

TEATER BAGI

Kaum

TERTINDAS

(Augusto Boal)



Prof. Dr. Dra. Yudiaryani, M.A.

Theatre of the Oppressed oleh Augusto Boal.
Ditulis kembali dari bahasa Spanyol *Teatro de Oprimido*
oleh Charles A. & Maria-Odilia Leal McBride.



DAFTAR ISI

Daftar Isi	i
Kata Pengantar	iii
1. Sistem Kekerasan Tragedi Aristoteles	1
Pendahuluan	
Seni Meniru Alam	
Apa Makna “Peniruan”?	
Apa Tujuan Seni dan Pengetahuan?	
Seni Mayor dan Seni Minor	
Apa yang Ditiru Tragedi?	
Apakah Kebahagiaan?	
Apakah Kebaikan?	
Karakteristik Penting dari Kebaikan	
Tingkat Kebaikan	
Apakah Keadilan	
Melalui Pengertian apa Fungsi Teater dapat menjadi Alat bagi Pembersihan dan Intimidasi?	
Tujuan Utama Tragedi	
Glosari Singkat Untuk Kata-Kata Umum	
Sistem Kekerasan Aristoteles terhadap Fungsi Tragedi	
Perbedaan Tipe konflik antara Hamartia dan Etos Masyarakat	
Kesimpulan	
Catatan Umum	
2. Machiavelli dan Puitika <i>Virtù</i>	42
Abstraksi Feodal	
Konkretasi Brojuis	
Machiavelli dan <i>Mandragola</i>	
Reduksi Modern tentang <i>Virtù</i>	
3. Hegel dan Brecht: Tokoh sebagai Subjek atau Tokoh sebagai Objek	69
Konsep Epik	
Tipe Puisi Hegel	
Karakteristik Puisi Dramatik Terkait dengan Hegel	
Kebebasan Subjek-Tokoh	
Pilihan Kata yang Keliru	
Apakah Pikiran menentukan Keberadaan (atau Sebaliknya)?	
Dapatkah manusia diubah?	
Konflik Kehendak atautkah Pertentangan Kepentingan?	
Empati, Emosi, atau Pikiran?	

Katarsis atau Istirah, atau Pengetahuan dan Aksi?
Bagaimana Menerjemahkan Karya Baru?
Hasilnya Tidak Terhitung: Perbedaan Formal Antar-Tiga Genre
Empati atau Osmosis

4. Puitika Ketertindasan	94
Eksperimen dengan Teater Rakyat di Peru	
Spektator, Kata yang Buruk!	
5. Perkembangan Teater Arena di São Paulo	135
Perlunya Joker	
Tujuan Joker	
Struktur Joker	
Apendiks	165



Kata Pengantar

Buku ini bertujuan mengungkapkan bahwa semua teater sebenarnya politik, karena semua aktivitas manusia adalah politik dan teater adalah salah satu di antaranya. Mereka yang berusaha memisahkan teater dari politik akan menggiring kita pada kekeliruan—dan inilah watak politik.

Buku ini juga menunjukkan beberapa bukti bahwa teater adalah senjata, senjata yang efisien untuk menyampaikan dan menerima gagasan beserta ideologi di dalamnya. Untuk alasan tersebut, seseorang bertarung mendapatkannya, kelas penguasa bersikeras pula mempertahankan teater secara permanen, dan menggunakannya sebagai alat dominasi. Bahkan mereka mengubah konsep tentang “teater”. Namun teater juga dapat menjadi alat pembebasan dan perubahan sehingga perlu mencipta bentuk-bentuk teater yang tepat. Perubahan adalah keharusan.

Buku ini mengungkapkan berbagai perubahan mendasar serta bagaimana masyarakat menerimanya. Dahulu kala, teater adalah orang-orang yang menyanyi dengan bebas di tempat terbuka, pertunjukan teatral dicipta oleh dan untuk masyarakat, sehingga teater merupakan lagu ditirambik. Lagu ini merupakan perayaan di mana semua orang ikut serta dengan bebas. Kemudian datang kaum aristokrat dan melakukan pembagian-pembagian di mana beberapa orang naik ke atas panggung dan hanya mereka yang diijinkan berperan; sisanya tetap duduk menonton, menerima secara pasif—bagian ini lah yang akan menjadi penonton, orang banyak. Dalam rangka menunjukkan bahwa spektakel secara efisien mencerminkan ideologi yang dominan, kaum aristokrat memantapkan bagian lain, yaitu beberapa aktor menjadi protagonis (aristokrat) dan sisanya adalah kor—simbolisasi orang banyak. Sistem kekerasan tragedi Aristoteles bergerak dan teater menjadi suatu sistem kekerasan.

Kemudian datang kaum borjuasi dan mengubah protagonis tersebut. Mereka berhenti menjadi objek yang mewadahi nilai-nilai moral, suprastruktur, dan menjadi subjek multi dimensi, pribadi eksepsional, terpisah dari masyarakat kebanyakan, sama seperti aristokrat baru—ini lah puitika *virtù* Machiavelli.

Bertold Brecht bereaksi terhadap puitika tersebut dengan mengambil sang tokoh yang diteorikan oleh Hegel sebagai subjek absolut dan mengembalikannya menjadi objek. Namun sekarang, sang tokoh menjadi objek kekuatan sosial bukan cerminan nilai dari suprastruktur. Sosial menguasai pikiran, dan bukan sebaliknya.

Apa yang hilang dari keutuhan lingkaran ini adalah apa yang terjadi saat ini di Amerika Latin. Penghancuran batas itu diciptakan oleh kelas penguasa. Pertama, batas antara aktor dan penonton dihancurkan; semua harus beraksi, semua harus menjadi protagonis untuk mengubah bentuk masyarakat. Ini adalah proses yang saya gambarkan dalam “Eksperimen dengan Teater Rakyat di Peru.” Kemudian batas antara protagonis dan kor dihancurkan. Secara simultan, semua menjadi kor dan protagonis—inilah sistem “Joker”. Maka kita sampai pada *puitika bagi (kaum) yang tertindas*, pengambil alihan alat produksi teatral.

Augusto Boal

Buenos Aires

Juli, 1974



1. Sistem Kekerasan Tragedi Aristoteles

Negara Atena dikelola atas nama rakyat, namun dengan semangat kebangsawanan. Satu-satunya “kemajuan” terletak pada perpindahan dari aristokrasi warisan menjadi aristokrasi modal, dari kelompok negara aristokrasi menjadi negara kaya penghutang. Inilah demokrasi imperialistik dengan kebijakan memberi banyak keuntungan bagi masyarakat bebas dan demokrasi kapitalis di atas penderitaan kaum buruh, dan tidak memberi peluang pada bagi hasil.

Tragedi adalah kreasi khas demokrasi Atena; tidak ada dalam sebuah karya seni pun yang menggambarkan konflik struktur masyarakat yang begitu tepat dan jelas seperti halnya tragedi. Tampilan luar masyarakatnya tampak demokratis, namun isinya, saga kepahlawanan dengan tragedi kepahlawanannya mencerminkan kehidupan aristokrasi. Tidak diragukan lagi bahwa tragedi mempromosikan standard keagungan seseorang, sosok manusia yang bukan kebanyakan. Tragedi berasal dari pemisahan pimpinan kor dari kelompok kor, tragedi mengubah penampilan lagu-lagu menjadi dialog dramatik.

Sebenarnya pelaku tragedi adalah negara pemberi hutang, dan negara membayar mereka dari naskah yang mereka mainkan, namun mereka tidak menghadirkan unsur-unsur perlawanan terhadap kebijakan atau keinginan kelas penguasa. Tragedi terdengar sangat tendensius dan tidak berkeinginan untuk menjadi yang lain.

Arnold Hauser, *The Sosial History of Art*¹

¹ Arnold Hauser, *The Social History of Art*. Terj. Stanley Godman, 4 vol (New York: Vintage Books, Inc, 1957), 1:83, 84—85, 87.

Pendahuluan

Argumentasi hubungan antara teater dan politik sama tuanya dengan teater dan politik itu sendiri. Semenjak Aristoteles, dan bahkan jauh sebelum itu, tema dan argumentasi yang sama tetap dikenal secara baik dan tidak berubah. Di satu pihak, seni disarankan menjaga kemurnian kontemplasi, dan di pihak lain, mengungkapkan visi mengubah dunia. Dengan demikian, secara politis, seni tampak sebagai kendaraan pembawa visi, atau bahkan tampak menjadi penghambat kehadiran visi.

Haruskah seni berfungsi untuk mendidik, menyampaikan, merancang, mempengaruhi, mendorong bersikap, ataukah seni hanya menjadi objek kesenangan semata? Penyair komedi Aristophanes berpikir bahwa dramawan tidak sekedar menyampaikan kesenangan tetapi, di samping itu, seharusnya menjadi guru moral dan penasihat politik. Eratosthenes berbeda dengannya, bahwa fungsi seorang penyair adalah memperhalus batin pendengarnya, jangan pernah memerintah batin mereka. Strabo menyanggah bahwa puisi adalah pelajaran pertama yang harus dilakukan negara untuk mendidik anak-anaknya; puisi mengalahkan filsafat karena filsafat ditujukan untuk segelintir manusia, sedangkan puisi adalah untuk masyarakat. Plato, sebaliknya, berpikir bahwa penyair harus dikeluarkan dari sebuah republik yang sempurna karena puisi hanya bermakna ketika puisi mengagungkan tokoh-tokoh dan tindakan-tindakan mereka yang seharusnya melayani, misalnya, teater meniru apa yang ada di dunia, namun dunia sekedar tiruan suatu gagasan. Dengan demikian, teater menjadi tiruan dari suatu tiruan.

Seperti yang kita lihat, setiap orang memiliki pendapat masing-masing. Mungkinkah hubungan seni dengan penonton merupakan sesuatu yang dapat diartikan bermacam-macam, atau, sebaliknya, mengikuti aturan-aturan tertentu yang membuat seni benar-benar sebuah fenomena kontemplatif atau hanya sesuatu yang bersifat politis? Apakah seseorang dibenarkan untuk menyetujui intensi penyair sebagai penjabaran dari akurasi pembelajaran yang hadir melalui karyanya?

Coba amati kasus Aristoteles. Puisi dan politik menjadi bidang yang berbeda, yang harus dipelajari secara terpisah karena memiliki aturannya sendiri dan memiliki tujuan dan keinginan yang berbeda. Untuk sampai pada kesimpulan tersebut, Aristoteles menggunakan dalam *Puitika* nya beberapa konsep yang selalu ada di setiap penjelasan karya-karyanya yang lain. Kata-kata yang dipahami melalui makna konotasinya berubah seluruhnya apabila dipahami melalui etika *nicomachaen* atau berdasarkan *mogna moralia*.

Aristoteles menyatakan bahwa kemerdekaan puisi (lirik, epik, dan dramatik) terkait dengan politik. Apa yang tampak adalah pertama kali Aristoteles merancang sistem politik yang sangat ekstrem, yaitu mengintimidasi penonton, mengeliminasi yang buruk atau kecenderungan-kecenderungan penonton melawan hukum. Sistem tersebut, saat itu, benar-benar digunakan tidak hanya dalam teater konvensional, tetapi juga dalam opera sabun TV dan film-film Barat lainnya. Gedung bioskop, teater, dan televisi bergabung, dengan dasar politik Aristoteles, melakukan penindasan kepada masyarakat. Namun beruntunglah bahwa teater bergaya Aristoteles bukanlah satu-satunya bentuk teater.

Seni Meniru Alam

Kesulitan pertama ketika kita berhadapan dengan pemahaman yang benar tentang tragedi Aristoteles muncul dari definisi awal yang disampaikan kaum filsuf tentang seni. Apakah seni? Bagi mereka, seni adalah tiruan alam. Bagi kita, kata “imitasi” berarti mengkopi seperti model asli suatu benda. Seni menjadi kopian alam. “Alam” berarti seluruh benda-benda ciptaan. Dengan demikian, seni menjadi kopian benda ciptaan.

Namun demikian, hal tersebut tidak ada hubungannya dengan Aristoteles. Baginya, meniru tidak terkait dengan persoalan mengkopi model. Meniru hampir berarti mencipta kembali. Alam bukanlah seluruh benda ciptaan namun lebih merupakan prinsip kreatif itu sendiri. Maka dari itu, ketika Aristoteles mengatakan bahwa seni meniru alam, kita harus mengerti bahwa pernyataan tersebut, yang dapat ditemukan di setiap versi modern tentang *Puitika*, disebabkan kesalahan pada penerjemahannya, yang meniadakan interpretasi teks tersebut. “Seni meniru alam” sebenarnya berarti “seni mencipta kembali dasar kreatif penciptaan benda-benda.”

Dalam rangka memperjelas prinsip proses penciptaan kembali, kita harus, meskipun secara singkat, berpaling kepada beberapa filsuf yang mengembangkan teori-teorinya sebelum Aristoteles.

Aliran Miletus

Antara tahun 640 dan 548 BC, di kota Miletus Yunani, hidup seorang pedagang minyak dan navigator yang relijius. Ia memiliki keyakinan yang tidak tergoyahkan tentang dewa-dewa. Pada suatu saat, ia harus mengangkut barang-barang dagangannya melalui lautan. Ia

menghabiskan sebagian besar waktunya untuk berdoa pada dewa-dewa, memohon pada mereka agar membuat udara yang nyaman dan laut yang tenang, dan tekun mempelajari bintang-bintang, angin, lautan, dan hubungan antara bentuk-bentuk geometris. Thales—orang Yunani—adalah ilmuwan pertama yang memperkirakan matahari berbentuk bulat. Ahli angkasa luar juga mempengaruhi dirinya. Seperti yang kita lihat, Thales percaya pada dewa-dewa tetapi tidak mempelajari ilmunya. Ia sampai pada kesimpulan bahwa dunia benda sebenarnya tidak lebih dari hasil perubahan bentuk substansi tunggal, air. Baginya, air dapat berubah menjadi apa saja, dan benda apa saja dapat berubah menjadi air. Bagaimana perubahan bentuk tersebut terjadi? Thales percaya bahwa benda-benda memiliki “roh.” Terkadang roh tersebut dapat dikenali dan dampaknya langsung terlihat, seperti magnet menarik besi dan tarikan inilah rohnya. Dengan demikian, menurutnya, roh dari benda-benda memiliki gerakan-gerakan asli di dalamnya yang mengubah benda-benda tersebut menjadi air dan selanjutnya mengubah air itu menjadi benda lainnya.

Anaximander, yang hidup tidak lebih lama sesudah tahun 610-546 BC memiliki kepercayaan serupa, tetapi baginya inti dasar bukanlah air, tetapi sesuatu yang tidak terdefiniskan, tidak bernama, disebut *apeiron*, yang menurutnya, mencipta benda-benda melalui pemadatan atau pemurnian benda-benda itu sendiri. Baginya *apeiron* adalah keramat, karena abadi dan tidak termusnahkan.

Filsuf lain dari aliran Milesian, Anaximenes, tanpa mengubah lebih jauh gambaran di atas, menyatakan bahwa udara merupakan unsur yang menjadi substansi primal dari awal mula semua benda.

Dari ketiga filsuf ini ditemukan adanya langkah-langkah yang sama, yaitu pencarian pada substansi tunggal yang mengubah semua bentuk benda yang telah dikenali. Lebih lanjut, ketiganya menyatakan, masing-masing dengan caranya sendiri, adanya kekuatan pengubah bentuk yang menetap pada substansi tersebut—udara, air, *apeiron*; atau empat unsur, seperti yang diutarakan Empedocles, yaitu udara, air, tanah, api; atau angka-angka seperti yang dipercaya Pythagoras. Semua hanya tertulis sedikit, dan terbanyak adalah pendapat Heraclitus.

Heraclitus dan Cratylus *****

Bagi Heraclitus, dunia dan seisinya mengalami perubahan terus menerus, dan kondisi perubahan yang permanen ini adalah satu-satunya yang tidak bisa berubah. Penampakan yang berubah hanya ilusi dari rasa dan harus dikoreksi oleh akal.

Bagaimana perubahan tersebut terjadi? Semua benda berubah menjadi api, dan api menjadi semua benda. Dengan cara yang sama, emas berubah menjadi barang perhiasan yang kemudian berubah menjadi emas lagi. Namun demikian, emas tidak dapat mengubah dirinya; ia diubah. Seseorang (tukang emas) yang berbeda dengan materi emas membuat perubahan bentuk terjadi. Bagi Heraclitus, perubahan unsur-unsur tersebut terjadi di antara benda-benda itu sendiri, sebagai kekuatan yang berlawanan. “Perang merupakan ibu dari segala sesuatu; kesatuan yang berlawanan, sesuatu yang berbeda mencipta keindahan harmoni; semua terjadi dan hanya terjadi kalau ada perlawanan.” Hal ini hanya untuk mengatakan bahwa setiap benda di dalamnya membawa antagonisme yang membuatnya bergerak dari sesuatu yang telah berbentuk menjadi sesuatu yang belum terbentuk.

Untuk menunjukkan perubahan secara konstan dari semua benda alami, Heraclitus biasanya memberi contoh konkret, yaitu tidak seorang pun akan melewati sungai yang sama dua kali. Mengapa? Karena pada keinginan kedua bukan sungai yang sama, orang ini pun bukan orang yang sama untuk mencobanya, karena ia telah mejadi lebih tua, meskipun hanya beberapa detik.

Muridnya, Cratylus, bahkan lebih radikal, mengatakan pada gurunya bahwa tidak ada seorang pun dapat melewati sungai itu sekaligus, karena air sungai telah berganti dan orang yang akan melewatinya telah menjadi tua. Hanya aliran yang menjadikan air abadi, hanya ketuaan yang abadi; hanya gerakan tersebut yang abadi; sisanya adalah apa yang tampak.

Parmenides dan Zero

Di antara pertentangan ekstrem mereka yang mempertahankan terjadinya perubahan bentuk dengan mereka yang mempertahankan terjadinya perubahan gerak terdapat tokoh Parmenides. Gagasan filosofisnya mengambil titik keberangkatan berdasarkan logika premis, yaitu bahwa benda itu ada dan bukan benda itu tidak ada. Sebenarnya menjadi absurd jika kita berpikir sebaliknya dan Parmenides mengatakan bahwa pikiran absurd tidak konkret. Menurut filsafat, terdapat identitas antara berada dan berpikir. Jika kita menyetujui premis ini, kita memiliki konsekuensi sebagai berikut.

- 1) Benda itu satu (tidak terbagikan), di antara dua benda terdapat bukan benda, yang sebenarnya membagi keduanya; tetapi jika kita sepakat bahwa “bukan benda” berarti “tidak ada”, kita harus menyetujui bahwa benda itu satu, meskipun adanya penampilan yang bukan benda itu menunjukkan pada kita sebaliknya.
- 2) Benda itu abadi, jika setelah mengada akan hadir yang bukan benda, maka yang kita saksikan bukanlah benda itu.
- 3) Benda itu tidak terbatas. Di sini Parmenides membuat sedikit kekeliruan logika, yaitu setelah menyatakan bahwa benda itu tidak terbatas ia menyebut pula meruang. Sekarang jika benda meruang berarti berbentuk, maka ia memiliki batas. Jika tidak terbatas akan menjadi bukan benda. Tetapi ada sesuatu yang mengganjal di sini. Bisa jadi “meruang” bukan terjemahan pastinya dan Parmenides mungkin bermaksud “tidak terbatas,” atau semacam itu.
- 4) Benda tidak berubah, karena semua perubahan bentuk berarti bahwa benda berhenti menjadi benda ketika belum menjadi; di antara satu kondisi dan kondisi yang lainnya pasti terdapat bukan benda, dan jika benda tersebut bukan benda, maka (berdasarkan logika ini) tidak ada kemungkinan perubahan.
- 5) Benda tidak bergerak. Gerakan adalah suatu ilusi, karena gerak menyebabkan benda itu bergerak pindah dari tempat di mana benda itu berada ke tempat yang bukan tempat benda itu ada, artinya bahwa di antara dua tempat itu terdapat yang bukan benda, dan sekali lagi, di sini ada suatu ketidakmungkinan yang logis.

Dari pernyataan-pernyataan tersebut, Parmenides sampai pada kesimpulan bahwa ketika pernyataan tersebut tidak sejalan dengan pikiran kita, dengan apa yang kita lihat dan kita dengar, maka itu berarti ada dua dunia yang terdefiniskan secara sempurna, yaitu kecerdasan rasional dan penampilan. Gerakan menurutnya merupakan ilusi, karena kita dapat mendemonstrasikan bahwa gerakan tersebut tidak benar-benar ada; sama juga dengan keberagaman dari benda-benda yang ada, yang berdasarkan logika benda itu tunggal, terbatas, abadi, dan tidak berubah.

Seperti Heraclitus, Parmenides juga memiliki murid yang radikal bernama Zeno. Murid ini memiliki kebiasaan berbicara tentang dua cerita untuk membuktikan adanya gerakan yang tidak tampak. Dua cerita yang terkenal yang sangat berharga. Cerita pertama berbicara tentang perlombaan antara Achilles (pelari tercepat di Yunani) dan seekor kura-kura. Pelari tersebut dapat melampaui kura-kura jika di awal ia diperbolehkan mencuri start. Alasan Zeno sebagai berikut. Tidak peduli seberapa jauh Achilles lari, pertama kali, ia harus menutup jarak yang

memisahkan dirinya dengan kura-kura ketika perlombaan dimulai. Namun demikian, tidak peduli bagaimana lambatnya sang kura-kura, ia tetap berjalan, meskipun hanya beberapa sentimeter. Ketika Achilles berusaha mengalahkannya sekali lagi, ia harus menutup jarak yang kedua. Pada waktu itu sang kura-kura telah berjalan lebih jauh. Achilles harus menutup jarak – setiap saat semakin kecil – yang membuatnya terpisah dari kura-kura itu, yang dengan sangat perlahan, tidak pernah membiarkan dirinya dikalahkan.

Cerita kedua atau contoh kedua menyatakan bahwa ketika anak panah melesat ke dada seseorang, orang itu akan bergeming karena anak panah itu tidak akan mengenainya. Sama halnya jika sebuah batu jatuh di atas kepala seseorang. Ia tidak perlu lari karena batu itu tidak akan menghancurkan kepalanya. Mengapa? Sederhana. Zeno mengatakan karena anak panah atau batu, dalam rangka untuk bergerak, seperti halnya benda atau seseorang, harus bergerak entah di tempat mana benda itu berada atau di tempat yang belum ada. Benda itu tidak dapat bergerak di tempat benda itu berada, karena jika benda itu ada di situ berarti benda itu tidak bergerak. Cerita itu ingin mengatakan bahwa ketika batu itu dijatuhkan di atas kepalanya, maka orang itu terdorong untuk lari.

Logika Zeno jelas berawal dari kesalahan mendasar. Gerakan Achilles dan kura-kura tidak saling tergantung atau tidak berlangsung secara kontinyu. Achilles tidak menempuh bagian pertama yang harus dilaluinya, agar dapat lari dibagian kedua; sebaliknya, ia lari di semua bagian tanpa melihat kecepatan lari sang kura-kura, atau kecepatan yang tampak malas yang seolah-olah bergerak dengan cara yang sama. Gerakan tersebut tidak berlangsung di satu tempat atau di tempat lain, tetapi terjadi dari satu tempat menuju ke tempat yang lain. Tepatnya, gerakan berpindah dari satu tempat ke tempat yang lain, dan bukan bergerak-gerak di tempat yang berbeda.

Logos dan Plato

Penting untuk diingat bahwa tujuan kita di sini bukan untuk menulis sejarah filsafat, tetapi menempatkan sejelas mungkin konsep Aristoteles tentang seni meniru alam, dan untuk memperjelas alam yang mana, meniru yang seperti apa, dan seni yang bagaimana. Itu sebabnya kita hanya membicarakan sedikit tentang beberapa pemikir. Demikian juga Sokrates. Ia harus mengalami perlakuan tersebut ketika kita hanya ingin membicarakan konsepnya *logos*. Baginya, dunia nyata perlu diberi konsep dalam bentuk geometris. Pada alam terdapat bentuk tidak

terbatas yang sama dengan suatu bentuk yang secara umum dirancang seperti halnya segitiga. Maka dari itu, konsep *logos*, segitiga berbentuk geometris memiliki tiga sisi dan tiga sudut. Keterbatasan objek nyata dapat diberi konsep. Juga ada objek terbatas yang berbentuk segi empat dan bulat. Dengan demikian, konsep bulat dan persegi dimapankan. Socrates mengatakan bahwa harus dilakukan *logos* terhadap nilai moral dalam rangka mengkonseptualisasikan keberanian, kebaikan, cinta, toleransi, dan sebagainya.

Plato mengembangkan lebih jauh gagasan *logos* Socrates.

- 1) Gagasan tersebut adalah visi intuitif yang kita miliki, dan karena gagasan itu intuitif, gagasan itu “murni”. Pada kenyataannya tidak ada segitiga yang sempurna, tetapi gagasan yang kita miliki untuk segitiga tersebut (bukan segitiga ini atau itu, yang dapat kita lihat dalam kenyataan, tetapi segitiga “pada umumnya”) sempurna. Orang yang mencintai, mewujudkan tingkah laku mencintai, tetapi selalu tidak sempurna. Apa yang sempurna adalah gagasan untuk mencintai. Semua gagasan adalah sempurna sedangkan semua benda-benda konkret yang mewujudkannya tidak sempurna.
- 2) Gagasan merupakan inti dari wujud benda-benda nyata yang dikenali oleh pikiran. Gagasan tidak termusnahkan, tidak bergerak, tidak sewaktu, dan abadi.
- 3) Pengetahuan meningkatkan kemampuan diri kita melalui dialektika, melalui perdebatan tentang gagasan yang sama atau berlawanan, antara kepekaan terhadap wujud dengan gagasan di dalamnya. Inilah aksentuasi pengetahuan.

Apa Makna “Peniruan” ?

Hal ini mengingatkan kita pada penolakan Aristoteles (384-322 BC) terhadap Plato.

1. Plato hanya menggandakan benda-benda yang bagi Parmenides merupakan benda tunggal. Baginya, benda-benda tersebut sangat luar biasa karena gagasannya luar biasa.
2. Matidaksis, yang merupakan partisipasi satu dunia dengan dunia lain, kurang cermat. Pada dasarnya, apa yang harus dilakukan oleh dunia gagasan yang sempurna terhadap dunia benda-benda konkret yang tidak sempurna? Apakah ada gerakan dari satu dunia ke dunia yang lain? Jika ada bagaimana terjadinya?

Meskipun Aristoteles menolak sistem Plato, ia juga menggunakan sistem tersebut untuk mengenalkan beberapa konsep baru, yaitu “substansi”, yang merupakan kesatuan yang tidak dapat dipisahkan antara “isi” dan “bentuk”. Isi merupakan penyampai substansi. Masalah tragedi

merupakan kata-kata yang menampilkan tragedi itu sendiri. Seperti permasalahan patung tatah pada pualamnya. Bentuk adalah kumpulan predikat yang dilekatkan pada benda; itu semua yang disebut tentang benda tersebut. Setiap benda akan menjadi apa pun (patung, buku, rumah, pohon) karena isi memiliki bentuk yang bermakna dan bertujuan. Konsep ini merupakan pemikiran Plato yang menghilangkan dinamika karakteristik. Dunia gagasan tidak hidup berdampingan dengan dunia realita, namun lebih pada gagasan (di sini disebut bentuk) yang merupakan dinamika prinsip isi. Di akhir analisis, realita bagi Aristoteles bukanlah sebuah kopi gagasan, meskipun realita memiliki kecenderungan menjadi sempurna. Di dalamnya, realita memiliki kekuatan yang bergerak yang menyebabkannya menjadi sempurna. Manusia cenderung ingin sehat, memiliki tubuh yang sempurna misalnya, dan manusia secara umum ingin memiliki keluarga yang sempurna, sebuah negara. Pohon menginginkan kesempurnaannya menjadi sebuah pohon, inilah gagasan Platonik tentang pohon. Cinta menginginkan cinta Platonik yang sempurna. Isi, bagi Plato, adalah potensi yang murni dan bentuk adalah tindakan yang murni. Oleh sebab itu, gerakan benda menuju kesempurnaan adalah “potensi yang menjadi”; perjalanan dari isi yang murni menjadi bentuk yang murni.

Pemikiran kita memusat pada satu titik, yaitu menurut Aristoteles, benda itu sendiri, dengan kemampuannya (bentuknya, kekuatannya untuk bergerak, penampilan potensinya) ingin menjadi sempurna. Baginya, alam adalah gerakan itu sendiri dan bukan sesuatu yang sudah jadi, selesai, tampak. Maka dari itu, meniru tidak terkait dengan masalah improvisasi atau “Realisme”, dan untuk inilah Aristoteles mengatakan bahwa seniman harus meniru manusia “yang seharusnya” dan bukan “sepertinya”.

Apa Tujuan Seni dan Pengetahuan?

Apabila benda-benda ingin menjadi sempurna, apabila kesempurnaan selalu ada di semua benda, lalu apa tujuan seni dan ilmu pengetahuan?

Alam, menurut Aristoteles, cenderung menjadi sempurna, meskipun tidak berarti selalu tercapai. Tubuh selalu ingin sehat, namun dapat juga sakit; manusia dalam keseluruhannya cenderung mencapai suasana damai namun perang tetap dapat terjadi. Maka dari itu, alam memiliki beberapa tujuan akhir dan situasi kesempurnaan yang menjadi tujuannya terkadang gagal tercapai. Dari sinilah tujuan seni dan ilmu pengetahuan, yaitu “mencipta kembali prinsip kreatif” benda-benda dan mengoreksi kesempurnaan alam yang gagal tersebut.

Ada beberapa contoh di sini. Tubuh “seolah” melawan hujan, angin, dan matahari, namun sebenarnya ilmu pengetahuan tentang kulit tidak cukup untuk melawannya. Maka kita berusaha agar seni menenun dan membuat kain olahan pabrik dapat melindungi kulit. Seni arsitektur merancang bangunan dan jembatan sehingga manusia dapat meneduh dan menyeberangi sungai. Ilmu pengetahuan kesehatan menyiapkan obat-obatan untuk organ tubuh yang tidak berfungsi sebagai mana mestinya. Seperti halnya politik cenderung mengoreksi kesalahan yang dilakukan manusia, meskipun mereka semua ingin menyempurnakan kehidupan berkelompok.

Inilah tujuan seni dan ilmu pengetahuan, yaitu mengoreksi kesalahan alam dengan menggunakan apa yang berasal dari alam itu sendiri.

Seni Mayor dan Seni Minor

Seni dan ilmu pengetahuan muncul tidak tanpa berhubungan satu sama lain, sebaliknya, semuanya saling terkait berdasarkan aktivitas karakteristik masing-masing. Pula keduanya, dalam kondisi tertentu, dirancang secara bertahap berdasarkan kekuatan daya tarik yang lebih besar atau lebih kecil tergantung pada wilayah kegiatan masing-masing. Seni mayor dibagi menjadi beberapa seni minor yang memiliki unsur-unsur spesifik guna merancang seni mayor.

Dengan demikian, lukisan kuda merupakan suatu seni, sama juga dengan karya kaum hitam. Seni tersebut, bersama dengan yang lain— seperti halnya orang membuat benda-benda dari kulit, dan sebagainya— menghasilkan sebuah karya besar, yang merupakan karya bersama. Selanjutnya, karya bersama tersebut, bergabung dengan seni lain—seperti halnya seni topografi, seni strategi, dan lain-lain—mencipta seni berperang, dan seterusnya. Kelompok seni selalu bergabung membentuk seni yang lebih luas, lebih besar, dan lebih kompleks. Contoh lainnya adalah seni membuat cat, seni membuat kuas cat, seni merancang kanvas, seni kombinasi warna, dan sebagainya, menyatu menghadirkan seni lukis.

Apabila ada seni minor dan seni mayor, seni mayor kemudian akan menjadi seni yang di dalamnya mengandung seni minor, akibatnya akan muncul seni unggulan yang akan memiliki semua seni dan ilmu pengetahuan yang wilayah tindakan dan kepeduliannya merupakan cerminan semua seni dan semua ilmu pengetahuan. Tentu saja seni unggulan ini akan memiliki aturan yang salah satunya mengatur hubungan antarmanusia secara total. Inilah politik.

Tidak ada yang terpinggirkan dalam politik, karena tidak ada yang tercecceh dalam seni unggulan yang mengatur hubungan antarmanusia. Kedokteran, perang, arsitektur dan sebagainya – seni minor dan mayor, semua tanpa kecuali–adalah subjek dan penghias seni unggulan tersebut.

Dengan demikian, kita mendudukkan bahwa alam cenderung melangkah menuju ke kesempurnaan, dan bahwa seni dan ilmu pengetahuan mengoreksi semua kesalahan alam, serta dalam waktu yang bersamaan seni dan ilmu pengetahuan terkait dengan wilayah seni unggulan yang berhubungan dengan semua orang, dengan apa yang akan mereka lakukan, dan semua apa yang mereka lakukan untuk mereka sendiri: Politik.

Apa yang Ditiru Tragedi?

Tragedi meniru tingkah laku manusia. Tingkah laku manusia tidak sekedar aktivitas manusia. Menurut Aristoteles, jiwa manusia merupakan komposisi antara bagian rasional dan bagian lain yang tidak rasional. Jiwa irasional dapat menghasilkan aktivitas tertentu misalnya makan, berjalan, menampilkan berbagai gerakan fisik tanpa memiliki makna yang lebih besar daripada tindakan fisik itu sendiri. Tragedi, di sisi lain, hanya meniru tingkah laku manusia yang ditentukan oleh jiwa rasionalnya. Jiwa rasional manusia dapat dibagi menjadi:

- (a) kecerdasan
- (b) nafsu
- (c) kebiasaan

Kecerdasan adalah semua hal yang dapat dilakukan manusia, meskipun ia mungkin tidak mampu melakukannya. Manusia, bahkan jika ia tidak memiliki cinta, ia mampu untuk mencintai; bahkan jika ia tidak memiliki benci, ia mampu untuk membenci; bahkan jika ia bukan pengecut, ia mampu menjadi pengecut. Kecerdasan merupakan potensi murni dan menetap pada jiwa rasional.

Meskipun jiwa memiliki semua kecerdasan, hanya beberapa saja yang dapat terungkap. Di antaranya adalah nafsu. Nafsu tidak sekedar suatu “kemungkinan”, namun sebuah fakta konkret. Cinta merupakan nafsu yang terungkap. Sepanjang hal itu merupakan suatu kemungkinan, cinta akan tetap menjadi kecerdasan tertentu. Nafsu merupakan suatu kecerdasan yang “dimainkan”, kecerdasan yang kemudian menjadi tingkah laku yang konkret.

Tidak semua nafsu menjadi masalah pokok bagi tragedi. Apabila seorang laki-laki, pada situasi tertentu, menggunakan nafsunya, tragedi tidak menganggapnya sebagai tingkah laku yang penting. Perlu kiranya diketahui bahwa nafsu tersebut tetap ada pada seorang laki-laki. Nafsu yang digunakan berulang-ulang akan menjadi suatu kebiasaan. Maka disimpulkan bahwa tragedi meniru tingkah laku manusia, namun hanya tingkah laku yang dihasilkan oleh kebiasaan jiwa rasionalnya. Tingkah laku binatang tidak termasuk. Kecerdasan dan nafsunya tidak pernah menjadi suatu kebiasaan.

Lalu akhir apa yang dihasilkan oleh nafsu dan kebiasaan? Apa tujuan hidup manusia? Setiap bagian tubuh manusia memiliki tujuan. Tangan untuk menangkap, mulut untuk makan, kaki untuk berjalan, otak untuk berpikir dan sebagainya. Namun sebagai manusia seutuhnya, apa tujuan hidup manusia? Aristoteles menjawab bahwa kebaikan adalah tujuan semua tingkah laku manusia. Hal ini bukanlah gagasan abstrak tentang kebaikan, namun lebih sebagai kebaikan yang konkret, ditampilkan secara beragam oleh semua ilmu pengetahuan yang berbeda-beda dan dalam seni yang berbeda yang terkait dengan suatu tujuan akhir. Setiap tingkah laku manusia, dengan demikian, memiliki batas akhir, namun secara keseluruhan semua tingkah laku seperti halnya tujuan manusia, memiliki kebaikan tertinggi. Apa kebaikan tertinggi manusia? Kebahagiaan!

Maka lebih jauh dapat dikatakan bahwa tragedi meniru tingkah laku manusia, tingkah laku jiwa rasionalnya, dibimbing untuk mencapai akhir yang terbaik, kebahagiaan. Namun dalam rangka memahami yang mana tingkah laku mereka tersebut, pertama kita harus mengetahui apakah kebahagiaan itu.

Apakah Kebahagiaan?

Tipe kebahagiaan, kata Aristoteles, ada tiga, yaitu, pertama, terkait dengan kesenangan pada materi, yang lain dengan kemahsyuran, dan, yang ketiga dengan kebaikan. Bagi manusia biasa, kebahagiaan adalah pemilikan pada materi barang-barang dan menikmatinya. Kekayaan, kemahsyuran, seksual, makan, dan sebagainya—adalah kebahagiaan. Menurut filsuf Yunani, kebahagiaan manusia pada tingkatan ini sedikit berbeda dengan kebahagiaan yang juga dapat dinikmati oleh binatang. Kebahagiaan tersebut tidak dikaji dalam tragedi.

Pada tingkatan kedua, kebahagiaan adalah kemahsyuran. Di sini manusia bertindak berdasarkan bakatnya sendiri, namun kebahagiaannya dikenali oleh orang lain. Kebahagiaan

tidak terletak pada kebiasaan yang baik, namun pada kenyataan kebiasaan tersebut dikenali oleh orang lain. Manusia untuk berbahagia perlu pembenaran dari orang lain.

Terakhir, tingkat tertinggi dari kebahagiaan adalah ketika manusia bertindak baik dan tidak lebih dari itu. Kebahagiaannya berada dalam sikapnya yang sesuai dengan kebaikan, terserah apakah orang lain mengenalinya atau tidak. Inilah kebahagiaan tertinggi, yaitu melatih kebaikan dalam jiwa rasional.

Sekarang kita tahu bahwa tragedi meniru tindakan jiwa rasional–nafsu yang ditransformasikan menjadi kebiasaan–untuk mencari kebahagiaan yang dapat dikatakan sebagai sikap yang baik. Terbaik. Namun sekarang kita perlu mengetahui apa yang dimaksud dengan “kebaikan”.

Apakah Kebaikan?

Kebaikan adalah tingkah laku yang paling berjarak dengan tingkah laku yang mungkin paling ekstrem sekalipun. Kebaikan tidak dapat ditemukan dalam situasi ekstrem, yaitu ketika seseorang rela menolak makan dan dengan semena-mena merusak kesehatannya. Hal ini bukanlah sikap yang baik. Makanlah dengan cara yang wajar. Tidak adanya latihan fisik sama juga dengan latihan kekerasan yang menghancurkan tubuh. Latihan fisik secara wajar melestarikan sikap yang baik. Sama juga halnya dengan kebaikan moral. Creon hanya memikirkan negara yang baik, sementara Antigone hanya berpikir tentang kebaikan keluarga, dan mengharap dapat menguburkan jenazah saudara yang dikhianati. Keduanya bertindak bukan berdasarkan kebaikan yang membuat mereka bersikap ekstrem. Kebaikan tidak akan ditemukan di tempat “tengah-tengah”. Seseorang yang memberikan dirinya untuk semua kesenangan adalah seseorang yang berlebihan, namun seseorang yang menghindari semua kesenangan adalah seseorang yang tidak sensitif. Seseorang yang berhadapan dengan semua bahaya adalah orang yang membabi buta, tetapi seseorang yang melarikan diri dari semua bahaya adalah seorang pengecut.

Sifat baik tidak berada di tengah-tengah, keberanian seorang serdadu lebih dekat dengan watak seorang pemberani daripada watak pengecut. Kebaikan juga tidak hadir dalam diri kita secara “alami”, kebaikan itu perlu dipelajari. Sesuatu yang bersifat alami menghilangkan kemampuan manusia menentukan sikap. Batu tidak dapat jatuh dengan sendirinya dan juga tidak

akan dengan sendirinya terlempar ke atas. Namun sikap dapat dipupuk agar menuntun ke arah kebaikan.

Alam, tetap terkait dengan Aristoteles, memberi kita kepandaian, dan kita memiliki kekuatan untuk mengubahnya menjadi sikap (nafsu) dan kebiasaan. Seseorang yang melakukan kebijaksanaan akan bijaksana, seseorang yang melaksanakan hukum dengan baik akan adil, dan seorang arsitek menemukan sisi baiknya ketika sebagai seorang arsitek ia merancang bangunan. Kebiasaan bukan kepandaian! Kebiasaan tersebut bukan sekedar nafsu.

Aristoteles melangkah lebih jauh dan menyatakan bahwa kebiasaan dimulai di masa kanak-kanak sedangkan masa remaja belum berpolitik karena remaja perlu belajar terlebih dahulu semua kebiasaan yang baik yang dididik oleh yang lebih tua. Para pembuat undang-undang mengarahkan kebiasaan baik warganya.

Dengan demikian, sekarang diketahui bahwa kebijaksanaan adalah sikap yang berlebihan dan kebaikan merupakan tingkah laku yang dibentuk tidak oleh suatu eksese tertentu dan tidak pula oleh suatu ketidaktahuan. Namun apabila setiap tingkah laku seseorang dilihat sebagai tingkah laku yang baik atau jahat, pastilah memiliki empat kondisi, yaitu keinginan, hawa nafsu, pengetahuan, dan konsistensi. Istilah-istilah tersebut perlu penjelasan lebih jauh. Namun kita batasi saja apa yang telah kita ketahui, bahwa menurut Aristoteles tragedi meniru tindakan jiwa rasional manusia (nafsu yang memiliki kebiasaan) karena ia mencari kebahagiaan yang ada dalam tindakan yang baik. Sedikit demi sedikit definisi bertambah rumit.

Karakteristik Penting Dari Kebaikan

Seseorang bersikap melalui sikap totalitas yang baik dan yang tidak dianggap baik. Di samping itu, ia mungkin bersikap dengan cara yang jahat dan tidak dianggap jahat. Untuk dianggap jahat atau baik, tindakan seseorang harus berada dalam empat kondisi.

Kondisi pertama: Kehendak

Kehendak termasuk juga ketidaksengajaan. Hal ini berarti, manusia bertindak karena ia memutuskan untuk bertindak secara suka rela, oleh kehendaknya, dan bukan karena kebetulan.

Suatu hari seorang tukang batu menempel batu pada dinding sedemikian rupa, sehingga ketika ada angin yang bertiup kuat, batu tersebut jatuh. Seorang pejalan kaki tanpa sengaja melewati tempat tersebut dan batu tersebut menimpa kepalanya. Orang tersebut mati. Istrinya menuntut si tukang batu, namun si tukang batu membantah dengan mengatakan bahwa ia tidak

mempunyai kehendak membunuh si pejalan kaki. Sikapnya tersebut tidak jahat—ia hanya melakukan ketidak sengajaan. Namun hakim menolak bantahannya dan memutuskan ia bersalah berdasarkan kenyataan bahwa memang ia tidak memiliki kehendak untuk menyebabkan orang lain mati, namun dengan meletakkan batu sedemikian rupa, kehendaknya menyebabkan kematian. Dalam hal ini ada kehendak.

Apabila manusia bertindak karena mengharapkan sesuatu, di situlah kita menemui kebaikan atau kejahatan. Apabila tindakannya tidak ditentukan oleh kehendaknya, tidak akan ditemukan kebaikan maupun kejahatan. Seseorang yang melakukan kebaikan tanpa disadari, adalah tidak untuk orang yang baik tersebut. Tidak juga berarti ia jahat yang menyebabkan kejahatan tanpa disadarinya.

Kondisi Kedua: Kebebasan.

Dalam kondisi ini, terjadi keterkaitan dengan hal-hal yang ada di luar. Apabila seorang laki-laki melakukan kejahatan karena ada orang lain menodongkan pistol di kepalanya, kita tidak dapat menyebutkan bahwa si laki-laki tersebut melakukan kejahatan. Kebaikan adalah sikap yang bebas tanpa ada tekanan dari pihak luar.

Dalam hal ini pula, ada suatu cerita. Pada saat seorang perempuan akan ditinggal kekasihnya, ia merencanakan untuk membunuh kekasihnya itu, dan kemudian ia benar-benar membunuhnya. Di pengadilan, ia menyatakan pembelaannya bahwa ia bertindak berdasarkan kebebasan. Nafsu irasional mendorongnya melakukan pembunuhan. Menurutnya, tidak ada yang bersalah di sini, tidak ada pembunuhan.

Seperti juga sebelumnya, hakim menolak. Menurutnya, mengatur hawa nafsu merupakan bagian yang integral dengan seseorang, bagian dari jiwanya. Meskipun di sana tidak ada kebebasan dan tidak ada kekerasan, tindakan berdasarkan dorongan hati harus dilihat sebagai hal yang alami. Perempuan tersebut akhirnya mendapat hukuman.

Kondisi Ketiga: Pengetahuan.

Hal ini merupakan kebalikan dari ketidak tahuan. Seseorang yang telah bertindak dengan melakukan pilihan, hanya ia yang tahu. Di pengadilan, seorang pembunuh yang mabuk menuntut bahwa ia tidak bersalah karena ia tidak menyadari apa yang dilakukannya ketika ia membunuh orang lain. Hal itu berarti ia tidak mengetahui tindakannya tersebut. Dalam kasus ini pun si

pemabuk dihukum. Sebelum ia minum, ia tahu bahwa alkohol akan menyebabkannya masuk dalam dunia tidak sadar. Ia bersalah telah dengan sadar masuk dalam dunia tersebut sehingga ia hilang kesadaran dan melakukan pembunuhan.

Hubungan dengan kondisi ketiga tentang sikap yang baik, watak tokoh seperti Othello dan Oedipus dapat dibuktikan. Dengan melihat kasus keduanya, dapat diperbincangkan tentang ada atau tidak adanya pengetahuan (dengan kebaikan atau kebijakan disingkirkan dulu). Argumentasi tersebut dapat disimpulkan sebagai berikut. Othello tidak mengetahui kenyataan yang sebenarnya. Iago berdusta padanya tentang ketidak setiaan Desdemona, istrinya, dan Othello buta karena cemburu, membunuhnya. Namun demikian, tragedi Othello berlangsung lebih jauh dari sekedar pembunuhan. Cacat tragisnya (dan nanti kita bicarakan tentang konsep *hamartia*, cacat tragis) bukan ketika ia membunuh Desdemona. Ini bukan pula watak alamiahnya. Apa yang dimaksud dengan kebiasaan adalah kebanggaan diri yang terus menerus ada dan kepercayaan diri yang tersembunyi. Dalam beberapa adegan tampak bagaimana Othello menyombongkan dirinya di depan lawan-lawannya, bagaimana ia bertindak tanpa menyadari akibat tindakannya. Kesombongan diri yang berlebihan tersebut adalah penyebab dari nasib sialnya. Pada titik ini, Othello benar-benar sadar, ia mengetahuinya.

Juga pada kasus Oedipus, perlu dipertanyakan, apa sebenarnya nasib tragis yang dialaminya? Tragedi Oedipus bukan pada tindakan membunuh ayah atau mengawini ibunya. Keduanya sama sekali bukan tindakan yang biasa, dan kebiasaan adalah salah satu karakter dasar dari tindakan baik atau jahat. Namun jika kita membaca naskahnya secara cermat, kita akan menyaksikan bahwa Oedipus, di seluruh saat-saat terpenting hidupnya, menampilkan kebanggaan diri yang berlebihan dan kesombongan, kesombongannya inilah yang menyebabkannya percaya bahwa ia lebih dari para dewa. Bukanlah takdir yang menuntun kearah nasib tragis, namun dirinya sendiri, berdasarkan keputusannya, yang menuntunnya menuju nasib buruk. Ketidak pedulian menyebabkan ia membunuh seorang lelaki tua yang sebenarnya adalah ayahnya, karena lelaki tersebut memperlakukannya dengan buruk ketika bertemu di persimpangan jalan. Pada saat ia menerjemahkan teka-teki Sphinx, sekali lagi hal itu karena kebanggaan, sehingga ia menyetujui tahta Thebes dan mengawini Ratu, seorang wanita tua yang pantas menjadi ibunya. Seorang pendeta peramal mengatakan padanya bahwa ia kelak akan mengawini ibunya dan membunuh ayahnya sendiri. Mengapa ia tidak melatih kewaspadaannya? Karena kebanggaan, kesombongan, ketidak pedulian, karena ia percaya bahwa

dirinya adalah lawan sepadan dari para dewa. Inilah irama tragisnya, lupa diri. Mengetahui atau tidak identitas Jocasta dan Laius adalah masalah kedua. Oedipus sendiri, pada saat mengenali kesalahannya, ia mengetahui fakta tersebut.

Dengan demikian, kita simpulkan bahwa adanya kondisi ketiga di dalam sikap yang baik terwujud melalui pengetahuan tentang benarnya istilah pilihan. Pilihan yang berlaku pada ketidak tahuan yang entah itu baik atau buruk.

Kondisi keempat: Konsistensi

Sejak kebaikan dan keburukan menjadi suatu kebiasaan, tidak sekedar nafsu, penting diketahui bahwa tindakan baik dan buruk berlangsung secara konsisten. Semua pahlawan tragedi Yunani bertindak konsisten melalui cara yang sama. Pada saat irama tragis tokoh berlangsung tidak konsisten, tokoh tersebut harus dikenalkan secara konsisten tentang ketidak konsistensinya. Sekali lagi, disengaja atau tidak, konsistensi membentuk watak buruk atau baik.

Maka dari itu, tragedi meniru manusia baik yang menunjukkan keinginan, hawa nafsu, pengetahuan, dan konsistensi. Inilah empat kondisi penting untuk melatih kebaikan, yang menjadi cara bagi manusia menemukan kebahagiaan. Entah kebaikan itu menjadi satu-satunya atau ada tingkatan kebaikan.

Tingkat kebaikan

Setiap seni, setiap ilmu, memiliki keterkaitan dengan kebaikan karena masing-masing memiliki tujuan, memiliki kebenarannya masing-masing. Kebaikan seorang penunggang kuda adalah ketika ia menunggang kuda dengan baik; kebaikan seorang pande besi adalah membuat peralatan besi yang baik. Kebaikan seorang artis adalah mencipta karya seni secara sempurna. Ahli farmasi menyembuhkan orang sakit. Seorang anggota dewan membuat peraturan yang sempurna yang akan membahagiakan warga negara.

Benar bahwa setiap seni dan setiap ilmu memiliki kebaikannya masing-masing, juga benar seperti yang telah disaksikan, bahwa semua seni dan semua ilmu saling tergantung dan bahwa beberapa di antaranya lebih tinggi dari yang lain. Selanjutnya ada yang lebih rumit dari yang lain serta mengkaji atau memasukkan bagian yang lebih luas tentang aktivitas kemanusiaan. Dari semua jenis seni dan ilmu, yang paling berkuasa adalah politik karena tidak

ada yang tidak terkait dengan politik. Politik memiliki wilayah kajian total hubungan antartotalitas manusia. Dengan demikian, kebaikan tertinggi adalah kebaikan secara politis.

Tragedi meniru tingkah laku manusia yang memiliki tujuan baik; namun tragedi tidak meniru tingkah laku yang tidak terlalu penting. Tragedi meniru tingkah laku yang mengarah langsung pada tujuan tertinggi, kebaikan secara politis. Lalu apa yang dimaksud dengan kebaikan politik? Kebaikan tertinggi adalah politis, dan kebaikan politis adalah keadilan!

Apakah Keadilan?

Di dalam bukunya *Nicomachean Ethics*, Aristoteles mengusulkan pada kita, dan kita menyetujuinya, prinsip bahwa adil adalah yang setara, dan yang tidak adil adalah yang tidak setara. Di setiap bagian masyarakat yang setara akan menerima bagian yang sama dan mereka yang melalui kriteria tertentu tidak setara akan menerima bagian yang tidak sama. Sampai di sini kita sepakat. Akan tetapi, kita harus menentukan kriteria tentang ketidak setaraan, karena tidak ada seorang pun yang ingin tidak setara untuk selera yang rendah sementara semua orang ingin setara untuk selera tinggi.

Aristoteles sendiri menentang *talion law* (mata ke mata, mulut ke mulut) karena, katanya jika masyarakat tidak setara, maka mata dan mulut mereka pun tidak sama. Maka muncul pertanyaan: mata siapa untuk mata siapa? Jika mata itu adalah mata seorang penguasa untuk mata seorang budak, hal itu keliru menurut Aristoteles, karena nilai kedua mata itu tidak setara. Apabila mulut itu adalah mulut laki-laki bagi mulut wanita, Aristoteles juga menemukan nilai yang tidak sama.

Aristoteles kemudian menggunakan argumentasi yang cukup bijaksana untuk menentukan kriteria kesetaraan di mana tidak ada satu pun yang menjadi objek. Ia bertanya haruskah kita mulai dari suatu yang ideal, prinsip abstrak dan menyentuh kenyataan atau, sebaliknya, haruskah kita melihat pada kenyataan konkret dan dari sana beranjak ke prinsip? Ia menjawab dengan kesan yang jauh dari Romantisme, yaitu harus dimulai dari kenyataan konkret. Kita harus mengamati kenyataan secara empirik, ketidak setaraan yang ada dan berdasarkan kondisi tersebut kita menentukan kriteria ketidak setaraan.

Kondisi ini menuntun kita untuk menyetujui “adil” untuk ketidak setaraan yang *sudah berlaku*. Menurut Aristoteles, keadilan sudah ada di dalam kenyataan itu sendiri. Ia tidak berminat *mengubah bentuk ketidak setaraan yang sudah ada*, namun hanya sekedar

menyetujuinya. Untuk alasan inilah ia memutuskan bahwa sejak manusia ada, muncul secara konkret perbudakan (bukan dalam persoalan prinsip abstrak). Inilah kriteria pertama tentang ketidak setaraan. Menjadi seorang Laki-laki merupakan *kelebihan* dan menjadi seorang perempuan adalah *kekurangan*. Menurut Aristoteles, keadaan ini ditunjukkan oleh kenyataan konkret. Maka dari itu, laki-laki bebas ada di tingkat tertinggi, berikutnya barulah perempuan bebas, diikuti kemudian oleh budak laki-laki, dan budak perempuan hina di tingkat terendah.

Inilah demokrasi Athena yang berdasarkan pada kekuasaan nilai “kebebasan”. Namun tidak semua bentuk masyarakat berdasarkan pada nilai yang sama. Misalnya, kekuasaan oligarki didasarkan pada tingginya nilai kemakmuran. Mereka yang memiliki lebih akan dianggap lebih tinggi daripada mereka yang tidak mempunyai lebih. Selalu diawali dengan kenyataan seperti itu.

Kesimpulannya adalah keadilan bukan kesetaraan. Keadilan adalah proporsional. Kriteria proporsional ditentukan oleh sistem politik suatu kota. Keadilan selalu proporsional, namun kriteria yang menentukan proporsi akan beragam tergantung pada sistem demokrasi, oligarki, diktator, republik, atau yang lain.

Bagaimana kriteria ketidak setaraan dimengerti semua orang? Melalui hukum. Kemudian, siapa yang membuat hukum? Apabila manusia bawahan (budak perempuan, orang miskin) membuat hukum tersebut, menurut Aristoteles, mereka akan membuat hukum rendah seperti pembuatnya yang juga rendah. Dalam rangka memiliki hukum tertinggi, perlu kiranya hukum dibuat oleh makhluk tinggi, yaitu laki-laki bebas, laki-laki kaya.

Kerangka hukum suatu kota, suatu negara, digabung bersama dan diberis sistem dalam sebuah konstitusi. Dengan demikian, konstitusi tersebut merupakan ungkapan kebaikan politis, ungkapan tertinggi dari keadilan.

Akhirnya, dengan bantuan *Nicomachean Ethics*, disimpulkan dengan jelas apa yang dimaksud dengan tragedi menurut Aristoteles. Definisi yang paling luas dan lengkap adalah sebagai berikut:

Tragedi meniru tingkah laku jiwa rasional manusia, nafsunya berubah menjadi kebiasaan, dalam pencariannya menuju kebahagiaan, yang memiliki tindak tanduk yang baik, jauh dari sikap berlebihan, yang memiliki kebaikan tertinggi yaitu keadilan dan memiliki ungkapan maksimal yaitu konstitusi.

Analisis terakhir ditemukan bahwa kebahagiaan adalah mematuhi hukum. Inilah misi Aristoteles yang terucap dengan jelas.

Bagi mereka yang membuat hukum, semua akan setuju. Tetapi bagaimana dengan mereka yang tidak membuat hukum? Jelas, mereka berontak, tidak setuju dengan kriteria ketidaksetaraan seperti kenyataan sekarang ketika mereka dijadikan subjek kriteria untuk direkayasa seperti halnya kenyataan itu sendiri. Dalam kasus-kasus tersebut, kata sang filsuf, terkadang perang diperlukan.

Melalui Pengertian Apa, Fungsi Teater Menjadi Alat Pembersihan dan Intimidasi?

Masyarakat di suatu kota tidak *uniform*. Apabila terjadi ketidaksetaraan, tidak ada yang ingin dirugikan dari ketidaksetaraan tersebut. Apabila tidak memuaskan semua orang setidaknya diakui secara diam-diam dengan saling menghormati kepada kriteria ketidaksetaraan tersebut. Bagaimana mencapainya? Melalui berbagai bentuk penindasan, yaitu politik, birokrasi, kebiasaan, cara berpakaian, dan tragedi Yunani. Pernyataan tersebut tampak menggelisahkan, namun itulah kenyataan. Tentu saja, sistem yang disampaikan Aristoteles melalui *Poetics* nya, fungsi sistem tragedi (dan semua bentuk teater yang saat ini mengikuti mekanismenya secara umum) tidak sekedar sistem penindasan. Faktor yang lain, lebih estetis jelas ada di dalamnya. Ada aspek lain yang harus diperhitungkan yang penting untuk dipertimbangkan terutama aspek dasar ini, yaitu fungsi penindasan.

Apa pentingnya fungsi penindasan yang menjadi aspek dasar tragedi Yunani dan sistem tragedi Aristotelian? Menurut Aristoteles, terletak pada prinsip tujuan tragedi yaitu membangkitkan katarsis.

Tujuan Utama Tragedi

Poetics tidak menyebutkan adanya hubungan yang erat di antara bagian-bagiannya, misalnya struktur bagian-bagian tersebut dengan konteks secara keseluruhan. Bagian ini hanya menjelaskan mengapa hanya separuh pengamatan menjadi pusat konsep pemikiran Aristotelian. Misalnya, ketika berhadapan dengan teater Shakespeare dan teater Abad Tengah, secara umum disepakati bahwa naskah di dalamnya bukan naskah Aristotelian karena tidak mematuhi “hukum tiga kesatuan.” Penolakan Hegel terhadap pandangan ini ada dalam bukunya *The Philosophy of Fine Art*:

Tidak ada perubahan dari kecanggihan hukum tersebut yang ditarik dari kesimpulan tragedi klasik dan kritik terhadap sistem Aristoteles. Berdasarkan kenyataan, Aristoteles hanya mengatakan bahwa durasi tindakan tragis

seharusnya tidak lebih dari satu hari. Ia tidak menjelaskan kesatuan tempat sama sekali...²

Kepentingan yang tidak proporsional dalam “hukum” tersebut diabaikan sejak tidak ada kebenaran lain selain pernyataan bahwa tragedi adalah karya yang terdiri dari prolog, lima episode, kor, dan eksodus. Inilah gaya Aristotelian. Inti pemikiran Aristoteles tidak mampu berlangsung terus dalam aspek struktural semacam itu. Untuk mempertajam aspek tersebut adalah dengan membandingkan filsuf Yunani tersebut dengan pakar dramaturgi modern, terutama di Amerika, yang mengolahnya menjadi garapan teatral. Mereka mengkaji reaksi khas dari penonton tertentu dan menarik kesimpulan serta membuat aturan-aturan bagaimana karya yang baik seharusnya ditulis.

Sebaliknya, Aristoteles menulis bagian-bagian puitik secara lengkap, yang merupakan refleksi semua sumbangan secara filosofis wilayah tragedi dan puisi; inilah aplikasi praktik dan konkret filosofi tersebut terutama bagi puisi dan tragedi. Untuk alasan inilah, setiap saat ditemukan pernyataan yang tidak tepat dan tidak utuh, yang kemudian seharusnya segera didiskusikan dengan teks tertulis lain dari pengarang yang lain. S.H. Butcher secara tepat menuliskannya dan menghasilkan pengkajian yang jernih melalui bukunya *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*.³ Ia berusaha memahami *Poetics* dari perspektif metafisika, politik, retorika, dan yang semuanya disebut tiga etika. Butcher berhasil menjelaskan konsep katarsis.

Alam cenderung bergerak ke arah tujuan tertentu; ketika alam mencapai tujuannya, seni dan ilmu terlibat. Manusia, bagian dari alam, juga memiliki tujuan tertentu, yaitu kesehatan, kemahsyuran, kebahagiaan, kebaikan, keadilan, dan sebagainya. Pada saat mereka mencapai tujuan tersebut, seni tragedi terlibat. Koreksi terhadap tindakan manusia adalah apa yang disebut Aristoteles, katarsis.

Tragedi dengan semua aspek kualitas dan kuantitasnya berfungsi untuk mencari efek yaitu katarsis. Inilah pusat, inti, tujuan sistem tragedi. Semua kesatuan tragedi dibangun di sekitar konsep ini. Sayangnya, katarsis merupakan konsep yang sangat kontroversial. Katarsis adalah koreksi. Lalu, apa yang dikoreksi? Katarsis adalah pembersihan. Lalu, apa yang dibersihkan?

² G.W.F. Hegel, *The Philosophy of Fine Art*. Terj. F.P.B. Osmaston, 4 vol. (London: G.Bell and Sons,Ltd., 1920) 4:257.

³ S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, edisi 4. (New York: Dover Publications, Inc.,1951), 242.

Butcher membantu dengan merangkai pendapat Racine, Milton, dan Jacob Bernays.

Racine

Ia menulis tentang tragedi:

Nafsu hanya ditunjukkan untuk mengungkapkan semua kesalahan yang merupakan akibat; dan kesalahan selalu dilukiskan dengan warna yang membuat kita tahu dan membenci ketidakteraturan...inilah awal puisi tragis yang dapat lebih dipahami, dari yang lain. Teater mereka adalah gagasan di mana kebaikan benar-benar dipikirkan sama seperti gagasan kaum filsuf. Untuk alasan ini, Aristoteles ingin memberi aturan bagi puisi dramatik:...Diharapkan bahwa kerja kita harus tepat dan lengkap dengan instruksi yang bermanfaat seperti halnya penyair-penyair tersebut.⁴

Racine menekankan pada doktrin dan aspek moral tragedi; dan hal ini dapat dibenarkan, namun koreksi perlu dibuat. Aristoteles tidak menyarankan puisi tragis untuk menggambarkan watak jahat. Pahlawan tragis seharusnya menderita karena perubahan yang radikal dalam perjalanan hidupnya—dari bahagia menjadi menderita—tetapi hal itu tidak harus terjadi karena perbuatan jahat, tetapi lebih karena kesalahan atau kelemahan. Kita segera akan mengamati segi alamiah *hamartia*.

Kesalahan atau kelemahan tidak dirancang untuk membuat penonton, dengan pemahaman langsung, merasa jijik atau benci. Sebaliknya, Aristoteles menyarankan bahwa kesalahan atau kelemahan tersebut perlu dengan beberapa pengertian. Hampir selalu “nasib baik” yang ditemukan oleh si pahlawan di awal tragedi, selalu dikarenakan kesalahan penemuan tersebut dan bukan karena watak baiknya. Oedipus menjadi Raja Thebes karena kelemahan wataknya, yaitu harga dirinya. Termasuk juga kehandalan proses dramatik akan gagal apabila kesalahan tersebut ditampilkan di awal sebagai suatu kekotoran, kesalahan yang menjijikkan. Sebaliknya, penting kiranya menghadirkan kesalahan tersebut dalam rangka menghancurkan sang pahlawan nanti setelah melalui teatrikal, proses puitik. Penulis epos yang buruk selalu gagal memahami kehandalan transformasi tersebut, yang tersembunyi dari mata penonton. Teater berubah dan tidak sekedar menampilkan apa yang ada, tetapi sesuatu yang akan menjadi dan bukan yang telah ada.

⁴ “*Les passions n’y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité... et c’est ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose. Leur Théâtre était une école où la vertu n’était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes. Aussi Aristote a bien voulu donner des règles due poèmes dramatique...Il serait à souhaiter que nos ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d’uiles instructions que ceux de ces poètes.*”
Dikutip dari Bucher, 1951, 243—244 catatan.

Jacob Bernays

Tahun 1857, Bernays menyarankan suatu teori yang mencengangkan melalui kata “katarsis” yang merupakan metafora pengobatan, pembersihan seperti pada efek sakit kejiwaan, sama dengan efek obat pada tubuh. Dasar argumentasinya ada pada definisi tragedi yang diberikan oleh Aristoteles, yaitu peniruan tingkah laku manusia yang menimbulkan rasa kasihan dan takut. Bernays menyimpulkan bahwa emosi tersebut ditemukan di hati setiap orang, sikap pasrah, relaksasi yang menyenangkan. Hipotesis tersebut menemukan konfirmasi dalam diri Aristoteles sendiri yang menyatakan bahwa “Rasa kasihan dikondisikan oleh nasib buruk yang tidak semestinya terjadi, dan rasa takut disebabkan oleh diri kita sendiri...”. Analisis terhadap makna kata empati berdasarkan pada kedua emosi tersebut.

Perasaan yang dihadirkan oleh spektakel, tambah Bernays, tidak digerakkan dengan sikap yang diam. Perasaan beberapa saat tenang dan semua sistem tubuh istirahat. Panggung memberi ketenangan dan mengalirkan suasana yang menyenangkan bagi naluri kepuasan, dan hal itu lebih mudah didapatkan dalam fiksi teater daripada kehidupan sebenarnya.⁵

Dengan demikian, Bernays membenarkan suatu prinsip bahwa mungkin pembersihan jiwa tidak hanya mengacu pada emosi kasihan dan takut, tetapi juga pada naluri non-sosial. Butcher sendiri mencoba untuk memahami apakah objek pembersihan jiwa (apa yang dimaksud dengan seseorang dibersihkan?), melalui rasa kasihan dan ketakutan yang melekat dalam kenyataan hidup kita atau paling tidak unsur-unsur yang ada dalam hidup kita tersebut, merepotkan kita.⁶

Apakah yang dimaksud dengan bersih? Mungkin apa yang dibersihkan bukanlah emosi takut dan kasihan, tetapi sesuatu yang ada dalam atau bercampur dengan emosi tersebut. Identitas dari tubuh asing tersebut harus dihilangkan oleh proses katarsis. Dalam kasus ini, kasihan dan takut hanyalah bagian dari mekanisme pemusnahan dan bukanlah objeknya. Di sinilah tanda politis dari tragedi muncul.

Dalam Bagian ke XIX dari *Poetics* dikatakan bahwa pikiran seseorang terhadap sesuatu dipengaruhi oleh bahasanya—di setiap usaha untuk menimbulkan emosi (kasihan, takut, marah, dan semacamnya). Kita bertanya mengapa pembersihan sebelumnya tidak berkaitan dengan

⁵ Butcher, 1951, 245.

⁶ Butcher, 1951, 252—254.

emosi seperti benci, dengki, sombong, sebagai bagian persembahan pada dewa dan kepatuhan pada hukum, dan sebagainya? Mengapa memilih kasihan dan takut? Mengapa Aristoteles menjelaskan hanya emosi tersebut yang harus ada?

Menganalisis beberapa karakter tragis, kita mengetahui bahwa mungkin mereka merasa bersalah karena beberapa kesalahan etika, tetapi kita juga dapat mengatakan bahwa salah satu kesalahan adalah kekurangan mereka apakah itu rasa kasihan atau takut. Tidak pernah terjadi bahwa nasib mereka membaik. Emosi berperan sangat kecil sehingga tidak dapat dianggap sebagai ciri khas yang umum terdapat pada semua karakter tragis.

Bukan pada karakter tragis emosi kasihan dan takut muncul, tetapi terjadi pada diri penonton. Melalui emosi tersebut penonton terkait dengan sang pahlawan. Kita harus menyadari bahwa pada dasarnya penonton terkait dengan sang pahlawan melalui emosi kasihan dan takut, karena seperti yang dikatakan Aristoteles bahwa kejadian tersebut tidak seharusnya menimpa tokoh yang menyerupai diri kita.

Kita perjelas sedikit masalah tersebut. Hippolytus sangat mencintai dewa-dewa, dan ini sikap yang baik tetapi ia tidak menyukai dewa cinta, dan ini hal yang buruk. Kita merasa kasihan karena Hippolytus dihancurkan karena semua watak baiknya, dan takut karena mungkin kita harus mengkritiknya dengan alasan yang sama bagi mereka yang tidak menyukai semua dewa, seperti yang tertulis dalam hukum dan peraturan. Oedipus seorang raja besar, rakyat mencintainya; pemerintahannya sempurna, dan karena alasan inilah kita merasa kasihan bahwa orang yang sangat luar biasa ini dihancurkan karena mempunyai satu kesalahan, kesombongan, yang mungkin kita miliki juga: maka kita takut. Creon mempertahankan hukum negara dan ia harus menyaksikan kematian istri dan anaknya, dan kita kasihan padanya, dengan semua kebaikan yang dimilikinya ia memiliki kesalahan hanya melihat hukum negara tanpa melihat kebaikan untuk keluarganya; kesalahan ini mungkin merupakan pula kesalahan kita, inilah yang menakutkan.

Hubungan antara kebaikan dan nasib baik yang dimiliki tokoh menyebabkannya berakhir dengan kejatuhan. Oleh karena kekasaran dan kesombongan, Oedipus menjadi raja besar; karena memanggil dewa cinta, Hippolytus lebih mencintai dewa yang lain; demi kebaikan negara sebagai puncak kebahagiaan, Creon pada awalnya menjadi pemimpin yang besar. Dengan demikian, kita simpulkan bahwa emosi kasihan dan takut adalah bentuk minimal yang khas yang mengaitkan antara penonton dan tokoh. Namun emosi tersebut sama sekali bukan objek

pembersihan (pensucian). Meskipun keduanya disucikan oleh hal lain yang, di akhir tragedi, tetap tidak ada.

Milton

Tragedi menurut Aristoteles bertambah kuat dengan menumbuhkan rasa kasihan dan takut, atau teror, untuk mensucikan pikiran dari semacam nafsu. Mengurangi keduanya hanya dapat diketahui melalui kesenangan mencampuradukan antara membaca atau menyaksikan nafsu tersebut yang ditiru dengan sempurna. Sampai di sini, Milton menambahkan sedikit tentang apa yang baru saja dibicarakan bahwa dalam pengobatan penyakit fisik, warna dan kualitas sesuatu yang melankolik digunakan untuk melawan melankolik, sedih dilawan sedih, pahit menjadi pahit yang menggelikan.⁷ Akibatnya, inilah sejenis emosi atau nafsu *homeopathy* yaitu emosi atau nafsu tertentu yang menyembuhkan secara paralel, tetapi tidak identik.

Selain kajiannya tentang pandangan Milton, Bernays dan Racine, Butcher mengkaji pula *Politics* Aristoteles untuk menemukan penjelasan tentang kata katarsis yang tidak ditemukan dalam *Poetics*. Katarsis digunakan untuk menandai dampak yang dialami pasien karena sejenis musik tertentu yang menyebabkannya memasuki kegairahan religius. Perlakuan tersebut menggunakan gerakan untuk menyembuhkan gerakan, menenangkan gejala internal pikiran melalui musik yang kasar dan berisik. Menurut Aristoteles, pasien tersebut diperlakukan kembali seperti pada kondisi normal, seolah-olah mereka menjalani penyembuhan medis atau pensucian— inilah, katarsis.⁸

Melalui contoh ini kita menjelaskan bahwa melalui cara *homeopathic* (musik kasar menyembuhkan kasarnya irama batin), kegairahan religius disembuhkan secara analog oleh efek irama luar. Penyembuhan ini terjadi melalui stimulasi. Seperti halnya tragedi, kesalahan tokoh ditampilkan sebagai akibat dari kebahagiaannya—kesalahan distimulasikan.

Butcher menambahkan bahwa menurut Hipokrates, katarsis berarti membongkar unsur-unsur yang menyakitkan dan mengganggu dalam tubuh, membersihkan apa yang tersisa, akhirnya terbebas dari persoalan-persoalan yang tidak perlu. Butcher menyimpulkan bahwa dengan menggunakan definisi yang sama dengan tragedi, seseorang akan sampai pada kesimpulan bahwa “kasihan dan takut” dalam kehidupan nyata mengandung unsur-unsur yang

⁷ Dikutip dari Butcher, 1951, 247-248.

⁸ Butcher, 1951, 248—249.

menggelisahkan. Selama proses kehadiran tragik, unsur tersebut, apapun bentuknya, hilang. Pada saat tindakan tragik berlangsung, nafsu-nafsu yang bentuknya lebih rendah mengubah diri menjadi bentuk yang lebih tinggi dan lebih halus.⁹

Alasan tersebut benar dan kita dapat menyetujui semuanya, kecuali untuk tambahan tentang kotornya emosi kasihan dan takut. Kekotoran itu ada, tidak diragukan lagi, dan inilah sebenarnya objek pensucian dalam pikiran tokoh, atau seperti yang ingin dikatakan Aristoteles, di dalam batin tokoh yang paling dalam. Namun Aristoteles tidak berbicara tentang adanya emosi kasihan yang bersih dan kotor, emosi takut yang bersih dan kotor. Kekotoran perlu berjarak dengan nafsu yang tetap ada meskipun spektakel tragedi berakhir. Pengasingan tersebut—kekotoran menghilang—hanya menjadi emosi atau nafsu yang berbeda dengan emosi dan nafsu yang telah ada. Emosi kasihan dan takut tidak bersifat buruk atau lemah atau salah, dan dengan demikian, tidak ada yang perlu dihilangkan atau disucikan. Di sisi lain, dalam *Ethics*, Aristoteles menunjukkan beberapa keburukan, kesalahan, dan kelemahan yang harus dimusnahkan.

Kekotoran yang harus ditemukan di antara beberapa keburukan, kesalahan, dan kelemahan, tentu saja perlu disucikan. Harus ada sesuatu yang membuat keseimbangan secara individu, dan menyebabkan terjadinya pula keseimbangan masyarakat. Sesuatu yang bukan kebaikan, bukan kebaikan yang terbesar, yaitu keadilan. Sejak ketidakadilan diberlakukan untuk melihat hukum, proses tragik yang dipersiapkan untuk menghancurkan kekotoran, dengan demikian, adalah sesuatu yang diarahkan melawan hukum.

Apabila kita berpaling sejenak, kita akan dapat memahami lebih baik cara kerja tragedi. Definisi terakhir adalah tragedi meniru tindakan jiwa rasional manusia, nafsunya berubah menjadi kebiasaan, dalam rangka mencari kebahagiaan dengan tingkah laku yang baik, dengan kebaikan tertinggi adalah keadilan dan ekspresi tertinggi adalah Konstitusi.

Kita juga melihat bahwa alam cenderung memiliki suatu tujuan akhir, dan ketika alam gagal merealisasikan, seni dan ilmu terlibat untuk memperbaikinya. Kita dapat simpulkan bahwa apabila seseorang gagal dalam sebagian hidupnya—melalui kelakuan baiknya demi mencari kebahagiaan, melalui kebaikan yang maksimum dengan patuh pada hukum—seni tragedi terlibat untuk memperbaiki kegagalan tersebut. Bagaimana? Melalui pembersihan, katarsis, melalui pensucian unsur-unsur asing yang tidak menyenangkan yang menghalangi tokoh mencapai

⁹ Butcher, 1951, 254.

tujuannya. Unsur-unsur asing tersebut berlawanan dengan hukum. Hal inilah kesalahan sosial, kegagalan politik.

Akhirnya kita mulai memahami bagaimana skema kerja tragik. Namun sebelumnya glosari singkat perlu untuk mempermudah beberapa kata yang menampilkan unsur-unsur yang akan kita gabung dalam rangka memperjelas kekerasan sistem tragedi.

Glosari singkat untuk kata-kata umum

Pahlawan Tragis.

Seperti yang dijelaskan Arnold Hauser dalam bukunya *Sosial History of Art*, pada awalnya teater adalah kor, kumpulan massa, masyarakat.¹⁰ Mereka adalah tokoh protagonis yang sebenarnya. Pada saat Thespis mencipta protagonis, langsung ia “mengaristokraskan” teater yang sebelumnya merupakan bentuk yang terkenal sebagai ekspresi masal, parade, festival, dan sebagainya. Dialog protagonis–kor merupakan refleksi dialog antara aristokrat dan orang kebanyakan. Pahlawan tragis yang mulai mengawali dialog tidak hanya dengan kor tetapi juga dengan tokoh kedua maupun ketiga adalah contoh penampilan beberapa watak khas tertentu. Pahlawan tragis muncul ketika Negara mulai menggunakan teater untuk tujuan politik menekan rakyat. Jangan lupa pula bahwa Negara, langsung atau melalui orang-orang kaya, membiayai produksi teater.

Etos.

Tokoh bergerak dan penampilannya menunjuk pada dua aspek, yaitu etos dan *dianoia*. Keduanya secara bersama-sama menghadirkan tindakan tokoh. Keduanya tidak terpisahkan. Namun demikian, kita dapat mengatakan bahwa etos adalah tindakan itu sendiri, sementara *dianoia* adalah pembenaran dari tindakan tersebut, yaitu alasannya. Etos adalah tindakan dan *dianoia* adalah pikiran yang menentukan tindakan tersebut. Namun seseorang harus menyadari bahwa alasan juga merupakan tindakan dan juga bukan tindakan—tidak peduli bagaimana wujudnya—yang tidak memiliki alasan.

Kita dapat mendefinisikan etos sebagai keseluruhan dari kecakapan, nafsu, dan kebiasaan. Dalam etos protagonis tragik semua kecenderungan tersebut harus bagus.

Semua nafsu, semua kebiasaan tokoh harus bagus, kecuali satu, yaitu yang menurut kriteria konstitusional, yang membuat sistematis hukum. Inilah kriteria politik, ketika politik menguasai

¹⁰ Hauser, 1957, 1:86.

seni. Hanya satu jalur yang buruk, hanya satu nafsu, satu kebiasaan, yang akan melawan hukum. Kebiasaan buruk tersebut dinamakan *hamartia*.

Hamartia.

Hamartia dikenal pula sebagai cacat tragis. Cacat tragis hanyalah “kekotoran” yang ada dalam diri tokoh. *Hamartia* satu-satunya yang dapat dan harus dimusnahkan sehingga semua etos tokoh dapat disesuaikan dengan etos masyarakat. Dalam pertentangan di antara berbagai etos tersebut, *hamartia* menyebabkan konflik di mana peristiwa bukanlah harmoni, seperti sesuatu yang menyenangkan bagi masyarakat.

Empati

Di saat pementasan mulai, hubungan segera terjalin antara para tokoh terutama protagonis dan penonton. Hubungan ini dicirikan sebagai berikut. Penonton bersikap pasif dan mendelegasikan kekuatan tindakannya melalui tokoh. Pada saat tokoh “menyerupai” diri kita (seperti yang diindikasikan Aristoteles), kita seolah-olah menghidupkan pengalamannya kembali. Tanpa berperan, kita merasa bahwa kita sedang melakukan seni peran. Kita juga mencintai dan membenci ketika tokoh mencintai dan membenci.

Empati tidak terjadi hanya dengan tokoh tragik tetapi cukup dengan menyaksikan seorang anak yang sangat terkesan menyaksikan “orang bule” di televisi, atau adegan yang mengharukan ketika melihat pahlawan laki-laki dan perempuan berciuman. Inilah kasus empati yang tulus. Empati membuat kita merasakan seolah-olah diri kita sendiri mengalami apa yang sebenarnya sedang terjadi pada orang lain. Empati adalah hubungan emosional antara tokoh dan penonton. Suatu hubungan yang, seperti Aristoteles sarankan, pada dasarnya menjadi emosi kasihan dan takut, tetapi termasuk juga emosi lainnya, yaitu cinta, kehangatan, kekaguman (seperti yang terjadi antara bintang film dan klub penggemarnya) dan sebagainya. Empati terutama terjadi pada apa yang dilakukan tokoh, yaitu, etosnya. Namun ada juga suatu hubungan empati *dianoia* (milik tokoh)–alasan (milik penonton), yang mengacu pada emosi-etos. Etos menstimulasi emosi; *dianoia* menstimulasi alasan.

Jelasnya, dasar emosi empatik terletak pada rasa kasihan dan takut yang dibangkitkan melalui dasar suatu etos dan menunjuk pada sikap yang baik (kasihan bagi kehancuran tokoh) dan satu sikap jelek, *hamartia* (takut, karena kita juga memilikinya).

Sistem Kekerasan Aristoteles Terhadap Fungsi Tragedi

Spektakel mulai. Pahlawan tragik muncul. Penonton menghadirkan empati terhadapnya. Aksi mulai. Tanpa diduga, sang pahlawan menunjukkan suatu cacat pada sikapnya, cacat tragis; dan bahkan lebih mengejutkan, cacat itu ada dikarenakan adanya kebaikan cacat tragis yang sama hadir ketika sang pahlawan menampilkan suasana kebahagiaan. Melalui empati, cacat tragis yang dimiliki pula oleh penonton distimulasikan, dikembangkan, dan diaktifkan.

Tiba-tiba terjadi sesuatu yang mengubah segalanya. (Oedipus, misalnya, diberitahu oleh Teiresias bahwa sang pembunuh yang dicarinya adalah Oedipus sendiri). Sang tokoh, yang karena cacat tragis telah mendaki semakin tinggi, berusaha menghindari kejatuhannya dari tempat yang tinggi. Ini yang diklasifikasikan *Poetics* sebagai *peripeteia*, yaitu perubahan radikal nasib sang tokoh. Penonton, yang awalnya secara perlahan menerima stimulasi cacat tragis, mulai merasa takut. Tokoh dalam kondisi yang malang. Creon diberitahu tentang kematian anak dan istrinya; Hipolitus tidak mampu meyakinkan ayahnya, dan tanpa disadari Creon mengirimnya ke kematian.

Peripeteia penting karena memperpanjang perjalanan dari kebahagiaan menuju kemalangan. Semakin tinggi pohon cemara, semakin banyak kemungkinan tumbang, kata lagu terkenal Brazil. Kejatuhan menimbulkan berbagai dampak.

Peripeteia yang diderita oleh tokoh tersebut terjadi pula dalam diri penonton. Namun demikian, bisa jadi penonton akan mengikuti tokoh secara empatik sampai saat *peripeteia* dan, pada titik tersebut, kemudian memisahkan dirinya sendiri. Dalam rangka menghindari *peripeteia*, tokoh tragik juga harus melewati apa yang dikatakan Aristoteles dengan anagnorisis, yaitu melalui pengenalan cacatnya sedemikian rupa melalui penjelasan. Sang pahlawan menyepakati kesalahannya, mengharapkan empati penonton yang juga akan menyepakati seperti *hamartia* nya sendiri. Namun penonton memiliki kemungkinan besar berpura-pura. Mereka sama sekali tidak bersedia menerima akibatnya.

Pada akhirnya, penonton merekam dalam pikiran mereka akibat yang menyedihkan tersebut dengan cara menyepakati kesalahan tersebut secara aktual, Aristoteles menuntut bahwa tragedi harus berakhir menyedihkan, yang ia sebut dengan *catastrophe*. Akhir yang membahagiakan tidak diperbolehkan, meskipun tidak juga diperbolehkan menghancurkan fisik sang tokoh. Beberapa di antaranya mati, yang lain menyaksikan mereka yang dicintai mati. Di

setiap kasus, *catastrophe* selalu terjadi dan apabila tidak mati maka akan lebih buruk dari kematian.

Tiga unsur yang saling terkait tersebut—*peripeteia*, *anagnorisis*, *catastrophe*—memiliki tujuan akhir, yaitu untuk mengharu biru katarsis dalam diri penonton (lebih dari sang tokoh sendiri). Tujuannya menghasilkan pembersihan *hamartia* dengan melewati tiga kondisi sebagai berikut.

Kondisi pertama: Stimulasi hamartia. Sang tokoh berjalan menuju kebahagiaan dengan diiringi oleh empati penonton. Kemudian muncul saat pembatalan, yaitu tokoh bersama dengan penonton mulai bergerak dari kebahagiaan beralih ke kegagalan; kejatuhan sang pahlawan.

Kondisi kedua: Sang tokoh mengenali kesalahannya—anagnorisis. Melalui hubungan empati *dianoia-reason*, penonton mengenali kesalahannya sendiri, *hamartiannya*.

Kondisi ketiga: Catastrophe. Sang tokoh menderita akibat kesalahannya di dalam bentuk yang kejam, dengan kematiannya atau kematian yang ia cintai.

Katarsis: Penonton mengalami rasa takut dengan spektakel *catastrophe*, dan dibersihkan dari *hamartiannya*.

Pernyataan *Amicus Plato, sed magis amicus veritas* (“Saya adalah teman Plato, tetapi saya lebih berteman dengan kebenaran”) dilekatkan pada diri Aristoteles. Dalam hal ini kita setuju dengan Aristoteles. Kita adalah temannya, tetapi kita lebih berteman baik dengan kebenaran. Ia mengatakan bahwa puisi, tragedi, teater, tidak ada kaitannya dengan politik. Namun kenyataan berbicara lain. Karya *Poetics*nya berbicara pula tentang politik. Kita harus lebih berteman baik dengan kenyataan. Seluruh kegiatan manusia –termasuk, tentu saja, semua seni, terutama teater—adalah politik. Teater merupakan bentuk seni yang sempurna sebagai seni kekerasan.

Perbedaan Tipe Konflik antara *Hamartia* dan Etos Masyarakat

Seperti yang kita saksikan, sistem kekerasan tragedi Aristoteles menyebabkan:

- a) adanya konflik antara etos tokoh dengan etos masyarakat di kehidupan riil: sesuatu yang keliru!
- b) mantapnya hubungan empati penonton-aktor yang membuat penonton dapat diarahkan oleh aktor melalui pengalamannya; penonton—seandainya mereka yang berperan—merasakan kesenangan ini di dalam pikirannya dan merasakan penderitaan karena kegagalan tokoh.

c) pengalaman penonton mengubah tiga kekerasan yang selama ini ada: *peripeteia*, *anagnorisis*, dan *catharsis*; ia menderita suatu serangan yang berkaitan dengan takdirnya (aksi di dalam naskah drama tersebut), mengenal kesalahan yang seolah dialaminya sendiri dan dibersihkan oleh watak anti masyarakat yang dilihatnya ada di dalam dirinya sendiri.

Inilah esensi sistem kekerasan tragedi. Di dalam teater Yunani, sistem tersebut tetap bertahan dan tetap digunakan hingga sekarang, dengan berbagai modifikasi yang ditampilkan oleh masyarakat sekarang. Kita mencoba menganalisis beberapa modifikasi tersebut.

Tipe Pertama: Hamartia Melawan Etos Masyarakat yang Sempurna (tipe klasik).

Ini adalah kajian kasus klasik yang dilakukan Aristoteles. Kembali pada contoh Oedipus. Etos sempurna masyarakat ditampilkan melalui kor atau melalui dialog panjang Teiresias. Pertentangan muncul. Bahkan sesudah Teiresias menyampaikan bahwa pembunuhnya adalah Oedipus sendiri, Oedipus menolaknya dan dilanjutkan dengan investigasi yang dilakukannya sendiri. Oedipus—manusia yang sempurna, anak penurut, suami yang mesra, model ayah yang baik, negarawan tanpa tanding, pintar, tampan, dan peka—tetap juga memiliki cacat tragis: harga dirinya! Dengan watak-watak itulah ia mendaki puncak kejayaannya, dan juga melalui watak tersebut ia hancur. Keseimbangan berhasil melalui *catastrope* dengan visi yang mengerikan yang menyebabkan ibu-istrinya gantung diri, dan ia menusuk matanya hingga buta.

Tipe Kedua: Hamartia Positif Melawan Etos Masyarakat yang Sempurna.

Tragedi menampilkan dua watak yang terkait, yaitu dua pahlawan tragik dengan cacatnya masing-masing, dan yang menghancurkan satu sama lain jika dipandang dari etika masyarakat yang sempurna. Ini adalah kasus tipikal Antigone dan Creon, keduanya pribadi yang baik kecuali pada cacat-cacat bawaannya. Dalam kasus tersebut, penonton harus berempati pada kedua tokoh tersebut tidak hanya pada salah satu ketika proses tragik membersihkan keduanya dari dua *hamartia*. Seorang anggota penonton yang hanya berempati pada Antigone dapat dibimbing untuk berpikir bahwa Creon benar, dan sebaliknya. Penonton tersebut harus membersihkan dirinya dari “ekses,” apapun yang terjadi, yaitu eksekusi apa pun dari cinta pada negara yang merusak keluarga, atau eksekusi cinta pada keluarga yang merusak negara.

Terkadang, ketika *anagnorisis* watak tersebut mungkin tidak cukup untuk meyakinkan penonton, maka pengarang tragik menggunakan alasan langsung melalui kor, kor memiliki alasan yang umum, moderat serta kualitas lainnya.

Dalam kasus ini pula, *cathastrop* perlu dalam rangka memproduksi ketakutan, katarsis, dan penyucian dari kejahatan.

Tipe Ketiga: Hamartia Negatif Melawan Etos Masyarakat yang Sempurna.

Tipe ini benar-benar berbeda dari dua yang telah dibicarakan di atas. Di sini etos tokoh ditampilkan dalam bentuk negatif. Ia memiliki semua kesalahan dan hanya satu kebaikan dan ini tidak terpikirkan oleh Aristoteles, semua baik dan hanya satu kesalahan, yaitu cacat tragis, atau salah menilai. Tepatnya, karena ia memiliki sedikit kebaikan dan selalu digunakan oleh sang tokoh, *catastrophe* terhindarkan dan ia mengalami akhir hidup yang membahagiakan.

Penting untuk dicatat bahwa Aristoteles selalu menuju pada akhir yang membahagiakan, tetapi kita harus catat juga bahwa watak kekerasan yang ada di semua sistemnya adalah inti sebenarnya dari politik *Poetics* nya. Dengan demikian, mengubah kekhasan tokoh sama pentingnya dengan mengubah komposisi etos kerja tokoh. Mekanisme struktural di akhir cerita juga diubah dalam rangka mempertahankan efek kekejaman tokoh.

Tipe katarsis tersebut dihasilkan oleh *hamartia* negatif melawan etos masyarakat yang sempurna, yang selalu digunakan di Abad Tengah. Mungkin drama Abad Tengah yang paling terkenal adalah lakon *Everyman*. Drama ini berkisah tentang tokoh bernama Everyman. Pada saat kematiannya, ia mencoba menyelamatkan dirinya dengan berdialog dengan Kematian, dan menganalisis semua tingkah lakunya di masa lalu. Kematian menampilkan semua seri watak Everyman dengan dosa-dosa yang dilakukannya, yaitu gila pada kesenangan, harta benda dan sebagainya. Pada akhirnya Everyman mengenali semua dosa-dosanya dan ternyata tidak ada satu pun kebaikan dalam tingkah lakunya. Akan tetapi, di akhir hayatnya ia menemukan kesadaran dan inilah satu-satunya kebaikan yang dimilikinya. Kesadaran dan tobatnya menyelamatkannya; berkat kemurahan Tuhan.

Anagnorisis (pengenalan dosa-doanya) pada praktiknya dilanjutkan dengan lahirnya watak baru dan watak inilah yang diselamatkan. Dalam tragedi, watak tokoh tidak dapat diperbaiki; tetapi dalam jenis drama ini tindakan tokoh dapat dimaafkan dengan cara ia memutuskan untuk mengubah hidupnya dan menjadi tokoh “baru”.

Gagasan tentang suatu kehidupan baru (dan inilah hidup yang dimaafkan, ketika tokoh pendosa berhenti menjadi pendosa) jelas dapat disaksikan dalam naskah *Condemned for Faithlessness (El condenado por desconfiado)* karya Tirso de Molina. Sang pahlawan, Enrique, memiliki semua kejahatan yang dimiliki oleh manusia: pemabuk, pembunuh, pencuri, bajingan. Ia adalah tokoh paling jahat yang pernah dicipta oleh seni drama. Di sampingnya, Pablo, orang yang baik, pemaaf, berjiwa malaikat, benar-benar gambaran yang sempurna!

Namun sesuatu yang sangat aneh terjadi pada pasangan ini, sesuatu yang tidak pernah terpikirkan pada kedua orang yang berbeda ini. Enrique, yang jahat, tahu bahwa dirinya adalah setan, pendosa, dan tidak pernah ragu pada keadilan akhirat yang akan menempatkannya di dasar gelap neraka. Di lain pihak, dosa Pablo adalah tetap menjadikan dirinya bersih. Di setiap saat, ia khawatir jika Tuhan benar-benar merealisasikan hidupnya akan menjadi salah satu korban yang diinginkan. Ia rajin berdoa agar ia mati dan langsung diangkat ke Surga sehingga ia dapat memulai hidupnya di sana dengan lebih menyenangkan.

Keduanya mati, dan ada yang mengejutkan, keputusan takdir sebagai berikut: Enrique, di samping semua kejahatannya, perampokan, mabuk-mabuk dan sebagainya, naik ke surga, karena ia sangat yakin atas hukuman yang akan menimpanya justru mengagungkan Tuhan; Pablo, sebaliknya, tidak benar-benar percaya pada Tuhan ketika ia meragukan keselamatannya; maka ia masuk neraka dengan semua kebajikannya.

Bahwa ini adalah pentas dalam bentuknya yang kasar. Apabila diobservasi dari sudut pandang Enrique, kasus tersebut sepenuhnya etos kejahatan yang hanya memiliki satu kebaikan. Efek dari contoh tersebut berakhir dengan kebahagiaan dan tidak melalui *catastrophe*. Apabila diobservasi melalui sudut pandang Pablo, semuanya merupakan skema Aristoteles yang konvensional dan klasikal. Diri Pablo adalah kebaikan, kecuali satu cacat tragisnya—meragukan Tuhan. Baginya yang ada hanyalah *catastrophe!*

Tipe keempat: Hamartia Negatif Melawan Etos Masyarakat Negatif

Kata “negatif” digunakan di sini dalam pengertian mengacu pada suatu model yang merupakan lawan dari model positif—tanpa mengacu pada suatu kualitas moral. Seperti dalam suatu negatif film di mana semua yang putih menjadi hitam dan sebaliknya.

Tipe-tipe konflik etika di atas merupakan inti drama romantik, dan *Camille (La Dame aux camélias)* adalah contoh terbaik. *Hamartia* tokoh protagonis, seperti contoh sebelumnya,

menampilkan secara bersamaan koleksi impresif kualitas negatif, dosa, kesalahan, dan sebagainya. Di pihak lain, etos masyarakat (yaitu kecenderungan moral dan etika)–berlawanan dengan contoh sebelumnya (tipe ketiga)–selaras dengan tokoh. Semua kejahatannya diijinkan dan ia sama sekali tidak menderita dengan dosa-dosanya tersebut.

Dalam *Camille* kita menyaksikan masyarakat bejat yang mengijinkan pelacuran, dan Marguerite Gauthier adalah pelacur terbaik– kejahatan individu dibela dan diijinkan oleh masyarakat yang buruk. Profesinya benar-benar diijinkan dan kediamannya sering dikunjungi oleh laki-laki-laki-laki-laki terpandang (masyarakat tersebut adalah masyarakat yang mengagungkan nilai uang dan rumahnya dikunjungi oleh orang-orang kaya). Kehidupan Marguerite bergelimang dengan kebahagiaan! Namun demikian, perempuan malang, semua kesalahannya dibolehkan, tetapi tidak bagi satu-satunya kebaikan yang dimilikinya. Marguerite jatuh cinta. Tentu saja ia mencintai seseorang. Tidak boleh terjadi. Masyarakat melarang hal itu dan inilah cacat tragisnya. Ia harus dihukum.

Sampai saat ini, kita menganalisis konflik di mana “etika masyarakat” berlaku sama bagi tokoh dengan penonton; sekarang suatu dikotomi ditampilkan: pengarang menampilkan di atas panggung etika yang dibolehkan oleh masyarakat, tetapi dirinya sendiri, sang pengarang tidak membagi etika tersebut dan memprosesnya dengan cara yang lain. Karya mendunia adalah satu hal, dan dunia kita, atau setidaknya posisi sesaat selama pertunjukan adalah hal yang lain. Alexander Dumas Jr berkata bahwa di sini anda menyaksikan bagaimana wajah masyarakat yang buruk, tetapi kita tidak seperti itu, atau pada dasarnya diri kita tidak seperti itu. Maka dari itu, Marguerite memiliki semua kebaikan yang juga berlaku bagi masyarakat; seorang pelacur harus melakukan profesinya dengan anggun dan efisien. Namun Marguerite memiliki cacat yang menyebabkannya berlaku tidak sebenarnya–ia jatuh cinta. Bagaimana seorang perempuan dapat jatuh cinta dengan *satu* orang laki-laki sementara ia harus melayani hal yang sama dengan *semua* laki-laki (semua yang dapat membayarnya)? Tidak mungkin. Dengan demikian, jatuh cinta bagi seorang pelacur bukan suatu kebaikan tetapi suatu kejahatan.

Demikian pula dalam jenis drama romantis, *catastrophe* tidak dapat dihindarkan. Pengarang romantis mengharap para penonton dibersihkan bukan oleh cacat tragis sang pahlawan, tetapi oleh etos seluruh masyarakat.

Modifikasi yang sama tentang skema Aristoteles ada dalam drama romantis lainnya. *Enemy of the People* karya Ibsen. Sang tokoh, Dr Stockman, mewujudkan etos masyarakatnya,

yaitu masyarakat yang berbasis pada keuntungan uang, tetapi ia tetap memiliki suatu cacat: ia adalah seorang yang jujur! Masyarakat tidak dapat memberinya toleransi. Karya semacam ini memiliki dasar kenyataan bahwa Ibsen menunjukkan (disengaja atau tidak) bahwa masyarakat berdasarkan uang tidak mungkin mendukung suatu moral yang “tinggi”. Kapitalisme menjadi dasar imoralitas karena keinginan untuk selalu mencari keuntungan, intinya, tidak dapat diselaraskan dengan moral yang mengajarkan nilai unggul kemanusiaan, keadilan, dan sebagainya.

Dr Stockman dihancurkan (ia kehilangan kedudukannya dalam masyarakat, seperti juga anak perempuannya yang tersingkir dari masyarakat yang penuh persaingan) karena sifat baiknya, di mata di masyarakat, dianggap jahat, salah, atau cacat tragis.

Tipe Kelima: Anakronisme Etos Individu Melawan Etos Masyarakat Kontemporer

Ini terjadi pada kasus Don Quixote. Etos masyarakatnya sinkron dengan etos suatu masyarakat yang tidak lagi ada. Masyarakat masa lalu yang sekarang sudah tidak ada terlibat dalam pertentangan dengan masyarakat kontemporer dan mengakibatkan konflik yang tidak terhindarkan. Etos anakronistik Don Quixote, pesuruh ksatria dan pelayan bangsawan Spanyol, tidak dapat bertahan di saat kaum borjuasi berkembang. Kaum borjuasi mengubah semua nilai-nilai berdasarkan uang, karena uang semua hal menjadi halal.

Variasi “etos anakronistik” adalah variasi “etos diakronis”. Sang tokoh hidup dalam dunia moral masyarakat yang menghargai kata-kata daripada perbuatan. Dalam naskah *José, from Birth to Grave*, sang tokoh José da Silva mewadahi semua nilai-nilai borjuasi tersebut, dan ia menemui kegagalan karena ia percaya pada nilai-nilai tersebut dan mengatur hidupnya berdasarkan nilai-nilai tersebut; ia bekerja lebih daripada seharusnya; ia mencurahkan perhatiannya pada pekerja-pekerjanya; ia menghindari kerugian bagi buruh-buruhnya, dan sebagainya. Singkat kata, tokoh tersebut mengikuti *The Laws of Success* Napoleon Hill, atau *How to Win Friends and Influence People* dari Dale Carnegie. Itulah tragedi!

Kesimpulan

Sistem kekerasan tragedi Aristoteles tetap hidup di masa kini. Inilah sistem intimidasi yang efektif dan sangat kuat. Struktur sistem tersebut menyebar melalui beribu cara yang beragam, membuatnya sangat sulit menemukan semua unsur strukturnya, tetapi sistem tersebut tidak akan pernah ada. Sistem itu ada hanya untuk menghadirkan tugas dasarnya, yaitu

membersihkan semua unsur yang anti sosial. Untuk alasan tersebut, sistem kekerasan tidak dapat digunakan oleh kelompok revolusioner *selama* masa revolusioner. Pada saat etos masyarakat belum terdefiniskan dengan jelas, tipe tragik tidak dapat digunakan, dengan alasan sederhana bahwa etos tokoh tidak akan dapat dipertentangkan dengan etos sosial. Sistem kekerasan tragedi dapat digunakan sebelum atau sesudah revolusi, tetapi tidak pernah selama revolusi!

Pada kenyataannya, hanya masyarakat yang memiliki stabilitas etika setidaknya dapat menerima skala nilai-nilai yang memungkinkan sistem kekerasan berfungsi di dalamnya. Selama “revolusi budaya,” di mana semua nilai-nilai sedang terbentuk atau dipertanyakan, sistem tersebut tidak dapat diaplikasikan. Dapat dikatakan bahwa sistem tersebut dapat digunakan oleh setiap masyarakat sepanjang sistem tersebut memiliki etos sosial yang sudah pasti; agar sistem tersebut berfungsi, terserah apakah masyarakat tersebut feodal, kapitalis, atau sosialis, apapun yang terjadi masyarakat tersebut harus memiliki nilai-nilai universal yang disepakati bersama.

Di lain pihak, sulit memahami bagaimana sistem tersebut berfungsi karena seseorang menempatkan dirinya ke dalam perspektif yang salah. Misalnya, cerita bahwa film-film “*Western*” bergaya Aristotelian. Untuk menganalisis film-film tersebut, kiranya perlu menyaksikan film-film tersebut dari perspektif tentang manusia jahat daripada “manusia baik”, tidak dari sudut pandang sang pahlawan tetapi dari sang penjahat.

Cerita “*Western*” dimulai dengan penampilan orang jahat (bandit, pencuri kuda, pembunuh, atau apalah) yang, karena kejahatannya atau cacat tragisnya, menjadi pemimpin yang tidak terlawan, orang terkaya atau orang yang paling pengecut di kota. Ia melakukan semua kejahatan yang biasa ia lakukan, dan kita berempati padanya dan kita melakukan kejahatan yang sama—kita membunuh, mencuri kuda dan ayam, memperkosa gadis-gadis desa, dan sebagainya. Setelah *hamartia* kita terbentuk, muncul saat *peripeteia*: sang pahlawan memenangkan pertempuran di awal perjumpaan atau melalui tembakan beruntun, dan berhasil mendudukkan kembali peraturan, (etos masyarakat), moral, hubungan perdagangan yang jujur, dan menghancurkan (*catastrophe*) warga masyarakat yang jahat. Apa yang tersisa di sini adalah *anagnorisis*, dan sang penjahat dibiarkan mati tanpa penyesalan. Singkat kata, mereka membunuhnya dengan tembakan senjata dan menguburnya, sementara orang kota merayakannya dengan berpesta.

Sering kita mengingat berapa banyak perhatian kita pada tokoh jahat daripada tokoh baik? Film “*Western*” seperti halnya permainan anak-anak mendukung tujuan Aristoteles untuk

membersihkan kecenderungan agresivitas penonton. Sistem tersebut berfungsi memusnahkan, memuaskan, dan memperingatkan semua yang dapat menghancurkan keseimbangan—semuanya, termasuk daya dorong yang menyebabkan revolusi dan perubahan bentuk.

Tidak diragukan lagi bahwa Aristoteles memformulasikan begitu kuatnya sistem pembersihan. Tujuannya menghilangkan segala sesuatu yang pada umumnya tidak disetujui, termasuk rencana revolusi. Sistem tersebut muncul dalam bentuk yang tersembunyi melalui televisi, film, sirkus, dan teater. Sistem itu muncul melalui beragam media dan bentuk. Namun intinya tidak berubah: dirancang untuk mengekang individu, supaya menyesuaikan dirinya pada apa yang terjadi. Jika ini yang kita inginkan, sistem Aristotelian mendukungnya lebih baik daripada yang lain; apabila, sebaliknya, kita ingin menstimulir penonton dalam rangka mengubah masyarakat, untuk mendorong mereka melakukan tindakan revolusioner. Dalam kasus tersebut, kita seharusnya mencari puitika lain!

Catatan Umum

A. Kualitas unik sang tokoh terkait dengan akhir cerita. Tokoh yang sangat baik yang berakhir bahagia tidak mengilhami rasa kasihan atau teror, juga tidak menghasilkan dinamika di mana penonton mengamatinya sedang melakonkan nasibnya tetapi tidak ada drama. Tokoh yang sangat jahat berakhir dengan penderitaan sehingga tidak menimbulkan rasa kasihan, yang merupakan unsur penting dalam mekanisme empati.

Seorang tokoh yang sangat baik berakhir dengan kesedihan bukan pula suatu model, sebaliknya, terkesan melecehkan rasa keadilan. Inilah kasus Don Quixote yang dari sudut pandang etika satria merupakan tokoh yang baik dan meskipun demikian harus menderita yang berfungsi sebagai “percontohan”. Dapat dikatakan ia sepenuhnya baik, tetapi ia menjadi suatu kode moral anarkonistik, yang memiliki suatu cacat tragis. Inilah *hamartia*.

Seorang tokoh yang sangat jahat yang berakhir dengan bahagia dapat benar-benar berbeda seperti yang menjadi tujuan tragedi Yunani dan dapat menstimulasi kejahatan selain juga kebaikan.

Dengan demikian kita menyimpulkan bahwa satu-satunya kemungkinan adalah:

- 1) tokoh dengan satu cacat, berakhir dengan kemalangan

- 2) tokoh dengan satu kebaikan, berakhir dengan kebahagiaan;
- 3) tokoh dengan kebaikan, tetapi tidak pernah merasa puas, berakhir dengan kemalangan.

B. Bagi Plato, kenyataan bagaikan seseorang terpenjara dalam sel dengan satu jendela kecil di atasnya. Orang itu hanya mampu menyaksikan bayangan kenyataan yang sebenarnya. Dengan alasan ini, Plato menentang para seniman. Mereka seperti tawanan yang berada di sel sedang melukis bayangan yang salah tentang kenyataan—*copies of copies*, imitasi dari imitasi, korupsi berganda!

C. *Anagnorisis*, merupakan unsur mendasar dan sangat penting dalam sistem ini. *Anagnorisis* menjadi pengenalan yang dibuat oleh tokoh itu sendiri, dan secara empati pengenalan ini dialihkan pada penonton. Namun di setiap kasus, pengenalan ini dibuat oleh tokoh yang mencipta suatu hubungan empati. Jika tidak menghasilkan *anagnorisis* menjadi berbahaya dan harus diingat bahwa penonton mendorong kehadiran cacat tragisnya sendiri, dan gagal untuk memahami kenyataan bahwa suatu cacat akan menjadi suatu kekuatan penghancur. Juga dapat terjadi bahwa penonton mengikuti tokoh dengan empati sampai *peripeteia* muncul, dan mulai saat itu penonton akan meninggalkannya. Ada bahaya di situ karena sistem akan membalasnya!

Hamartia bukan penghancur dan dapat menstimulasi penonton. Jika tokoh itu melakukan kekerasan dengan caranya dan sesuatu tidak terjadi pada dirinya, maka “sesuatu tidak akan terjadi pula padaku.” Hal ini menyebabkan penonton bebas dan mendorongnya melakukan kejahatan.

D. “Mengada dan bukan ada”: Dasar pemikiran Aristoteles adalah mengada, bukan ada. Baginya, “untuk mengada” berarti tidak tampil atau tampil dengan tiba-tiba, namun suatu perkembangan dari apa yang sudah ada sebelumnya. Individu tersebut, sesuatu yang konkret, bukan suatu penampilan tetapi suatu kenyataan yang sempurna, embrionik, dan menantang.

E. Bagi Aristoteles, kesenangan estetis ditampilkan oleh kesatuan persoalan melalui suatu bentuk yang dalam dunia nyata tampak asing. Satunya persoalan dengan bentuk (yang asing) tersebut menghasilkan kesenangan estetis. Misalnya, untuk kesenangan yang tidak seperti ada dalam kehidupan sebenarnya diungkapkan melalui alat tiup. Dengan demikian, kesenangan estetis muncul. Aristoteles juga menuntut bahwa “seni murni meniru tingkah laku manusia.” Konsep ini sederhana dan melibatkan semua yang menutup aktivitas internal dan eksternal,

semua kehidupan mental dan spiritual, atau semua penampilan personal. Dunia eksternal dilibatkan hanya untuk mengukur apakah dunia ini menampilkan tindakan eksternal atau tidak.

Bisakah seseorang mencapai kebahagiaan dalam hidupnya? Bagi Aristoteles, bisa jika menjadi bahagia adalah hidup dengan baik. Seorang yang baik dapat menjadi seorang yang tidak beruntung tetapi tidak pernah menjadi manusia yang tidak bahagia.

Aristoteles menambahkan bahwa dalam rangka menjadi bahagia, kondisi objektif minimum tidak diperlukan ketika kebahagiaan bukan suatu moral yang mementingkan diri sendiri tetapi suatu tindakan menyelesaikan persoalan. Dengan pendapat tersebut kita mencapai kesepakatan.

