tidak saja tiada sangkut-pautnya dengan keindahan dari jenis apapun, tetapi yang lebih jelas lagi mewakili kemustahilan yang hanya dapat dipertahankan dengan bantuan pemutarbalikan-pemutarbalikan teori idealis yang menyesatkan mengenai pengetahuan.

Orang-orang yang kaku dan angkuh dari Pushkin mendengar penyair

yang bernyanyi itu dengan pikiran-pikiran hampa.⁷³ Sudah kukatakan, bahwa dilahirkan oleh pena Pushkin, penyejajaran-penyejajaran ini mempunyai arti sejarah. Untuk memahaminya kita hanya mesti mengingat, bahwa nama-nama sifat kaku dan angkuh tidak dapat dikenakan pada tani hamba Rusia zaman itu. Namun, nama-nama sifat itu sepenuhnya dapat dikenakan pada kaum jelata kalangan atas dari masyarakat yang kebebalanya telah mengakibatkan kehancuran di kesudahannya bagi penyair besar kita ini. Orang yang merupakan kaum jelata itu, tanpa dilebih-lebihkan dapat berkata tentang diri mereka sendiri seperti yang dikatakan kaum jelata dalam sajak Pushkin:

Kita semua pendusta dan penipu,
tak-tahu berterima-kasih, tanpa malu, berlagak,
hati kita tak-pernah berperasaan hangat.
Budak, tukang fitnah dan yang tolol, kawan jahat
dari kekejian membiak pada masing-masing dan semua.

Pushkin melihat, bahwa adalah menertawakan sekali untuk memberikan ajaran-ajaran yang berani kepada khalayak ramai aristokratik yang tidak berbudi itu: mereka tidak akan memahaminya. Pushkin telah berbuat benar dengan—dengan penuh kebanggaan diri—menghindari mereka. Bahkan lebih jauh lagi, ia telah berbuat salah—demi kerugian besar bagi kesusastraan Rusia—dengan tidak berbalik terhadap mereka dengan keteguhan yang diperlukan. Tetapi pada waktu sekarang, sikap yang diambil oleh penyair—dan para seniman pada umumnya, yang tidak mampu menyingkirkan burjuis Adam yang tua itu—terhadap rakyat merupakan kebalikan sepenuhnya dari yang kita lihat pada peristiwa Pushkin; kini tidak lagi rakyat—rakyat yang sebenarnya, yang bagian termajunya menjadi kian sadar—yang mendengar dengan pikiran-pikiran hampa pada panggilan-panggilan mulia yang berasal dari rakyat. Paling tidak, kesalahan para seniman ini ialah, bahwa jam mereka telah delapan-puluh tahun lebih, ketinggalan jaman. Dengan mengingkari aspirasi-aspirasi terbaik zamannya, mereka secara pandir membayangkan diri mereka sebagai penerus-penerus perjuangan yang dilakukan oleh kaum romantikus terhadap filistinisme. Kaum estet Eropa Barat, dan para estet Rusia yang mengekor, sangat suka sekali memuai-muai filistinisme gerakan proletariat masa-kini.

Ini sangat menertawakan. Betapa tak-berdasar tuduhan filistinisme yang dilancarkan orang-orang ini pada gerakan emansipasi kelas pekerja, telah dibuktikan sejak lama oleh Richard Wagner. Menurut pendapatnya yang kokoh, gerakan emansipasi kelas pekerja, jika dipertimbangkan dengan cermat (*genau betrachtet*), terbukti adalah suatu gerakan yang bukannya menuju, melainkan justru menjauhi filistinisme dan kearah suatu kehidupan yang bebas, ke arah suatu kemanusiaan artistik (*zum künstlerischen Menschentum*). Ia merupakan suatu gerakan untuk menikmati kehidupan dengan cara terhormat, yang alat-alat materialnya tidak mesti diperoleh manusia dengan mengerahkan segenap tenaga vitalnya. Keharusan untuk mengerahkan segenap tenaga vital guna memperoleh kebutuhan-kebutuhan hidup inilah yang dewasa ini menjadi sumber sentimen-sentimen filistin. Perhatian yang terus-menerus pada kebutuhan-kebutuhan untuk hidupnya itulah yang telah menjadikan manusia lemah, menghamba, tolol dan hina, yang telah mengubahnya menjadi makhluk yang tidak mampu menyintai ataupun membenci, yang menjadikannya seorang warga yang setiap saat bersedia mengorbankan benteng terakhir kemauan bebasnya hanya agar kebutuhan itu dapat terpenuhi.

Gerakan emansipasi kelas pekerja bertujuan untuk melenyapkan beban-pikiran yang merendahkan dan merusak itu. Wagner berpendirian, bahwa hanya dengan disingkirkannya hal itu, hanya dengan dicapainya tujuan hasrat emansipasi proletariat, maka kata-kata Yesus—jangan memikirkan yang akan kau makan, dan seterusnya—akan menjadi kenyataan.⁷⁴

Ia akan benar sekali jika menambahkan bahwa hanya apabila hal itu terlaksana, maka tidak akan ada alasan serius untuk menyejajar-jajarkan estetika pada moral, sebagaimana yang dilakukan oleh para penganut seni untuk seni, misalnya Flaubert⁷⁵. Flaubert berpendapat, bahwa buku-buku kebajikan sangat menjemukan dan palsu (*les livres vertueux sont ennuyeux et faux*). Ia benar—tetapi hanya karena kebajikan masyarakat dewasa ini, yaitu kebajikan burjuis, adalah menjemukan dan palsu. Flaubert sendiri tidak melihat sesuatu yang menjemukan atau palsu pada kebajikan antik. Padahal, ia hanya berbeda dari kebajikan burjuis karena tidak dinodai dengan individualisme burjuis. Shirinsky-Shikmatov

sebagai Menteri Pendidikan Nikolas I, beranggapan bahwa tugas seni ialah untuk memperkuat kepercayaan yang begitu penting pada kehidupan masyarakat dan kehidupan pribadi, sehingga perbuatan-perbuatan jahat dihadapi dengan penebusan setimpal di dunia ini juga, yaitu dalam masyarakat yang dengan begitu bernafsu dijaga oleh kaum Shirinsky Shikmatov. Pendapat itu tentu saja sepenuhnya palsu dan vulgar menjemukan. Para seniman berbuat benar dengan menghindari kepalsuan-kepalsuan dan kevlugaran-kevlugaran seperti itu. Dan di kala kita membaca dari Flaubert, bahwa dalam arti tertentu tiada sesuatu yang lebih puitik daripada kejahatan,⁷⁶ maka kita mengerti, bahwa, dalam arti sesungguhnya, ini adalah suatu penyejajaran kejahatan pada kesuilan kaum moralis burjuis yang vulgar, memuakkan dan palsu dan kaum Shirinsky—Shhikimatov. Tetapi, jika susunan masyarakat yang menghidupi kebajikan vulgar, memuakkan dan palsu ini lenyap, maka keharusan moral untuk mengidealisasikan kejahatan akan juga lenyap. Aku ulangi: Flaubert tidak melihat sesuatu yang vulgar, memuakkan atau palsu pada kebajikan antik, sekalipun, sementara ia menghormatinya, ia bersamaan dengan itu—dikarenakan oleh watak masih sangat mudanya konsep-konsep sosial dan politiknya—akan mengagumi peniadaan kebajikan secara mengerikan ini sebagai perilaku Nero. Dalam suatu masyarakat sosialis, pengejaran seni untuk seni akan menjadi suatu kemustahilan yang sepenuhnya masuk-akal sejauh tidak akan adanya pemvulgaran moral-moral sosial yang kini merupakan akibat tidak terelakkan dari tekad klas yang berkuasa untuk mempertahankan hak-hak istimewanya.

Flaubert berkata: *L'art c'est la recherche de l'inutile* (seni adalah pencarian ketiada-gunaan.) Tidak sulit untuk menemukan gagasan dasar dalam kata-kata Kaum Jelata-nya Pushkin. Namun, kengototannya pada ide ini hanya menandakan, bahwa sang seniman memberontak terhadap utilitarianisme sempit klas berkuasa tertentu, atau kasta berkuasa tertentu.... Dengan hapusnya klas-klas, utilitarianisme sempit yang sangat erat hubungannya dengan ego-tisme akan juga lenyap. Egotisme tidak mempunyai kesamaan apapun juga dengan estetika; suatu penilaian selera senantiasa disertai persangkaan bahwa orang yang menyatakannya tidak didorong oleh perhitungan-perhitungan keuntungan pribadi. Tetapi

keuntungan pribadi adalah satu hal, dan keuntungan masyarakat adalah suatu hal lain lagi.

Keinginan untuk berguna bagi masyarakat, yang merupakan dasar kebajikan antik, adalah sumber dari pengorbanan-diri, dan suatu perbuatan pengorbanan-diri dengan mudah dapat menjadi—dan seringkali telah menjadi itu, sebagaimana dibuktikan oleh sejarah seni—suatu subyek pelukisan estetik. Kita cukup mengingat kembali nyanyian-nyanyian rakyat primitif, atau, agar tidak terlalu jauh, monumen pada Harmodius dan Aristogeiton di Athena.⁷⁷

Para pemikir jaman dulu—Plato dan Aristotles, misalnya—sepenuhnya menyadari bagaimana manusia dimerosotkan di waktu segenap tenaga vitalnya diserap habis oleh kekhawatiran akan kebutuhan materialnya. Ideolog-ideolog burjuasi masa-kini juga menyadari hal ini. Sama pla, mereka menganggap perlu untuk meringankan orang dari beban kecemasan-kecemasan ekonomikal terus-menerus yang merendahkan itu. Tetapi orang-orang yang mereka maksudkan ialah anggota-anggota klas masyarakat teratas, yang hidup dari penghisapan atas kerja. Mereka menemukan cara penanggulangan persoalan itu seperti yang ditemukan oleh para pemikir zaman-dulu, yaitu pada perbudakan para penghasil oleh suatu kelompok pilihan yang beruntung, yang sedikit banyak mendekati ideal superman. Tetapi, apabila pemecahan ini konservatif bahkan di zaman Plato dan Aristotles, kini ia reaksioner tiada-taranya. Dan jika para pemilik budak Yunani kuno di zaman Aristoteles dapat berharap untuk mempertahankan kedudukan kekuasaannya itu dengan keberanian untuk sendiri bekerja-keras, maka para peng-khotbah masa-kini demi perbudakan massa banyak, sangat menaruh syak-wasangka pada keberanian para burjuis penghisap itu. Itulah sebabnya mengapa mereka begitu tersangkut pada mimpi akan permunculan seorang manusia-super sebagai kepala negara yang zenial, yang akan menopang, dengan kemauan-sekeras-baja, tiang-tiang kekuasaan klas yang sudah bergetaran. Kaum dekaden yang tidak hampa kepentingan-kepentingan politik acapkali menjadi pengagum-pengagum penuh nafsu dari Napoleon I.

Apabila Renan menganjurkan suatu pemerintah kuat yang mampu memaksa orang-orang dusun yang baik bekerja baginya, sedangkan ia

sendiri akan mengabdikan dirinya pada urusan-urusan mental, maka kaum estet jaman sekarang memerlukan suatu sistem sosial yang akan memaksa proletariat untuk bekerja, sedangkan mereka akan mencurahkan diri mereka pada kesenangan-kesenangan terhormat, seperti menggambar dan melukis kubis-kubis dan lain-lain gambar stereometrika. Karena secara organik tidak mampu melakukan pekerjaan serius apapun, mereka sungguh-sungguh merasa terhina oleh pikiran mengenai sistem masyarakat yang di dalamnya akan tiada sama-sekali kaum isengnya. Jika orang hidup dengan srigala-srigala, maka orang itu harus pula ikut mengaung bersama srigala-srigala itu.

Para estet burjuis modern mengaku berperang terhadap filistinisme, namun mereka sendiri memuja anak-sapi emas, secara tak-terkalahkan oleh seorang filistin biasa atau filistin pekarangan. Yang mereka kira adalah suatu gerakan dalam seni, demikian Mauclair berkata, sebenarnya adalah gerakan di pasar lukisan, di mana juga terdapat spekulasi dalam jenis-jenis yang belum diluncurkan.⁷⁸

Sambil-lalu ingin kutambahkan, bahwa spekulasi tentang jenis-jenis yang belum diluncurkan ini antara lain disebabkan oleh demam-pemburuan akan sesuatu yang baru, yang menjadi ketagihan sebagian besar para seniman masa-kini. Orang senantiasa menghasratkan sesuatu yang baru jika orang itu tidak puas dengan yang lama. Tetapi pertanyaannya ialah: mengapa mereka tidak puas? Banyak sekali seniman zaman-kini tidak puas dengan yang lama itu dengan satu-satunya alasan, bahwa selama khalayak-ramai menganut yang lama itu, maka kezenialan mereka sendiri tetap tidak terluncurkan. Mereka terdorong memberontak terhadap yang lama itu bukannya oleh suatu kecintaan pada sesuatu gagasan baru, melainkan untuk satu-satunya realitas, yaitu ego-kesayangan mereka sendiri. Tetapi, cinta seperti itu tidak mengilhami seorang seniman; cinta semacam itu hanya berakibat bahwa bahkan berhala Belvedere mereka pandang dari pendirian keuntungan-diri-sendiri. Soal uang begitu eratnya bertaut dengan soal seni, demikian Mauclair berkata, sehingga kritik seni ditindas menjadi suatu kejahatan. Para kritikus terbaik tidak dapat mengatakan yang mereka pikir, dan para kritikus selebihnya hanya mengatakan yang mereka anggap pantas, karena tidakkah mereka itu mesti hidup dari tulisan-tulisan mereka?

Aku tidak mengatakan bahwa ini sesuatu untuk dijadikan kejengkelan kita, namun baik sekali untuk menyadari kompleksnya persoalan itu.⁷⁹

Demikianlah, telah kita dapatkan, bahwa seni untuk seni telah berubah menjadi seni untuk uang. Dan sepuluh masalah yang dihadapi Maclair telah meringkas menjadi masalah menentukan sebab-sebab terjadinya hal di atas. Dan tidaklah sulit untuk menentukan sebab-sebab itu.

Ada waktunya, seperti di jaman Abad Pertengahan, ketika hanya yang berlebihan, yaitu eksek produksi atas konsumsi, yang dipertukarkan. Ada pula waktunya, ketika tidak hanya yang berlebihan, melainkan seluruh hasil, seluruh keadaan industri telah berganti menjadi perdagangan dan ketika seluruh produksi bergantung pada pertukaran....

Akhirnya, tiba suatu waktu, ketika segala sesuatu yang tadinya oleh manusia dianggap tidak dapat dipisahkan, telah menjadi suatu obyek pertukaran, telah menjadi obyek lalu-lintas dan dapat dipisahkan. Itulah waktu ketika segala sesuatu, yang hingga saat itu telah disaling-hubungkan, tetapi tidak pernah dipertukarkan; yang diberikan, tapi tidak pernah dijual; yang diperoleh, tapi tidak pernah dibeli—yaitu kebajikan, cinta, keyakinan, pengetahuan, kesadaran, dan sebagainya—singkatnya, ketika segala sesuatu berubah menjadi barang-dagangan. Saat itu korupsi menjadi umum, suap-menyuap di mana-mana, atau, untuk berbicara dalam istilah-istilah ekonomi-politik: saat ketika segala sesuatu, yang moral maupun yang fisik, telah menjadi nilai yang dapat diperdagangkan, yang dibawa ke pasar untuk ditaksir nilainya yang sesungguhnya.⁸⁰

Apakah mengherankan, bahwa pada jaman berlakunya suap-menyuap secara umum itu, seni juga menjadi barang yang dapat dijual-belian?

Maclair enggan mengatakan apakah keadaan ini sesuatu yang harus dijadikan penyesalan. Aku pun tidak mempunyai keinginan untuk menaksir gejala ini dari sudut pendirian moral. Aku berusaha—sebagaimana bunyi sebuah pepatah—untuk tidak menangis atau ketawa, tetapi untuk memahami. Aku tidak mengatakan, bahwa para seniman modern harus mencari ilham dari aspirasi-aspirasi emansipasi proletariat. Tidak, jika pohon apel harus berbuah apel, dan pohon pir harus menghasilkan buah pir, maka para seniman pemeluk pendirian burjuasi harus memberontak terhadap aspirasi-aspirasi yang disebutkan itu. Di

zaman dekaden, seni harus dekaden. Ini tidak terelakkan. Dan tiada gunanya merasa jengkel dengan hal itu. Tetapi, sebagaimana dikatakan secara tepat oleh Manifesto Komunis: pada saat-saat perjuangan kelas mendekati saatnya yang menentukan, maka proses kehancuran yang berlangsung di kalangan kelas yang berkuasa, di dalam seluruh jangkauan masyarakat lama, mencapai watak yang sedemikian kerasnya, sedemikian mencolok, sehingga sebagian kecil dari kelas yang berkuasa itu melepaskan dirinya dan bergabung pada kelas revolusioner, yaitu kelas yang memegang hari-depan dalam tangannya. Dari sebab itu, seperti halnya pada suatu masa sebelumnya, suatu bagian dari kaum ningrat menyeberang pada burjuasi, maka kini suatu bagian dari burjuasi menyeberang pada proletariat, dan khususnya suatu bagian dari para ideolog burjuis yang telah mengangkat diri mereka ke tingkat secara teoritis dapat-menangkap gerakan bersejarah secara menyeluruh.

Di antara para ideolog burjuis yang telah menyeberang ke proletariat, kita jumpai hanya beberapa seniman. Mungkin sekali sebabnya ialah, bahwa hanya seorang yang berpikir yang dapat mengangkat diri mereka ke tingkat untuk secara teoretikal dapat menangkap gerakan sejarah secara menyeluruh itu, dan para seniman modern, tidak seperti maestro-maestro besar Renaisans, tidak banyak melakukan pemikiran.⁸¹

Tetapi, bagaimana pun juga, dapat dikatakan dengan pasti, bahwa setiap seniman yang sedikit-atau-banyak berbakat, akan berupaya meningkatkan kemampuannya, jika ia menangkap gagasan-gagasan besar emansipasi zaman kita. Hanya cita-cita itulah yang mesti menjadi sebagian darah-dagingnya, dan ia mesti mengungkapkannya secara tepat sebagai seorang seniman.⁸² Selebihnya dari itu, ia mesti mapu membentuk suatu pendapat yang tepat mengenai modernisme artistik dari para ideolog burjuis masa kini. Kelas yang kini berkuasa telah mencapai kedudukan yang—baginya—maju terus berarti tenggelam. Dan nasib buruk ini menjadi milik semua ideolognya, yang telah tenggelam lebih dalam daripada para pendahulunya.

Ketika kupaparkan pandangan-pandangan yang kuajukan di sini, Lunacharsky telah menyanggah berbagai hal, di antaranya yang terpenting akan kuperiksa di sini.

Pertama, ia heran, katanya, bahwa aku agaknya mengakui akan adanya suatu kaidah mutlak bagi keindahan. Tidak ada kaedah seperti itu. Segala sesuatu mengalir dan berubah. Faham-faham manusia tentang keindahan juga berubah. Dari sebab itu tidak ada kemungkinan untuk membuktikan bahwa seni modern benar-benar sedang melalui suatu krisis keburukan.

Hal ini telah kutolak, dan kini aku menolaknya lagi, aku tidak berpikir bahwa ada, atau bisa ada, suatu kaedah mutlak bagi keindahan.⁸³

Faham-faham orang mengenai keindahan tidak disangsikan lagi berubah dalam berlangsungnya proses sejarah. Tetapi, selagi tidak ada kaedah mutlak bagi keindahan, selagi semua kaedahnya bersifat relatif, ini tidak berarti bahwa tidak ada kemungkinan objektif untuk menilai apakah sebuah karya artistik tertentu telah dilaksanakan dengan baik atau tidak.

Marilah kita mengandaikan, bahwa seorang seniman hendak melukiskan wanita dalam warna biru. Jika yang digambarkan di dalam lukisannya itu sungguh-sungguh mirip dengan wanita seperti itu, kita akan berkata, bahwa ia telah berhasil dalam membuat sebuah lukisan yang baik. Tetapi, jika bukannya seorang wanita dalam pakaian biru, melainkan di atas kanvas lukisan itu kita melihat berbagai sosok stereometrikal yang kurang lebih dengan tebal-tebal dan kurang lebih secara kasar di sana sini diwarnai dengan warna biru, maka ia sama sekali bukanlah sebuah lukisan baik. Kian dekat pelaksanaannya bersesuaian dengan rencananya, atau—untuk memakai ekspresi yang lebih umum—kian dekat bentuk sebuah karya artistik sesuai dengan gagasannya, makin berhasillah ia. Inilah kaedah yang objektif. Dan justru karena ada kaedah seperti itu, maka kita berhak mengatakan, bahwa lukisan-lukisan Leonardo da Vinci—misalnya—lebih baik daripada lukisan-lukisan seorang Themistocles yang malang,⁸⁴ yang membuang-buang kertas yang baik untuk kekusutan pikirannya sendiri. Jika, misalnya, Leonardo da Vinci menggambar seorang laki-laki tua berjenggot, maka hasilnya benar-benar adalah seorang laki-laki tua yang berjenggot—begitu miripnya, sehingga tatkala kita melihatnya, kita akan berkata:

Betapa hidup! Tetapi, jika Themistocles menggambarkan seorang tua berjenggot, maka sebaiknya kita tuliskan di bawah gambar itu: Ini adalah gambar seorang tua berjenggot—agar tidak sampai timbul salah-faham.

Dalam mempertahankan bahwa tidak mungkin ada kaidah obyektif bagi keindahan, Lunacharsky melakukan dosa yang dilakukan pula oleh begitu banyak ideolog burjuis, hingga dan meliputi pula kaum kubis: yaitu, dosa subyektivisme ekstrem. Bagaimana seorang yang menamakan dirinya seorang Marxis dapat melakukan kesalahan ini, benar-benar tidak kumengerti.

Tetapi, harus ditambahkan di sini, bahwa di sini aku mempergunakan istilah indah dalam arti luas, bahkan mungkin yang terlalu luas: menggambarkan seorang tua berjenggot dengan indah tidak berarti menggambarkan seorang tua yang indah. Tetapi, di dalam dunianya yang luas itu, kaedah yang kumaksudkan—yaitu kesesuaian bentuk pada ide—dapat dikenakan dengan kesahihan sama. Lunacharsky berpendapat (jika aku memahaminya dengan tepat) bahwa bentuk mungkin sekali sesuai pada suatu ide palsu. Tetapi aku tidak setuju dengan ini. Ingat saja lakon *Le repas du lion* karya de Curel. Kisah itu sebagaimana kita ketahui didasarkan pada ide palsu, bahwa majikan berada dalam hubungan yang sama dengan kaum buruhnya seperti hubungan seekor singa dengan kawanan srigala yang makan dari sisa-sisa yang jatuh dari meja raja hutan itu. Persoalannya ialah, dapatkah de Curel dengan jujur mengungkapkan ide salah itu di dalam lakonnya? Tidak. Gagasan itu salah karena ia bertentangan dengan hubungan sesungguhnya antara majikan dengan kaum buruhnya. Untuk menyajikannya dalam sebuah karya artistik berarti memutar-balikkan kenyataan. Dan jika sebuah karya artistik memutar-balikkan kenyataan, maka ia tidak berhasil sebagai sebuah karya seni. Itulah sebabnya *Le repas du lion* berada jauh di bawah bakat de Curel.

The Gates of the Kingdom berada jauh di bawah bakat Hamsun dikarenakan sebab yang sama pula.

Kedua, Lunacharsky telah menuduhkan padaku obyektivisme yang berlebihan. Tampaknya ia setuju, bahwa pohon apel harus berbuah apel dan pohon pir harus membuah buah pir. Namun, ia menyatakan, bahwa di antara para seniman yang berpihak pada pendirian burjuasi terdapat orang-orang yang ragu-ragu, yang adalah menjadi tugas kita untuk meyakinkan mereka agar melepaskan diri dari dan bukannya

membiarkan diri mereka dalam kegiatan elemental dari pengaruh-pengaruh burjuasi.

Harus kuakui, bahwa bagiku tuduhan ini lebih tidak dapat difahami daripada tuduhan yang pertama. Dalam ceramahku telah kukatakan—dan aku berharap telah membuktikan—bahwa seni modern sedang membusuk.⁸⁵

Aku telah mengatakan, bahwa sebab dari gejala ini—terhadap mana setiap orang yang secara tulus menyintai seni tidak dapat bersikap takpeduli—ialah, bahwa bagian terbesar seniman masa-kini kita berpihak pada pendirian burjuasi dan tidak sangat dirpengaruhi oleh gagasan-gagasan emansipasi besar jaman kita. Bagaimana pernyataan ini dapat mempengaruhi kaum yang ragu-ragu? Jika ia meyakinkan, maka ia seharusnya mendorong kaum ragu-ragu itu untuk menerima pendirian proletariat. Dan ini yang paling-paling dapat dituntut dari sebuah ceramah yang tujuannya adalah untuk memeriksa masalah seni, dan bukan untuk menguraikan atau membela azas-azas sosialisme.

Yang terakhir, namun belum semuanya, Lunacharsky dengan mempertahankan bahwa tidaklah mungkin dibuktikan, bahwa seni burjuis sedang membusuk (meruntuh), beranggapan bahwa aku akan lebih bijaksana jika menyejajar-jajarkan pada ideal-ideal burjuasi itu, sebuah sistem keserasian—ini adalah ucapannya, jika aku tidak salah ingat—dari konsep-konsep yang saling berlawanan. Dan ia menjamin pada para pendengar bahwa sistem seperti itu pada waktunya akan dikerjakan. Keberatan Lunacharsky itu sepenuhnya melampaui pengertianku. Jika sistem itu masih harus dikerjakan, maka jelaslah, ia belum dikerjakan. Dan jika ia belum dikerjakan, bagaimanakah aku dapat menyejajar-jajarkannya pada pandangan-pandangan burjuis. Dan apakah dan bagaimanakah gerangan sistem keserasian konsep-konsep itu? Sosialisme-ilmu modern tak-terbantahkan lagi merupakan sebuah sistem yang sepenuhnya serasi. Dan ia mempunyai kelebihan karena sudah (ber-)ada. Tetapi, sebagaimana sudah kukatakan, akan sangat aneh jika, dengan adanya ketentuan untuk memberikan ceramah mengenai masalah Seni dan Kehidupan Sosial, aku memulai dengan menguraikan doktrin-doktrin sosialisme-ilmu modern—teori mengenai nilai-lebih, misalnya. Segala

sesuatu itu baik, jika ia pada waktunya yang tepat dan di tempatnya yang tepat pula.

Namun, mungkin juga, bahwa ketika Lunacharsky berbicara tentang sebuah sistem keserasian konsep-konsep, ia maksudkan pandangan-pandangan mengenai kebudayaan proletariat, yang baru-baru ini dikemukakan dalam pers oleh rekan dekatnya dalam cita-cita, yaitu tuan Bogdanov.⁸⁶

Jika memang demikian halnya, maka makna keberatan Lunacharsky adalah, bahwa seandainya aku datang berguru pada Bogdanov, maka pujian yang lebih banyak akan kuperoleh.⁸⁷

Aku menyatakan terima-kasihku atas nasehatnya itu. Tetapi, aku tidak mempunyai niat untuk menurutinya. Dan jika pun ada orang yang, karena belum berpengalaman, berpikiran untuk membuat dirinya berminat pada pamflet Kebudayaan Proletar-nya Bogdanov, maka ingin kuperingatkan, bahwa pamflet itu telah ditertawakan secara habis-habisan di dalam *Sovremenny Mir*⁸⁸ oleh salah seorang sahabat-karib Lunacharsky yang lain lagi, yaitu tuan Alexinsky.

ooo0ooo

Catatan

¹ Karya yang disajikan di sini kepada para pembaca adalah penerjemahan kembali sebuah ceramah yang saya lakukan, dalam bahasa Russia, di Liege dan Paris pada bulan November tahun ini (1912). Karenanya hingga derajat tertentu karya ini mempertahankan bentuk suatu penyampaian secara lisan. Menjelang bagian akhir bab II akan saja periksa keberatan-keberatan tertentu yang diajukan pada saja secara terbuka di Paris oleh Tuan Lunacharsky mengenai kaidah tentang keindahan. Saya menjawabnya secara lisan pula pada waktu itu, tetapi saya berpendapat akan bermanfaat sekali jika hal ikhwal itu didiskusikan di dalam pers.

² Penilaian Plekhanov atas pandangan-pandangan Pisarev mengenai seni tidak sepenuhnya tepat. Pisarev adalah seorang lawan-keras dari teori seni untuk seni, dan berpendirian, bahwa seni harus secara mendalam digenangi oleh kandungan pikiran dan mencerminkan cita-cita progresif zamannya. Tetapi ia tidak menyangkal nilai estetika dari seni dan sastra.

³ N.G. Chernysevsky, *Collected Works*, 1906 ed., Vol.I, hal. 33-34 3a) Kutipan ini adalah dari tulisan Poetry, *The Works of Arist-tle*. Lihat Chernyshevsky, *Pilihan Esai-esai Filosofis*, Moscow, 1953, hal. 433.

⁴ Sebagian pandangan ini ialah suatu pengulangan dan sebagian lagi suatu pengembangan lebih lanjut dari

pandangan-pandangan yang dirumuskan oleh Belinsky menjelang akhir hidupnya. Dalam tulisannya Sebuah Tinjauan atas Kesusastraan Rusia tahun 1847, Belinsky menulis: Kepentingan masyarakat yang paling suci ialah kesejahteraan sendiri, yang secara rata meliputi setiap anggota masyarakat. Jalan kearah kesejahteraan ini ialah kesadaran dan seni dapat memajukan kesadaran ini tanpa mesti kalah dari ilmu dalam melakukan hal itu. Di sini ilmu dan seni harus sama-sama ada, dan sebagaimana ilmu tidak mungkin menggantikan seni, demikian pula seni tidak mungkin menggantikan ilmu pengetahuan.

Tetapi, seni hanya dapat mengembangkan pengetahuan manusia dengan melakukan penilaian atas gejala-gejala kehidupan. Disertasi Chernyshevsky dengan demikian merupakan rangkaian pada pandangan terakhir Belinsky mengenai kesusastraan Rusia.

⁵ Nekrasov, *Penyair dan Rakyat Biasa*

⁶ Surat Kramskoi pada V.V. Stasov, dari Mentone tertanggal 30 April 1884, menunjukkan, bahwa ia sangat terpengaruh oleh pandangan-pandangan Belinsky, Gogol, Fedotov, Ivonov, Chernyshevsky, Dobrolyubov, Perov (Ivan Nikolavich Kramskoi: Kehidupannya, Surat-menyurat dan Artikel-artikel Kritikalnya, St. Petersburg 1888, hal.487). Namun, harus diingat, bahwa penilaian atas gejala-gejala kehidupan yang dijumpai dalam artikel-artikel kritikal Kramskoi dalam hal kejelasan adalah jauh di bawah yang dapat kita jumpai dalam tulisan-tulisan, misalnya, dari G.I. Uspensky, lebih-lebih lagi dalam karya-karya Chernyshevsky dan Dobrolyubov.

⁷ Fragmen ini dan yang terdahulu adalah dari *Penyair dan Chalayak-ramai*, karya Pushkin.

⁸ *Penyair dan Khalayak-ramai* (aslinya diterbitkan dengan juluk *Rakyat*, seperti berbagai sajak lain dari Pushkin, misalnya *Penyair*, dan *Kepada Penyair* mengandung watak polemikal yang jelas.

Pada tahun-tahun 1869-an, para kritikus Rusia yang berpendirian bahwa seni harus bebas dari kehidupan sosial, mencari kekuatan pada kewibawaan Pushkin untuk melawan kaum demokrat revolusioner. Mereka secara palsu melukiskan sajak-sajak itu dan mempertahankan, bahwa Pushkin adalah seorang pemeluk seni murni. Pandangan yang sama dipunyai oleh kaum dekaden Rusia pada akhir abad XIX dan awal abad XX.

⁹ Pemberontakan bersenjata yang dilancarkan terhadap otokrasi Tsar oleh anggota-anggota keningratan Rusia di St. Petersburg pada tanggal 14 Desember 1825. Kaum pemberontak menjadi terkenal dengan nama kaum Desembris. Para pemimpin pemberontakan itu telah dihukum mati dan banyak dari pengikutnya dibuang ke Siberia.

¹⁰ P.Y.Shchogolev, *Pushkin. Essays*, St. Petersburg, 1912, hal. 357.

¹¹ *Ibid.*, hal. 241.

¹² Dari karya Pushkin, *Kepada Penyair*.

¹³ *Prakata* pada *M-Ile de Maupin*.

^{13a} Sebuah mazhab para penyair Perancis, termasuk Leconte de Lisle dll. Nama Parnasian diambil dari serentetan kumpulan sajak yang telah mereka terbitkan dengan judul *Parnasse Contemporarian*.

Mereka mengajarkan kultus seni untuk seni dan menjadi pendahulu kaum dekaden.

¹⁴ *Histoire du romantisme*, Paris 1895, hal. 153-154.

¹⁵ S.d.a. halaman 154.

¹⁶ *Les Odes Funambulesques*, Paris 1859, hal. 294-5

¹⁷ Alfred de Musset menggambarkan ketidak-serasian ini dengan kata-kata sebagai berikut: Dua kubu, layaknya, telah terbentuk: di satu pihak ialah jiwa-jiwa luhur dan penuh derita, jiwa-jiwa terluka yang menghasratkan keabadian, menundukkan kepala-kepala mereka dan menangis, membungkus diri mereka dalam impian-impian tidak-waras, dan orang tidak melihat lain kecuali buluh-buluh lembek dalam suatu samudera kepahit-getiran. Di pihak lain, manusia-manusia fisikal, tetap tegak, tak-goyah, dan menyerahkan diri pada kesenangan-kesenangan positif tanpa peduli kecuali menghitung-hitung uang mereka. Tiada apapun kecuali sedu-sedan dan luapan-luapan tawa-yang pertama datangnya dari roh manusia, yang belakangan dari tubuh manusia. *La Confession d'un enfant du siècle*, hal.10.

¹⁸ Op.cit.hal.31

¹⁹ *Ibid.*, hal.32

²⁰ Theodore de Banville dengan tegas mengatakan, bahwa serangan-serangan kaum romantikus terhadap burjuasi tidaklah diarahkan terhadap kaum burjuasi sebagai suatu klas masyarakat (*Les Odes funambulesques*, Paris 1858, hal. 294).

Namun, di dalam memberontak terhadap masyarakat lama, David dan teman-temannya sungguh-sungguh menyadari, bahwa di belakang mereka berderaplah barisan-barisan yang membanjir dari kalangan masyarakat golongan ketiga, yang segera—dalam kata-kata mashur Abbe Sieyes, akan menjadi penentu segala. Dari sebab itu, pada mereka, perasaan berada dalam ketidak-serasian dengan kekuasaan yang berlaku dilengkapi dengan perasaan simpati pada masyarakat baru yang telah menjadi dewasa di dalam kandungan masyarakat lama dan bersiap-siap untuk menggantikannya. Pada kaum romantikus dan Parnasian tidak kita jumpai hal yang sama: mereka tidak mengharapkan atau menghasratkan suatu perubahan dalam sistem sosial Perancis pada zamannya. Itulah sebabnya mengapa ketidak-serasian mereka dengan masyarakat sekitarnya adalah tidak-berpengharap-Pemberontakan konservatif kaum romantikus terhadap burjuasi ini, namun tidak terhadap sendi-sendi sistem burjuis, telah diartikan oleh beberapa dari ...para ahli teori Rusia zaman sekarang (Ivanov-Rasumnik, misalnya), sebagai perjuangan terhadap keburjuisan yang jauh lebih luas daripada perjuangan sosial dan politik proletariat terhadap burjuasi. Aku menyerahkan kepada para pembaca untuk menilai kemantapan konsepsi ini. Dalam kenyataan, hal itu menunjukkan—yang patut disesalkan—

, bahwa orang-orang yang melakukan tugasnya untuk menguraikan sejarah alam-pikiran Rusia tidak selalu berusaha keras untuk mengenal lebih dulu sejarah alam-pikiran Eropa Barat.

²¹ Sikap pikiran kaum romantikus Jerman oleh ketidak-serasian yang sama tidak-berpengharapan dengan sekitar sosial mereka, seperti secara cemerlang ditunjukkan oleh Brandes dalam karyanya: *Die romantische Schule in Deutschland*, yang merupakan jilid ke-2 dari karyanya: *Die Hauptströmungen der Litteratur der 19-ten Jahrhundert*.

²² *Poèmes antiques*, Paris, 1852. Preface, hal. vii.

²³ *Ibid.*, hal. ix.

²⁴ *Ibid.*, hal. xi.

²⁵ Aliran pikiran di Rusia yang timbul pada tahun-tahun 40-an dan 50-an abad XIX dan yang percaya bahwa perkembangan Rusia akan berbeda dari perkembangan di Barat dan akan didasarkan pada Komune desa (yang dianggap khas bagi nasion-nasion Slavia), Nasrani Ortodoks dan keserasian antara Tsar dan rakyat.

²⁶ Dengan pekerjaan Peter, Ostrovsky maksudkan reformasi-reformasi Peter I, yang direncanakan untuk meng-Eropakan Rusia dan untuk mengakhiri keterbelakangannya.

²⁷ [Itu bukan sebuah lakon, itu adalah sebuah pelajaran]

²⁸ *Memoirs of Xenofont Polevoi*; Suvarin Publishing House, St. Petersburg 1888, hal. 445.

²⁹ Orang harus puas di bawah cahya mentari,

Dalam panas atau kedinginan: Segarlah wajahmu,

Aku jijik pada yang kurus dan yang pucat;

Dia yang tanpa tawa patut dipacak.

³⁰ Memang, bentuk adalah indah, jika mengandung gagasan

di dalamnya;

Apa gunanya dahi yang cantik, jika tiada otak dibaliknya?

³¹ Lihat buku A. Cassagne yang bagus sekali, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, 1906, hal. 96-105.

³² Pasal 2 dari Deklarasi tentang Hak-hak Manusia dan Warga-negara, yang disahkan oleh Majelis Konstituante Perancis pada sidang-sidangnya tanggal 20-26 Agustus 1789, berbunyi: Tujuan setiap perhimpunan warganegara adalah perlindungan bagi-hak azasi manusia yang tidak dapat diganggu-gugat. Hak-hak ini ialah: kebebasan hak-milik, keselamatan dan perlawanan terhadap penindasan—perhatian akan hak milik membuktikan watak burjuis dari revolusi, sedangkan pengakuan atas hak untuk melawan penindasan menunjukkan, bahwa revolusi hanya baru terjadi dan belum selesai, karena menghadapi perlawanan keras

kaum awam bangsawan dalam batin. Pada bulan Juni 1848, burjuasi Perancis tidak lagi mengakui hak warganegara untuk melawan penindasan.

³³ Belinsky menyatakan pendapat ini dalam tulisannya Sebuah Tinjauan atas Kesusastraan Rusia di tahun 1847. Lihat, Belinsky, Pilihan karya-karya Filosofis, Moscow, 1956, hal. 455.

³⁴ Keistimewaanannya, yang tak-dapat disangkal, hanyalah menandakan, bahwa pada abad XVI, orang-orang menghargai seni yang secara tiada berpengharapan berada di luar keserasian dengan sekitar sosialnya. Kemudian, keserasian ini juga menyebabkan suatu kecenderungan ke arah seni murni, yaitu, ke arah seni untuk seni. Sebelum itu, misalnya di masa Giotto, tidak terdapat ketidak-serasian seperti itu dan tidak ada pula kecenderungan seperti itu

³⁵ Patut diperhatikan bahwa Perugino sendiri dicurigai oleh sezamannya sebagai seorang atheis.

³⁶ Mademoiselle de Maupin, Prakata, hal. 23.

³⁷ Les Poètes, MCCCCXIII, hal.260

³⁸ Dikutip oleh Cassagne dalam karyanya *La theorie d'art pour l'art chez les derniers romantiques et les premiers realists*, hal. 194-95

³⁹ *On peut, sans contradiction, aller successivement a son laboratoire et a son oratoire* (orang dapat, tanpa kontradiksi, berturut-turut pergi ke laboratoriumnya dan gereja-kecilnya), demikian berkata Grasset, profesor dalam pengobatan klinis di Montpellier sepuluh tahun yang lalu. Kalimat ini dengan penuh gairah diulang-ulangi oleh para teoretikus seperti Jules Soury, pengarang Breviaire de l'Histoire du Materialisme, sebuah buku yang ditulis dalam semangat karya Lange mengenai tema yang sama, lihatlah artikel Oratoire et laboratoire dalam buku *Soury Campagnere nationalistes*, Paris 1902, hal.233-266, 267. Juga lihat, dalam buku yang sama, artikel Science et Religion, yang ide dasarnya dinyatakan dalam kata-kata Du-bois Reymond: *ignoramus et ignorabimus* (kita tidak tahu dan tidak akan tahu).

⁴⁰ Kata-kata yang dikutip ini diambil dari sajak Nekrasov, Ksatria untuk Sejam.

⁴¹ Ketika mengatakan ini, Huysmans menyindir novel pengarang Belgia Tabarant: *Le virus d'amour*.

⁴² Lihat Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, percakapan dengan Huysmans, hal. 176-77.

⁴³ Yang dimaksudkan ialah tulisan Pisarev, Pushkin dan Belinsky.

⁴⁴ Kini telah dapat dibuktikan, bahwa Pushkin mengenal tulisan-tulisan Saint Simon.

⁴⁵ Lihat tulisanku Putera Dr. Stockman dalam Dari Mempertahankan beralih pada Penyerangan.

⁴⁶ Aku berbicara tentang saat tatkala Gautier belum menghabiskan jas merahnya yang mashur itu. Belakangan—pada waktu Komune Paris, misalnya—ia sudah menjadi seorang musuh yang sadar—dan sangat keras—

dari gerakan emansipasi kelas pekerja. Namun, haruslah dicatat, bahwa Flaubert sama seperti itu pula dapat disebut seorang pelopor ideologis Knut Hamsun, dan bahkan, barangkali, dengan lebih tepat. Dalam salah-satu buku-buku catatannya kita menjumpai baris-baris tulisan yang penting berikut ini: *Ce n'est pas contre Dieu que Prométhée aujourd'hui devrait révolter, mais contre le Peuple, dieu nouveau. Aux vieilles tyrannies sacerdotales, féodales et monarchiques, en a succédé, plus subtile, inextricable, impérieuse et qui dans quelque temps ne laissera pas un seul coin de la terre qui soit libre.* (Dewasa ini Prometheus bukannya harus memberontak terhadap Tuhan, melainkan terhadap Rakyat, dewa baru itu. Ulama-ulama tiranik, feodal dan monarkik yang sudah lama diganti oleh tiran-tiran lain, yang lebih halus, lebih tidak kentara dan kuasa, suatu tirani yang tidak akan lebih lama lagi membiarkan sudut manapun dari bumi ini bebas) Lihat bab *Les carnets de Gustave Flaubert* dalam karya Louis Bertrand: *Gustave Flaubert*, Paris 1912, hal. 255.

Inilah jenis pikiran sebebas-seekor-burung yang mengilhami Ivar Kareno. Dalam sepucuk surat kepada George Sand, tertanggal 8 September 1871, Flaubert mengatakan: *Je crois que la foule, le troupeau sera toujours haisable. Il n'y a d'important qu'un petit groupe d'esprits toujours le mêmes et qui se repassent le flambeau.* (Aku yakin bahwa orang-banyak, kawan orang-orang itu, selalu menjijikan. Tiada yang penting kecuali suatu kelompok kecil yang berpikiran sama untuk meneruskan obor dari tangan yang satu ke tangan yang lain.) Surat ini juga berisi kalimat-kalimat yang sudah aku kutip, yang isinya ialah, bahwa pemilihan umum adalah suatu pencemaran terhadap pikiran manusia, karena olehnya jumlah menguasai bahkan uang! (Lihat Flaubert: *Correspondance, quatrième série (1869-1880), huitième mille*, Paris 1910). Ivar Kareno mungkin sekali akan mengenali dalam pandangan-pandangan itu pikiran-pikrannya sendiri yang sebebas-seekor-burung itu. Tetapi pandangan-pandangan di atas tidak dicerminkan secara langsung di dalam novel-novel Flaubert.

Perjuangan kelas dalam masyarakat modern mesti maju lebih jauh sebelum para ideolog kelas berkuasa merasakan kebutuhan untuk—dalam literatur—secara langsung mengungkapkan kebencian mereka terhadap ambisi-ambisi ekspansipatorik rakyat. Tetapi, mereka yang akhirnya menyadari kebutuhan ini, tidak dapat lagi menganjurkan otonomi mutlak dari ideologi-ideologi. Sebaliknya, mereka menuntut agar ideologi-ideologi itu secara sadar mesti berlaku sebagai senjata-senjata intelektual di dalam perjuangan terhadap proletariat. Tetapi mengenai ini nanti kita lanjutkan.

⁴⁷ Tuan-tanah feodal dalam cerita satire Saltykov-Chedrin, Tuan-tanah yang Liar, yang hendak menyelesaikan masalah-tani dengan membunuh habis kaum tani.

⁴⁸ Karena itulah kesenangan kami.

⁴⁹ Ia berkata demikian pada diri-sendiri. Lihat, *La barricade*, Paris 1910, Kata Pendahuluan, hal. xix.

⁵⁰ Vasily Shibanov—pahlawan sebuah balada sejarah yang berjudul sama, karya Alexei Tolstoy.

⁵¹ Perkakas yang Berbicara—instrumentum vocable, nama yang diberikan pada kaum budak Romawi Kuno.

⁵² La barricade, Kata Pendahuluan, hal. xxxiv

⁵³ Sous l'oeil des barbares, 1901, ed. Hal.18.

⁵⁴ Kumpulan Sajak-sajak, Kata Pendahuluan, hal. ii

⁵⁵ S.d.a. hal. iii

⁵⁶ Babayev—tokoh dalam sandiwaranya Sergeyev-Esensky yang berjudul sama.

⁵⁷ Kita mengetahui, misalnya, bahwa karya Helvetius, *De l'Homme*, telah diterbitkan di Den Haag pada tahun 1772, oleh pangeran Golitsyn.

⁵⁸ Kegilaan kaum ningrat Rusia pada kaum Ensiklopaedis Perancis tidak mempunyai akibat apapun. Namun ia berguna dalam arti, bahwa ia telah membersihkan pikiran-pikiran aristokrasi tertentu dari prasangka-prasangka aristokratik.

Sebaliknya, kegilaan sekarang dari segolongan inteligensia kita pada pandangan-pandangan filosofi dan selera-selera estetika burjuasi yang sedang runtuh sungguh membahayakan, dalam arti, bahwa ia memenuhi pikiran-pikiran intelektual kita dengan prasangka-prasangka burjuis, yang tidak bertumbuh bebas di negeri kita, karena negeri kita cukup matang dalam perkembangan sosialnya.

Prasangka-prasangka itu bahkan merembesi pikiran-pikiran banyak orang Rusia yang bersimpati pada gerakan proletariat. Hasilnya ialah, bahwa mereka berisi penuh dengan campuran yang menakutkan dari sosialisme dan modernisme yang ditumbuhkan oleh meruntuhnya burjuasi. Pembersihan ini bahkan menjadi sumber bahaya praktikal yang tidak kecil.

⁵⁹ Dimitry Merezhkovsky, Zinaida Hippus, Dimitry Filosofov, *Der Zar und die Revolution*, Munich, K. Piper & Co, 1908, hal.1-2

⁶⁰ S.d.a. hal. 5

⁶¹ S.d.a. hal. 6

⁶² Dalam buku terbitan Jerman itu, Merezhkovsky, Hippus dan Filosofov sama sekali tidak menolak penamaan kaum dekaden, sebagaimana yang diucapkan pada diri mereka. Mereka hanya melintasi diri mereka untuk dengan rendah-hati memberi keterangan pada Eropa, bahwa kaum dekaden Rusia telah mencapai puncak-puncak tertinggi dari kebudayaan dunia (*haben die hochsten Gipfel der Weltkultur erreicht*), *Op.cit.* hal. 151

⁶³ Anarkisme mistik nyonya Hippus sudah tentu tidak akan menakutkan siapapun. Pada umumnya anarkisme hanyalah suatu deduksi ekstrem dari pendapat-pendapat dasar idealisme burjuis. Itulah sebabnya mengapa kita menjumpai begitu banyak ideolog burjuis di masa dekadensi, yang bersimpati pada anarkisme. Pada masa

perkembangan di waktu itu, tatkala ia menandakan bahwa tidak ada realitas kecuali ego kita sendiri, Maurice Barres juga bersimpati pada anarkisme. Kini mungkin sekali ia tidak mempunyai simpati secara sadar pada anarkisme karena cetusan-cetusan menggelora yang penuh kepura-puraan dari jenis khusus individualisme Barres telah lama berakhir. Baginya kebenaran-kebenaran asli yang menurut Barres telah dihancurkan, kini telah dipulihkan kembali, proses pemulihannya ialah, bahwa Barres telah mengambil pendirian reaksioner dari nasionalisme yang paling vulgar. Dan ini sungguh tidak mengherankan: ia hanya selangkah maju dari idealisme burjuis ekstrem kepada kebenaran-kebenaran yang paling reaksioner. Hal ini mestinya diperhatikan oleh nyonya Hippisus, maupun oleh tuan-tuan Merezhkovsky dan Filosofov.

⁶⁴ Eric Flak—tokoh dalam *Homo Sapiens*, salah-sebuah novel Przybyszewsky yang paling terkenal.

⁶⁵ Sebagai sebuah contoh dari seorang pemikir yang membatasi hak-hak nalar demi kepentingan religi dapatlah diambil Kant: *Ich musste also das Wissen aufheben, um zum Glaube Platz zu bekommen* (Karenanya, aku telah terpaksa melepaskan Pengetahuan untuk memberi tempat pada Kepercayaan), *Kritik der reinen Vernunft*, Kata Pengantar pada edisi Kedua, hal.26, Leipzig, Philipp Reclam, edisi Kedua dan yang diperbaiki.

⁶⁶ Banyak di antara kaum impresionis pendahulu adalah orang-orang yang sangat tinggi bakatnya. Tetapi, patut dicatat, bahwa di antara orang-orang yang sangat berbakat itu tidak terdapat pelukis-pelukis portret klas-satu. Hal ini dapat dimengerti karena dalam pelukisan portret, cahaya tidak bisa menjadi dramatis persona utama. Selanjutnya, pemandangan-pemandangan alam para seniman besar impresionis yang terkenal sangat bagus justru karena lukisan-lukisan itu dengan sangat menawan mengungkapkan efek-efek cahaya yang berubah-ubah dan beraneka-ragam, tetapi Cuma terdapat sedikit sekali suasana padanya. aneka-ragam; namun hanya sedikit sekali suasana pada lukisan-lukisan itu. Feuerbach telah merumuskannya dengan luar-biasa tepatnya, tatkala ia berkata: *Die Evangelien der Sinne im Zusammenhang lesen heisst denken* (Membaca injilnya indera-indera dengan faham-temalnya adalah berpikir). Dengan mengingat bahwa dengan indera, atau daya-perasa, Feuerbach maksudkan segala yang termasuk dalam dunia sensasi, maka dapat dikatakan, bahwa kaum impresionis tidak dapat, dan tidak akan membaca injilnya indera-indera. Ini merupakan kekurangan hakiki mashab mereka, dan ia segera membawanya pada degenerasi-nya. Jika pemandangan-pemandangan alam para maestro impresionis pendahulu dan yang sangat termashur itu indah sekali, maka banyak sekali lukisan para pengikutnya—yang banyak sekali itu—hanyalah merupakan karikatur-karikatur belaka!

⁶⁷ Lihat *La crise de la laideur en peinture*, dari Camille Mauclair dalam kumpulan artikel-artikelnya yang sangat menarik: *Trois crises de l'art actuel*, Paris 1906.

⁶⁸ (Biarlah pihak lain juga didengar.)

⁶⁹ *Op.cit.*, hal.30

⁷⁰ *S.d.a.* hal. 31

⁷¹ Lihat buku bersangkutan, khususnya hal. 43-44.

⁷² S.d.a hal. 42

⁷³ Kata-kata yang diberi tanda-tanda kutib dan syair-syair dalam paragraf yang sama adalah dari Penyair dan Khalayak-ramai karya Pushkin.

⁷⁴ *Die Kunst und die Revolution* (R. Wagner, *Gesammelte Schriften*, Jilid II, Leipzig, 1872, hal.40-41

⁷⁵ *Les Carnets de Gustave Flaubert* (L. Bertrand, Gustave Flaubert, hal. 260.

⁷⁶ S.d.a. hal. 321

⁷⁷ Harmodius dan Aristogeiton—warga Athena yang pada tahun 514 S.M. berkomplot untuk membunuh tiran-tiran yang berkuasa, Hippias dan Hipparchus.

⁷⁸ *Op.,Cit.* hal.319-320

⁷⁹ *Op.Cit.*, hal. 321.

⁸⁰ Karl Marx, *Poverty of Philosophy*, Moscow, hal. 36

⁸¹ *Nous touchons ici au défaut de culture générale qui caractérise la plupart des artistes jeunes. Une fréquentation assidue vous démontrera vite qu'ils sont en générale, très ignorants.....incapables ou indifférents devant les antagonismes d'idées et les situations dramatiques actuelles, ils oeuvrent péniblement... l'écart de toute l'agitation intellectuelle et sociale, confinés dans les conflits de technique, absorbés par l'apparence matérielle de la peinture plus que par sa signification générale et son influence intellectuelle.* (Kita menunjuk di sini pada kekurangan umumnya akan kebudayaan yang menjadi ciri kebanyakan seniman muda. Pertemuan yang sering dengan mereka akan segera menunjukkan, bahwa mereka pada umumnya sangat tidak mengetahui apa-apa. Karena tidak mampu memahami, atau tidak peduli akan konflik-konflik cita-cita dan situasi-situasi dramatis masa-kini, mereka bekerja membanting tulang..... terasing dari semua gerakan intelektual dan sosial, dengan membatasi diri mereka pada persoalan-persoalan teknikal dan lebih diserap oleh penampilan material lukisan-lukisan daripada makna umum dan pengaruh intelektualnya) Holl, *La jeune peinture contemporaine*. Hal.14-15, Paris, 1912.

⁸² Di sini aku dengan puas dapat mengutip Flaubert. Ia telah menulis kepada George Sand: *Je crois la forme et le fond..... deux entités qui n'existent jamais l'une sans l'autre.* [Aku berpendirian bahwa bentuk dan isi adalah dua kesatuan yang tidak pernah ada secara terpisah.] *Correspondence, quatrième série*, hal. 225. Orang yang beranggapan, bahwa bentuk dapat dikorbankan untuk ide, berhenti menjadi seorang seniman, walaupun ia pernah seorang seniman.

⁸³ Bukanlah ulah selera sewenang-wenang yang tidak bertanggung-jawab yang mengisyaratkan hasrat untuk menemukan nilai-nilai estetik yang unik, yang tidak tunduk pada lagak mode atau imitasi kelompok,

impian kreatif akan suatu keindahan tunggal yang tidak bisa rusak, citra hidup yang akan menyelamatkan dunia dan yang menyadarkan dan memperbarui orang yang bersalah dan yang telah terjerumus, dipelihara oleh hasrat yang tidak terhapuskan dari semangat/jiwa manusia untuk menjelajahi rahasia-rahasia dasar dari yang Mutlak. (N.V. Speransky, *Peranan Sosial dari Filsafat*, Introduksi, hal. xi, Bagian I, Shipovnik Publishing House, St. Petersburg, 1913.)

Orang yang

⁸⁴ Themistocles—putera Manilov, dalam karya Gogol, *Jiwa-jiwa mati*.

⁸⁵ Aku khawatir bahwa ini pun akan menimbulkan salah-faham. Dengan perkataan membusuk aku maksudkan, *comme de raison*, suatu keseluruhan proses, bukan suatu gejala yang terisolasi. Proses ini belum berakhir, sama seperti belum berakhirnya proses keruntuhan masyarakat susunan burjuasi. Maka akan aneh sekali untuk menyangka, bahwa para ideolog burjuis masa-kini secara pasti tidak dapat membuah karya-karya yang menonjol. Karya seperti itu, sudah tentu, bahkan kini pun mungkin lahir. Namun, kemungkinan penampilannya telah sangat berkurang. Lebih jauh lagi, bahkan karya-karya yang menonjol itu kini mengandung tanda-tanda dekadensi zaman. Ambillah, misalnya, trio Rusia yang disebut di muka: jika Filosofov hampa bakat di bidang manapun, nyonya Hippus memiliki bakat artistik tertentu dan Metrezhkovsky bahkan adalah seorang seniman yang sangat berbakat. Tetapi mudah sekali untuk melihat bahwa novelnya yang terakhir (*Alexander I*), misalnya, dikotori secara tidak tertolong lagi oleh mania religinya, yang, pada gilirannya, merupakan ciri dari suatu zaman dekandensi. Pada zaman-zaman seperti itu, bahkan orang-orang yang sangat besar bakatnya tidak menghasilkan karya-karya yang mungkin mereka hasilkan dalam keadaan-keadaan masyarakat yang lebih menguntungkan.

⁸⁶ Bogdanov—nama samaran A.A. Malinovsky. Pada suatu waktu berpihak pada kaum bolsyewik. Setelah Revolusi 1905 ia berusaha merevisi dasar-dasar filsafat Marxisme dan mengajukan sejumlah aneka-ragam idealisme subjektif (*empirio-kritisisme*). Pandangan-pandangannya dikritik dengan tajam oleh Lenin dan Plekhanov.

Bogdanov berpendirian, bahwa klas pekerja harus mengembangkan kebudayaannya sendiri, kebudayaan proletar, yang melepaskan diri dari semua ikatan dengan warisan-warisan kebudayaan umat-manusia, suatu pandangan yang sepenuhnya bertentangan dengan Marxisme.

⁸⁷ Suatu permainan kata-kata bait-bait fabel Krylov, *The Ass and the Nightingale* (Keledai dan Burung Bulbul). Setelah mendengar burung bulbul bernyanyi, keledai itu memujinya, tetapi berpendapat, bahwa burung bulbul itu akan memperoleh pujian lebih besar jika ia pergi berguru pada ayam jantan....

⁸⁸ *Sovremenny Mir*—majalah bulanan terbit di St. Petersburg, 1906-08.