



# MENULIS ITU INDAH

PENGALAMAN PARA PENULIS DUNIA



Albert Camus, *et.al.*

# MENULIS ITU INDAH

## Pengalaman Para Penulis Dunia

Albert Camus, et.al.

Penerbit: Octopus  
2016



## **MENULIS ITU INDAH**

### **Pengalaman Para Penulis Dunia**

Albert Camus, Bertrand Russell, Carlos Fuentes, Czeslaw Milosz, Edward Said, Gabriel Garcia Marquez, Gao Xingjian, George Orwell, Jean-Paul Sartre, Jorge Luis Borges, Jose Saramago, Julio Cortazar, Mark Twain, Michel Foucault, Milan Kundera, Nadine Gordimer, Octavio Paz, Paulo Coelho, Paulo Freire, Salman Rushdie, Umberto Eco, Virginia Woolf, Walter Benjamin

**Menulis Itu Indah:  
Pengalaman Para Penulis Dunia**

Albert Camus, dkk.

Penerjemah: Adhe

Penyunting: Dewi Kharisma Michellia

Desain buku: at tимоergurita

Cetakan I, 2016

Octopus

Jl. Cempaka No. 112

Perumnas Condongcatur

Depok Sleman Yogyakarta

E-mail: penerbitkujang at gmail4com

Blog: adheoctopus4wordpress4corn

ISBN 978-602-72743-8-9



## **Aksara yang Bersikukuh Menamai Dunia**

### **Sebuah Pengantar**

SEJARAH menyisakan banyak hal, begitulah kiranya. Orang bijak bilang sejarah memberikan pelajaran, menawarkan alternatif kebijakan. Yang buruk dari masa silam dibenamkan, yang baik ditegakkan. Jangan menengok pada yang buram karena hidup di kala mendatang memerlukan obor terang. Sejarah adalah serupa tetumbuhan makna, kita ditantang merawatnya agar kehidupan tidak lantas menjadi pasak-pasak dengan pucuk yang sarat beban hingga kita mungkin saja tergojoh memikunya. Babad-babad klasik mengajarkannya pada kita: melalui sabda pendit serta fatwa resi-resi nan bijaksana. Tambo mengisahkan buramnya masa silam agar kita tak kembali terperosok dalam hitam yang serupa.

Demikianlah hieroglif ditata pada dinding-dinding gua di Mesir. Begitu pula maksud aksara Jawa kuno yang tertoreh di lontar-lontar yang berusia lanjut. Telah jauh sejak lama orang berusaha menjelaskan pelbagai hal melalui aksara. Itulah kenapa kultur—kata mengembang menjadi budaya-aksara: fatsun tak sekadar dilisankan dan dipertunjukkan, tetapi juga ditegaskan lewat tamsil dan simbol-simbol. Gutenberg berjasa bukan karena menyebarkan teknik mekanis-penggunaan aksara. Ia juga menelusupkan gagasan mengenai pentingnya penguatan makna kata melalui cetak-aksara tersebut. Penggunaan adalah persebaran, catatan menjadi makin teramankan. Sejarah pun dapat terus digulirkan.

Tulisan adalah hasil kreasi, dari zaman kapan

pun tradisi-tulis bermula. Istilah produksi kreasi selalu menyangkut karya. Namun, bukan lantas berarti tulisan hendak mengacungkan tangan dan berteriak lantang: "Akulah penggerak jagat!"

Suatu karya, sepenuturan Albert Camus, lebih bermaksud menyandarkan kreatornya pada kenyataan hidup yang memang seringkali bekerja di luar kendali nalar. Dengan demikian, karya pun bertindak sekadar menawarkan, dan tidak memutuskan. Tulisan adalah gambaran, para pembaca dianjurkan menatap dan memakainya.

Kesadaran semacam itu bermula di benak orang-orang yang kemudian dikenal sebagai para penulis berderajat universal—yang tulisan-tulisannya dikenal publik dunia, yang wangi nama mereka tak lekang tersaput kala. Namun, kesadaran saja tampaknya kurang memadai, setidaknya begitulah ujaran jujur mereka. Menulis juga adalah persoalan teknis—menata serta cara-menyusun. Mereka tak serta-merta jadi pembesarpembesar dalam jagat wacana dan dunia kreasi aksara.

Bertrand Russell, misalnya. Ia dengan jujur mengakui bahwa hingga usia 21 tahun mendapatkan pengaruh dari gaya tulisan John Stuart Mill. Lepas dari sosok Mill, ia disetir suatu model tulisan yang diajarkan kakak ipar laki-lakinya. Namun, bukankah tak ada yang salah dengan nuansa, asalkan hal itu bukan plagiasi? Russell sendiri dengan radar mengakui bahwa semua usaha meniru selalu berkaitan dengan ketidaktulisan tertentu.

Demikianlah mengapa Gabriel Garcia Marquez meyakini bahwa ketekunan lebih mendatangkan maslahat daripada sekadar peniruan. Yang mau menulis harus rela berpeluh untuk menemukan rahasia di balik

derai-derai halaman buku yang menampilkan deretan aksara itu. Lalu, seseorang itu mesti menyatukan kembali makna dan memahaminya. Bahkan, ia mesti menangkapnya dari sesuatu yang tampak misterius sekalipun.

Setidaknya, tutur—kata dan laku—tulis dari Russell dan Marquez itu adalah percikan yang menjadi maksud buku ini. Niat mempelajari pengalaman mereka adalah hal pertama, dan kenapa mereka menulis adalah pertanyaan serta kupasan selanjutnya. Kita ingin tahu mengapa George Orwell berhasil memesonakan juga mengajak berpikir publik pembaca melalui karangannya, *Animal Farm*. Jelas ini bukan sekadar tentang sejak kecil Orwell telah sadar bahwa kelak ia akan menjadi penulis besar. Namun, lebih dari itu, tulisan-tulisannya menampakkan bahwa Orwell menggrat pena dengan mesiu kesadaran-diri yang kemudian turut memantik kesadaran-publik.

Tak berlebihan kiranya jika Jean-Paul Sartre berujar bahwa penulis dapat memandu kita dan jika dia menggambarkan sebuah gubuk, maka sang penulis membuat gubuk itu sebagai analogi ketidakadilan hidup-sosial. Judul "Apakah Menulis Itu?" yang ditulisnya, terjawab dengan penjelasan di atas.

Tak ada yang lepas dari genggamannya sang penulis. Menurut Jorge Luis Borges, kegiatan menulis memerlukan pemahaman atas pengalaman manusia yang esensial: kehendak untuk hidup soliter sekaligus solider; kasih dan rasa benci; persahabatan dan perasaan unggul-diri. Semuanya harus dipahami secara utuh dan imparial. Seorang penulis memerlukan pemaknaan yang dihadirkan dari rahim semesta. Begitulah, menjadi penulis sama halnya dengan menjadi pemimpi yang sadar akan keharusan berbagi cerita. Puisi lebih leluasa

mewujudkannya, kira-kira demikian ujar Borges. Dan, Marquez pernah mengatakan: cara terbaik yang membuat seseorang dapat menjalankan revolusi adalah menulis sebaik apa yang dapat dia lakukan.

Dalam nada serupa, penyair Mongane Wally Serote dari Afrika Selatan mengatakan bahwa penulis adalah pelayan kemanusiaan sejauh ia menggunakan kata untuk memercayai kompleksitas dari suatu kebenaran. Tulisan menguji kebenaran, bukan memberhalakannya secara tunggal. Itulah kenapa Salman Rushdie ialah korban yang nelangsa akibat tudingan-tudingan yang mengatasmamakan kebenaran terhadap tulisannya. Ia tidak habis mengerti kenapa banyak orang tidak tertarik dengan buku, dan mudah saja menghakimi kreasi aksara, menghina kegiatan membaca, dan membiarkan tulisan menggigit kedinginan. Bagi Rushdie, menulis adalah usahanya menggapai transendensi—ingat, bukan menunjukkan superioritas. Seni menulis harus mampu mencapainya, lalu menyajikannya kepada pembaca. Itulah sebab Rushdie tak jera menata kata dan aksara: novel adalah cinta pertamanya, "arena khusus" untuk wacana yang bertikai di alam pikiran. Novel adalah seruangan lapak bagi imajinasi yang tidak pernah dapat dihancurkan.

Para penulis tak juga berhenti merangkai kata. Umberto Eco bahkan menilai aktivitas menulis sebagai "kewajiban-politis"-nya. Jika tidak punya kendali atas otoritas politik, maka tuliskan keresahan itu bagi orang lain. Inilah tugas yang sebenarnya bagi para sarjana, juga warga negara lainnya, demikian tutur Eco. Kita harus terus berpendapat karena kita wajib menyatakan sesuatu, dan bukan dimestikan karena kita punya kepastian "ilmiah" yang tanpa boleh dibantah.

Bukan maksud para penulis di buku ini untuk

menjadi yang paling tahu. Mereka sekadar memberitahu, sudah lama melalui karya mereka dan kini—dalam buku ini—melalui esai-esai mereka tentang dunia kepenulisan. Maka dari itulah, gatra-gatra tentang tulisan dalam kumpulan esai ini pun hadir dengan beragam perspektif. Bahkan, latar belakang "disiplin-kerja" mereka secara "ilmiah" pun beraneka.

Dalam buku ini, Edward Said yang "akademisi" bicara soal etos kepenulisan Naguib Mahfouz. Hal yang sama dilakukan Marquez atas Ernest Hemingway. Lalu, Mark Twain berkisah tentang lika-liku pelik yang dihadapinya hingga akhirnya bukunya terbit. Michel Foucault yang filosofis mengajak berdiskusi soal fungsi pengarang dan kaitannya dengan wacana. Milan Kundera sibuk membeberkan definisi-definisi agar tafsir atas karya-karyanya tak dikhianati para penerjemah di pelbagai negara. Nadine Gordimer menyampaikan pendapat yang tak jauh-jauh dari maksud Foucault. Sementara itu, Octavio Paz berbijak kata dengan harapan bisa mendamaikan penulis dan penerbit. Masih ada Virginia Woolf yang mengkritik tugas para kritikus yang tampak serasa diri mereka benar sendiri. Dan Walter Benjamin, yang pemikirannya terserak dalam sekian keping esai, menunjukkan akhir riwayat tradisi oral (dongeng) serta munculnya prosa.

Andaipun disebutkan bahwa buku ini merangkum pengalaman para penulis dunia, senyatanya tidaklah semua. Yang ada dalam buku ini mungkin sebagian kecil saja, tetapi tak mereduksi hakikat awalnya: berbincang tentang pelbagai gatra dari aksara yang diterakan. Walhasil, tak perlu merasa yakin pada apa yang mereka bilang: bukankah tulisan dalam hal ini bukan kemanunggalan kebenaran yang kebal kritik? Maka, baca dan kritiklah. Dan, tak ada salahnya kita

mulai mengikuti mereka: bersegera untuk menulis.

## **Kreasi yang Fana**

Oleh: Albert Camus

PADA titik ini, saya merasa bahwa harapan tidak bisa dielakkan selamanya dan justru dapat mengepung siapa pun yang ingin terbebas darinya. Inilah masalah yang saya temukan dalam karya-karya yang patut didiskusikan sekarang. Saya dapat menderetkan karyakarya yang benar-benar absurd dalam bidang kreasi ini (Moby Dick karya Melville, misalnya). Namun, segala sesuatu harus memiliki awal. Objek penyelidikan ini adalah coal kepastian sejati. Pihak gereja bertindak keras pada orang-orang bidah hanya karena pemuka gereja menganggap tidak ada musuh yang lebih buruk daripada seorang anak yang tersesat (murtad). Namun, catatan atas pembangkangan kaum gnostik dan kegigihan kaum Manichea telah banyak membantu perkembangan dogma ortodoks dibandingkan segenap pendoa. Itulah kenyataan absurd. Seseorang menilai jalan lain dengan mencari jalan kecil alih-alih menyimpang darinya. Pada titik simpul penalaran absurd, dalam satu sikap yang didasarkan pada logika, hal absurd bukanlah kelalaian dalam mengembalikan harapan di balik tirai samaran yang paling bisa disentuh sekalipun. Hal ini menunjukkan rumitnya persoalan absurd dan asketis. Lebih dari itu, hal tersebut menunjukkan pentingnya menegaskan rencana umum esai ini.

Namun, jika memang terlalu dini untuk mengurutkan karya-karya absurd sehingga suatu kesimpulan dapat dicapai dengan merujuk pada sifat kreatif, satu di antara karya-karya itu dapat melengkapi kebenaran absurd. Seni tidak pernah bisa begitu

bermanfaat jika kita memulainya dengan pikiran negatif. Kegelapan menjadi hal penting untuk memahami karya besar karena gelap pun bisa menjadi terang. Berkarya dan "tidak menciptakan apa pun", memahat pada tanah liat, mengetahui bahwa kreasi orang-orang tidak bermasa depan, melihat karya seseorang dihancurkan pada suatu hari karena pada dasarnya karyanya tidak lebih penting daripada gedung yang berdiri selama berabad-abad—inilah kebijakan rumit bahwa absurd berarti pula sanksi-sanksi. Menunjukkan dua tindakan ini dengan serentak, meniadakan di satu sisi dan membesar-besarkannya di sisi lain, merupakan jalan terbuka untuk memahami kreator absurd. Ia harus mengisi kekosongan warnanya.

Hal ini memberi petunjuk pada konsepsi khusus tentang karya seni. Karya seorang kreator terlalu sering dilihat sebagai rangkaian testimoni tertentu. Lantas, seniman dan penulis pun kebingungan. Pemikiran yang mendalam terus berada dalam keselarasan; bentuknya diambil dari pengalaman hidup. Begitu pula kreasi seseorang diperkuat terus-menerus oleh aspek-aspek yang beragam: dimulai dari karya-karyanya. Satu sama lain saling melengkapi, susul-menyusul, saling memberi koreksi, serta saling mempertentangkan. Jika sesuatu membawanya ke ujung kreasi, maka ujung itu bukanlah kemenangan dan keharuan yang dibuat-buat oleh seniman: "Saya telah mengatakan sesuatu", tetapi ujung itu adalah kematian sang kreator yang mengakhiri pengalaman-pengalaman dan bukanlah bukti dari kecakapannya.

Kesadaran adimanusia pada dasarnya tidak begitu jelas bagi pembaca. Tidak ada misteri dalam kreasi manusia. Ada kehendak yang menunjukkan keajaiban ini. Namun, tidak ada kreasi jika tidak ada

rahasia. Serangkaian karya dapat menjadi benar-benar nyata jika ada sekian perkiraan dari pikiran senada yang menyertainya. Sangatlah mungkin untuk memahami tipe lain dari cara kerja sang kreator. Kata-kata mereka tampaknya bisa menjadi inter-relasi yang tanpa makna. Namun, jika dilihat dengan menyeluruh, kata-kata itu memulai lagi pengelompokannya secara natural. Dari kematian, misalnya, mereka mendapat signifikansi definitifnya. Kata-kata menerima kejelasannya dari kejelasan hidup sang kreator. Pada kematian, kontinuitas menjadi tidak bermakna apa pun selain serangkaian kegagalan. Namun, jika kegagalan-kegagalan itu memiliki gema yang sama, maka sang kreator harus mengulang citra dari keadaan dirinya, untuk membuat keadaan menjadi lebih bergema dengan rahasia yang dia miliki.

Usaha untuk mendominasi menjadi pertimbangan dalam hal ini. Namun, kecerdasan manusia terus meningkat. Kecerdasan ini hanya mengindikasikan dengan makin jelas aspek sukarela dari kreasi. Di sisi lain, saya harus menunjukkan fakta bahwa manusia tidak punya tujuan apa pun selain mempertahankan kesadaran. Namun, itu pun tidak dapat dilakukan tanpa disiplin. Dari semua itu, kesabaran dan kejelasan bisa menjadi paling efektif dalam suatu kreasi. Ini mengejutkan karena kenyataan itu menjadi bukti martabat manusia: pemberontakan melawan kondisinya, ketekunan dan usaha yang penuh perhitungan. Hal ini mengharuskan adanya usaha intensif, keunggulan-diri, penilaian-penilaian yang tepat terhadap batas-batas kebenaran, tindakan, dan kekuatan. Semua hal yang "bukan untuk apa-apa" itu digunakan untuk mengulang dan menilai waktu. Namun, mungkin karya seni yang besar menjadi kurang penting

bagi dirinya dibandingkan siksaan yang berasal dari tuntutan orang atas karya-karya itu dan kesempatan yang diberikannya untuk menguasai hantu-hantunya serta lebih mendekati kenyataan sebenarnya.

Biarkanlah tidak ada kesalahan mengenai estetika. Saya menyebutnya bukan sebagai penyelidikan yang penuh kesabaran, berkelanjutan, ilustrasi hampa dari suatu tesis. Sebaliknya, saya ingin diri saya benar-benar dipahami. Novel-tesis, karya yang membuktikannya dan sangat penuh dengan kebencian, adalah salah satu karya yang lahir karena didorong oleh pikiran yang menyenangkan diri sendiri. Para kreator adalah para filsuf yang malu kepada diri mereka sendiri. Maka, saya berbicara dengan membayangkan sebaliknya, mereka adalah para penulis nan jelas. Pada satu titik yang pasti ketika pikiran kembali kepada dirinya, para kreator mengemukakan karya-karya mereka seperti simbol-simbol nyata yang terbatas, pikiran yang memberontak dan mematikan.

Mereka mungkin membuktikan sesuatu. Namun, bukti-bukti itu hanya untuk para novelis sendiri daripada untuk dunia pada umumnya. Hal yang paling esensial adalah bahwa para novelis akan mendapatkan kemasyhuran dalam dunia konkret dan ini mensyaratkan kebangsawanan mereka. Kemasyhuran jasmaniah seluruhnya dipersiapkan bagi mereka dengan suatu pikiran yang menempatkan kekuatan-kekuatan abstrak sebagai hal memalukan. Ketika mereka benar-benar seperti itu, pada saat yang sama jasmani membuat kreasi seterusnya berada dalam semua kemasyhuran absurdnya.

Pikiran-pikiran yang mendorong kesatuan adalah pikiran yang mengagungkan keragaman. Dan, keragaman adalah tempat seni berbeda. Hanya

kehendak untuk membebaskan pikiranlah yang dapat menegaskan batas-batas dan akhirnya yang akan datang. Tak ada doktrin yang menariknya. Hanya perlu menunggu kematangannya dalam karya dan kehidupan. Kemudian, karya itu sekali lagi akan menjadikan suara yang menerpa jiwa terbebas dari harapan untuk selamanya. Karya itu akan memberikan suara ketiadaan jika sang kreator, saat rehat dari aktivitasnya, bermaksud mengubahnya. Itulah kesepadanan.

Kemudian, saya menanyakan tentang kreasi absurd yang saya inginkan dari aneka pemikiran—pemberontakan, kebebasan, dan keragaman. Bertanya tentang hal ini akan menunjukkan kegagalannya sama sekali. Dalam usaha rutin yang memang mencampurkan kecerdasan dan rasa senang terhadap yang lainnya itu, sang absurd akan menemukan disiplin yang bisa meningkatkan kekuatan-kekuatannya yang besar. Ketekunan dan kejelasan yang diperlukan ini seperti merancang nasib seseorang. Dari semua karakter ini, karya mereka merumuskan pelbagai karakter setidaknya sebanyak yang mereka bisa. Sang aktor mengajarkan kita begini: tidak ada batas antara menjadi (being) dan menunjukkan (appearing).

Saya ulangi. Dari semua ini, tidak ada yang punya arti sebenarnya. Pada jalan menuju kebebasan itu, masih ada kemajuan yang bisa diperbuat. Usaha final untuk menghubungkan pemikiran-pemikiran, kreator atau penakluk, adalah dengan membebaskan mereka dari pelbagai upaya: suatu karya yang berhasil baik itu karena sifatnya yang menaklukkan, kasih, maupun kreasi, tetap tidak akan begitu bagus; karya itu justru menunjukkan kegagalan dari banyak kehidupan individual. Karya itu hanya memberikan kebebasan dalam realisasi karya-karya dari kreatornya, hanya

menyadarkan mereka pada absurditas hidup yang kemudian mengabsahkan mereka untuk terus bergerak dengan ekksesnya.

Semua itu adalah nasib yang bisa berakibat fatal. Di luar kematian, segala sesuatu, kesenangan, atau kebahagiaan, adalah kebebasan. Dunia menyisakan satu-satunya orang sebagai tuan. Apa yang menjadi lompatan adalah ilusi dunia lain. Hasil pemikirannya mengembang dalam citra-citra (images). Mitos-mitos memang bisa seharum bunga, tetapi mitos-mitos tanpa kedalaman—selain yang memaparkan penderitaan umat manusia—justru tidak ada habisnya. Bukan fabel hebat yang bisa memikat dan membutakan, melainkan raut muka, gestur, dan drama yang menyimpulkan rumitnya kebajikan dan hasrat yang fana.

## **Bagaimana Saya Menulis**

Oleh: Bertrand Russell

SAYA tidak hendak beranggapan saya mengetahui bagaimana menulis itu sebaiknya dilakukan, atau mengetahui apakah kritik yang bijak memang dimaksudkan untuk memperbaiki tulisan saya. Yang paling dapat saya lakukan adalah membahas hal-hal yang saya telah lakukan dalam upaya untuk menulis.

Hingga usia dua puluh satu tahun, saya ingin menulis sedikitnya untuk meniru gaya John Stuart Mill. Saya menyukai struktur kalimat dan caranya mengembangkan pokok permasalahan. Namun, saya kira saya memiliki patokan nilai berbeda karena bermula dari pendekatan Ilmu Matematika. Saya bermaksud menyampaikan semuanya dalam sesedikit mungkin kata dan maksud saya bisa terungkap dengan jelas. Saya pikir suatu saat saya mungkin akan meniru Baedeker daripada model-model sastra lainnya. Saya akan menghabiskan berjam-jam untuk mencari cara terpendek mengatakan sesuatu tanpa ambiguitas, dan untuk itulah saya mengorbankan seluruh usaha yang berkaitan dengan keunggulan estetis.

Pada usia dua puluh satu tahun, saya mendapat pengaruh baru dari orang yang kelak menjadi ipar laki-laki saya, Logan Pearsall Smith. Ia pada saat itu secara khusus lebih tertarik pada gaya dalam menyampaikan persoalan. Dewa-dewa kesusastraannya adalah Flaubert dan Walter Pater, dan saya sungguh percaya bahwa cara untuk belajar bagaimana menulis adalah dengan meniru teknik mereka. Ia memberikan pelbagai aturan sederhana kepada saya, yang saya ingat cuma dua: "Taruhlah koma pada setiap empat kata" dan

"Jangan pernah menggunakan kata 'dan' kecuali pada awal kalimat". Nasihatnya yang paling terkenang adalah bahwa seseorang harus selalu menulis-ulang (rewrite). Saya secara sadar melakukannya, meski saya mendapati naskah tulisan saya yang pertama hampir selalu lebih baik daripada yang kedua. Tentu, saya tidak menerapkannya pada substansi tulisan, tetapi hanya pada bentuk tulisan. Ketika saya menemukan kekeliruan tentang satu hal penting, maka saya akan menuliskan kembali keseluruhannya. Apa yang tidak saya sadari adalah bahwa saya dapat memperbaiki suatu kalimat justru ketika saya puas dengan makna kalimat itu.

Dengan sangat berharap agar saya dapat menemukan cara untuk menulis, kekhawatiran dan kegelisahan saya atas permasalahan menulis pun berkurang. Di masa muda, banyak karya serius yang saya anggap berada di luar kekuatan saya—baik untuk saat itu ataupun selamanya. Saya pun akan selalu merasa gugup jika rasa takut itu tak jua mereda. Saya membuat satu usaha terasa mengecewakan dan saya akhirnya harus membuang semua perasaan itu. Saya mengetahui dengan pasti bahwa usaha-usaha saya yang gagal hanya akan membuang waktu. Setelah untuk kali pertama merenungkan buku dengan beragam topik, dan memberikan perhatian serius terhadapnya, saya memerlukan suatu periode inkubasi sub-kesadaran yang tidak diburu-buru dan tidak diganggu oleh pikiran apa pun. Suatu saat, saya akan mengetahui bahwa saya telah membuat kesalahan, dan saya tidak dapat menulis buku yang idenya hanya ada dalam pikiran.

Namun, saya sering merasa beruntung. Dengan konsentrasi yang terus-menerus, masalah ditempatkan dalam sub-kesadaran saya, lantas berkecambahingga solusi pun muncul. Jadi, apa yang harus ditulis adalah

apa yang muncul seolah-olah sebagai wahyu.

The Free Man's Worship, karya yang kini tidak begitu saya perhatikan. Ketika itu, saya menyelami prosa Milton sehingga periode perjuangannya bergaung terus di benak saya. Ini bukan berarti saya tidak lagi mengagumi mereka, tetapi bagi saya semua usaha meniru mereka selalu berkaitan dengan orisinalitas. Kenyataannya, semua bentuk peniruan itu berbahaya. Tidak ada yang lebih baik dari Buku Doa dan Saduran Alkitab yang Sah. Kitab-kitab ini menunjukkan cara berpikir dan cara merasa yang berbeda dari cara kita pada masa sekarang. Suatu gaya dapat dikatakan bagus apabila mengekspresikan kedalaman kepribadian sang penulis, dan tentu ini hanya bila kepribadian penulis itu layak untuk diekspresikan. Walaupun peniruan langsung selalu saja dicela, banyak yang bisa diperoleh dengan mengkrabi prosa yang bagus, khususnya dalam memperkuat rasa untuk membuat ritme prosa.

Ada beberapa pepatah sederhana—mungkin tidak sesederhana seperti yang disarankan ipar lelaki saya Logan Pearsall Smith—yang saya pikir bisa memandu para penulis untuk membongkar seluk-beluk prosa. Pertama, jangan menggunakan kata yang panjang bila kata yang pendek bisa dipakai. Kedua, jika Anda ingin membuat pernyataan dengan kualifikasi-kualifikasi besar, maka taruhlah beberapa kualifikasi itu dalam kalimat-kalimat terpisah. Ketiga, jangan biarkan anak kalimat Anda membawa pembaca pada dugaan yang bertentangan dengan akhir kalimat Anda.

Coba lihat kalimat tentang masalah dalam Sosiologi berikut ini: "Manusia sama sekali dibebaskan dari pola perilaku jahat hanya ketika prasyarat-prasyarat tertentu, yang tidak memuaskan kecuali dalam beberapa kasus aktual kecil, muncul dalam

keadaan tepat, karena sifat bawaan maupun akibat lingkungan mampu menghasilkan seseorang yang faktor-faktornya menyimpang dari norma sosial yang dianggap bermanfaat."

Mari kita lihat jika kalimat itu diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris pada umumnya. Saya kira begini: "Semua orang adalah bajingan, paling tidak hampir semuanya. Orang-orang gagal punya keberuntungan luar biasa, dalam kelahiran maupun dalam masa asuhan mereka." Kalimat ini lebih pendek dan cerdas, serta menyatakan hal yang sama. Namun, saya kira para profesor yang menggunakan kalimat kedua malah akan membuang jauh-jauh kalimat pertama. Ini menunjukkan bahwa kata untuk para pendengar saya bisa pula mengena pada para profesor itu. Saya menggunakan bahasa Inggris karena siapa pun tahu bahwa saya bisa saja menggunakan logika matematis jika saya mau. Baca pernyataan ini, "Beberapa orang menikahi saudara-saudara almarhumah istri mereka." Saya dapat menunjukkan ini dalam bahasa yang muncul secara cerdas setelah bertahun-tahun belajar, dan memberi saya kebebasan. Saya tegaskan kepada para profesor muda bahwa karya pertama mereka akan ditulis dalam jargon yang dipahami hanya oleh kalangan terpelajar. Dengan demikian, mereka sebaiknya dapat mengatakan apa yang harus mereka katakan dalam bahasa "yang dipahami orang-orang". Kini, karena kita berada di tengah kemurahan hati para profesor, saya hanya dapat berpikir bahwa mereka patut berterima kasih kepada kita karena mereka mendengarkan nasihat saya.

## **Penulis Punya Tanggung Jawab**

oleh: Carlos Fuentes

SAYA sama sekali tidak melihat diri saya sebagai seorang penulis nasionalis. Saya tidak percaya berlakunya nasionalisme dalam sastra. Khususnya sekarang, saya pikir sastra adalah sebuah peristiwa internasional. Saya tidak berpikir bahwa seseorang membaca Gabriel Garcia Marquez karena ia seorang Kolombia. Jadi, saya pikir tulisan adalah imajinasi, dan tulisan itu menjadi titik perhatian ketika kita membaca serta menghakimi seorang penulis. Saya setuju bahwa sebagian imajinasi dan bahasa berasal dari sumber-sumber nasional. Namun, saya tegaskan, sumber-sumber nasional bukanlah unsur yang paling memenuhi syarat dalam pelbagai buku.

Saya lebih memikirkan kaitan antara penulis dan penyikapan atas keadaan politik yang tengah berlangsung. Saya pikir di masa lalu terdapat tuntutan yang jauh lebih besar untuk menjadi juru bicara rakyat dan berpartisipasi aktif dalam politik, karena masyarakat sipil sangat lemah di Amerika Latin. Ketika kita tidak memiliki parlemen, maka penulis dipilih untuk menjadi juru bicara sebagaimana seorang deputi. Namun, bagi saya, karena masyarakat di Amerika Latin sudah tumbuh lebih kuat dan terindustrialisasikan secara lebih rumit, maka penulis pun akan lebih berperan menjadi peserta dalam kehidupan politik. Ia berperan sebagai warga negara biasa. Saya kira Mario Vargas Llosa menjadi kandidat presiden Peru bukan karena ia seorang penulis, melainkan karena ia seorang warga negara yang mengambil tanggung jawab sendiri. Saya tidak akan pernah mencalonkan diri sebagai

presiden Meksiko. Saya tidak gila. Dan, saya merayakan kekalahan Mario karena saya merasa siapa pun dapat menjadi presiden Peru, tetapi hanya Vargas Llosa yang dapat menjadi penulis bagi novel-novel besarnya. Saya pikir tanggung jawab riil seorang penulis terhadap masyarakat adalah meletakkan kekuatan imajinasi dan kemampuan komunikasi bahasanya. Kita punya tanggung jawab melalui bahasa karena sikap merendahkan bahasa terus-menerus dilakukan, yang mengakibatkan informasi tidak tersampaikan atau hanya tersampaikan secara distortif.

Yang saya maksud dengan bahasa yang terus-menerus direndahkan adalah penggunaan bahasa yang buruk seperti terdapat dalam bidang politik dan informasi. Kata-kata yang diucapkan justru disampaikan secara buruk, dan kata-kata yang tidak terucapkan malah muncul melebihi apa yang sudah terang-benderang disampaikan secara buruk. Saya pikir kita dikelilingi oleh hiruk-pikuk suara semacam ini. Suara itu cenderung menjadi informasi buruk dan tidak pernah menjadi pengetahuan. Oleh karena itu, misi penting bagi penulis adalah berusaha menunjukkan bahwa bahasa dapat melakukan sesuatu dan dapat ditempatkan sebagai sesuatu. Ada banyak kerugian bahasa yang ditimbulkan oleh media dan tulisan-tulisan di bidang politik. Penulis harus membersihkan kembali deretan kata-kata.

Saya juga merasa perlu menggali begitu banyak gaya dalam karya-karya saya karena saya pikir dunia terbentuk dari pelbagai gaya. Saya menangkap suara hiruk-pikuk dalam kehidupan Meksiko modern, dan pada dasarnya saya adalah seorang penulis urban, seorang penulis kota... dan kita harus mengakui adanya disonansi hebat dalam bunyi dan suara kota.

Selain menulis, saya juga terlibat dalam produksi film. Namun, bukan persoalan seperti yang disebutkan di atas yang mendorong saya terjun ke dunia film. Saya terlibat dalam film karena mendapat bayaran mahal dari Columbia Pictures. Ambil uangnya lantas pergi, itulah hubungan penulis dengan film. Relasinya tidak pernah beranjak dari asumsi tersebut. Ada kemungkinan-kemungkinan kreatif (dalam film), tetapi bukan untuk penulis. Seorang sutradara memang tidak punya banyak kemungkinan untuk mengembangkan filmnya, tetapi bahkan seorang penulis adalah tokoh yang sangat sekunder dalam film: ia hanya berperan sebagai sosok dan kemudian dibuang, inilah visi sang sutradara yang jelas mengambil alih peranan penulis dengan mengikutsertakannya dalam produksi film.

Suara yang menjadi tujuan saya dalam film adalah suara polifonik. Saya datang dari generasi yang membaca Faulkner, dan secara pribadi bagi saya adalah Dos Passos, serta suara-suara besar dari masa lalu semisal Cervantes, Diderot, dan George Stern. Para novelis itu berusaha memberikan alternatif dan suara terhadap novel modern dan pembentukannya. Saya menjadi bagian dari tradisi dalam cara tersebut. Saya tidaklah unik.

Saya mulai menulis pada usia tujuh tahun—dapatkah Anda membayangkannya? Ketika itu, saya bahkan tidak tahu apa yang menarik bagi saya untuk menulis.

Pada usia tujuh tahun, saya sudah mulai mencorat-coret apa pun, dan saya menerbitkan sebuah majalah

pribadi sekali dalam sebulan—ditulis dan digambar oleh saya sendiri. Saya meletakkannya di bawah pintu apartemen di tempat tinggal saya di

Washington DC, menyuruh orang banyak untuk mengembalikannya kepada saya ketika mereka lewat. Bagaimanapun, saya pikir, selain saya tidak ada seorang pun yang pernah membacanya.

## **Penyair yang Benar**

Oleh: Czeslaw Milosz

MEMBERIKAN penghargaan kepada seseorang yang berjasa sama artinya dengan menunjukkan sekali lagi bahwa tidak ada kesetaraan dalam jagat seni dan kesusastraan. Strukturnya sangat bersifat hierarkis. Strata pertama tidak sama dengan strata kedua, keberanian tidak sama dengan kepengecutan, kemurahan pikiran tidak bisa ditempatkan dalam level sama dengan kepentingan-diri. Ketidaktentuan-ketidaktentuan itu sudah jelas ketika kita mencoba menaksir apakah strata pertama dalam ranah seni dan sastra terus-menerus meruntuhkan gagasan tentang hierarki. Dan, kehidupan terus menegaskan eksistensinya.

Apa yang dapat dicapai oleh Robert Conquest menjadi bukti paling jelas ketika kita membandingkannya dengan sikap kontemporer dari karya-karya penulis seperti dirinya, baik penulis dari Inggris, Amerika, Perancis, maupun Italia. Sepanjang abad ke-20, mayoritas dari mereka mencermati adanya aturan-aturan pasti sehingga jelas bagi mereka bahwa mereka menjadi strata kedua. Untuk melawan aturan-aturan itu, mereka harus melanggar tabu-tabu yang sudah mapan. Dan, hukuman atas pertentangan itu bukan bersifat politis, melainkan sosial, yaitu hilangnya status dalam masyarakat intelektual. Saya pikir keputusan sistem komunis di Uni Soviet yang melarang seseorang berbicara kebenaran adalah salah satu contoh tindakan ini.

Robert Conquest, yang juga pengarang beberapa buku ilmiah, adalah seorang penyair. Dan saya harap ia

punya banyak waktu untuk meneruskan pekerjaan sejatinya itu. Kini, ia menyempurnakan tugas dalam pembaharuan humanitas dengan menulis tentang sifat jahat Soviet. Dalam sejarah puisi modern, Conquest termasuk inisiator dari apa yang disebut gerakan yang muncul di Inggris pada 1950-an, bersama Kingsley Amis, Dennis Enright, Donald Davie, Philip Larkin, dan Thorn Gunn. Sebagai penyair yang pernah tinggal di Paris pada 1950-an, saya mampu menggambarkan risiko yang dihadapkan kepada seorang penyair yang menentang sesuatu yang kemudian secara politis benar. Pada saat itu, Jean-Paul Sartre memimpin kampanye tentang Albert Camus, menyampaikan dalam bukunya *The Rebel* tentang keberadaan kamp-kamp konsentrasi di Uni Soviet. Fenomena Robert Conquest tak begitu berbeda dengan apa yang terjadi di Paris itu.

Dan, karena saya tak dapat membandingkan kontribusi saya dengan sumbangan Robert Conquest bagi perjuangan melawan bentuk-bentuk perbudakan, maka pengalaman saya pun tidak cukup menambah jumlah perlawanan seperti yang dia lakukan sehingga dapat mendorong peningkatan pencarian atas karyanya. Kejujuran mendorong saya untuk menambahkan bahwa beberapa tahun setelah Perang Dunia II, juga karena tekanan situasi politik yang ganjil di Polandia, saya terbiasa berkompromi dengan kesadaran saya. Jadi, apa yang saya katakan di sini mungkin diinterpretasikan juga sebagai penghormatan yang dibayarkan oleh keburukan kepada kebenaran.

Mungkin fakta-fakta yang pasti terlalu cepat terperosok ke dalam sejenis pelupaan yang disengaja. Sikap mayoritas sastrawan Barat terhadap negara komunis menjadi berjarak; dari pujian menjadi sikap diam, terutama karena adanya fakta-fakta yang

menunjukkan pembantaian dan deportasi massa, kelaparan, serta kamp-kamp para budak. Semua itu merupakan fenomena terkuat dalam sejarah abad sekarang dan pasti akan memberikan banyak analisis. Tentu saja analisis itu mengenai suatu ide kemajuan yang termitoskan dan melahirkan sosialisme Soviet yang menjanjikan masa depan kemanusiaan.

Di antara pengagum Uni Soviet, kita menemukan para pemikir paling brilian, misalnya Bernard Shaw, Romain Rolland, Jean-Paul Sartre, dan Pablo Picasso. Kini, makin jelas kiranya bahwa tirani Uni Soviet bertahan lama karena ketergantungannya pada mesin disinformasi raksasa, yaitu sikap berpura-pura ramah. Saya ingat seorang jurnalis terkenal Amerika yang meyakinkan saya bahwa karya-karya Abram Tertz (nama samaran Andrei Sinyaysky) tidak ditulis di Moskwa tetapi di negara-negara antikomunis. Itu memang salah satu cara agar suara-suara para penulis dan sarjana Rusia bisa menjangkau dunia secara luas. Gulag Archipelago karya Solzhenitsyn dan karya-karya Andrei Sakharov menusuk sikap penuh kepura-puraan tersebut.

Tanggung jawab para cendekiawan dalam mempertahankan kebenaran tidak dapat benar-benar mencemarkan mereka sebagai suatu kelas sosial atau kasta. Karenanya, walaupun masih banyak yang tunduk, para penulis di Rusia mulai memberontak. Nasib Boris Pasternak mungkin dapat dijadikan contoh. Di Barat, kasus Solzhenitsyn dan Sakharov menimbulkan respons luar biasa dan pembelaan dari para penulis serta seniman.

Buku-buku Robert Conquest mengikuti investigasi berbasis disiplin ilmiah, walaupun masih belum objektif karena dia terpengaruh ketika melihat

buruknya nasib jutaan manusia. Judul buku-bukunya sangat menunjukkan isinya. Buku *Power and Policy in USSR* muncul pada 1961. Pada 1962, Conquest menerbitkan *The Last Empire*, yang tampak profetis tiga puluh tahun kemudian. Pada tahun yang sama, ia menerbitkan *The Pasternak Affair, Courage and Genius, A Documentary Report*. Diikuti buku tentang Rusia pasca-Khrushchev (1965), *The Politics of Ideas in the USSR* (1967), *Religion in the USSR* (1968), *The Soviet Political System* (1968), *The Great Terror; Stalin's Purge in the Thirties* (1969). Kebijakan Soviet terhadap warga negaranya dibicarakan kali pertama dalam *The Last Empire*, dan kemudian dalam *The Nation Killers; The Soviet Deportations of Nationalities* (1970), *Kolyma; The Arctic Death Camps* (1978), *The Harvest of Sorrow; Soviet Collectivization and the Terror Famine* (1986), dan *Stalin; Breaker of Nations* (1991).

Orang-orang seperti Robert Conquest yang berani menggerakkan kesadaran dunia biasanya dicap sebagai ultrakonservatif, atau dengan cap stigma lainnya. Namun, dengan pelbagai aktivitasnya, mereka seharusnya berbangga pada keinginan mereka untuk mengambil peranan. Di antara orang-orang yang berada dalam ranah seni dan kesusastraan yang termasuk ke dalam konspirasi itu adalah para wakil dari spektrum politik yang luas, termasuk orang-orang dari golongan kiri semisal George Orwell, Arthur Koestler, dan teman baru saya, penulis Italia terkenal Ignazio Silone dan Nicola Chiaromonte. Suatu perkumpulan terhormat. Dan ketika saya memasukkan Robert Conquest ke dalamnya, saya katakan pada diri saya bahwa kualitas tertinggi dari kelompok itu mungkin lebih banyak berupa kekeliruan berpikir dan penyimpangan yang sebenarnya hal lumrah bagi para cendekiawan.

Saya datang dari salah satu wilayah Eropa yang sekian lama dikuasai Uni Soviet. Masa depan menggantung di wilayah itu; dan kita tidak serta-merta bebas dari penangkapan; kengerian pada polisi negara sudah berakhir. Saya menjangkau opini publik di Barat dengan menulis tentang buruknya keadaan negeri kelahiran saya, Lithuania, dan negeri tempat asal bahasa saya, Polandia, serta tentu saja saya berterima kasih kepada banyak kolega yang bekerja mendorong pembebasan.

Pada saat ini, saya merasa senang berkesempatan mengekspresikan rasa terima kasih saya kepada Robert Conquest.

## **Naguib Mahfouz dan Kekejaman Memori**

Oleh: Edward Said

SEBELUM mendapatkan Hadiah Nobel pada 1988, Naguib Mahfouz dikenal oleh para pelajar di Arab atau secara luas dipelajari di Timur Tengah sebagai seorang pengarang. Dia banyak mengarang cerita-cerita indah di dunia Arab tentang kehidupan kelas menengah ke bawah di Kairo. Pada 1980, saya ditawari oleh penerbit di New York, yang kemudian berniat menerbitkan buku-buku dari "Dunia Ketiga", untuk menerjemahkan karya beberapa penulis besar. Namun, setelah sedikit merenung, gagasan tersebut saya tolak. Ketika saya ditanya alasannya, saya katakan bahwa bahasa Arab itu kontroversial.

Beberapa tahun kemudian, saya beramah-tamah, dari cara pandang saya, dan berkorespondensi tentang Naguib Mahfouz dengan Jacqueline Onassis. Perbincangan ini mencoba memutuskan apakah Mahfouz perlu dibawa ke luar negeri. Jacqueline kemudian memang menjadi satu-satunya orang yang bertanggung jawab membawa Mahfouz ke Doubleday, yang kini menjadi tempat tinggalnya, walau tanpa banyak yang tahu. Hak untuk menerjemahkan karya-karya Mahfouz ke dalam bahasa Inggris didapatkan oleh The American University in Cairo Press. Namun, malangnya Mahfouz, penerbit ini agaknya menjual karya-karya dia tanpa memperkirakan bahwa kelak Mahfouz menjadi seorang pengarang terkenal di dunia. Tak jelas juga mengapa hasil terjemahannya kurang bernuansa sastra, dan lebih banyak bermuatan komersial tanpa koherensi artistik atau linguistik yang seimbang.

Bagi para pembaca Arab, Mahfouz sebenarnya memiliki kekhususan karakter sastrawi. Ia berhasil menunjukkan kehebatan bahasa pribumi yang justru belum banyak diperhatikan. Menurut saya, Mahfouz memiliki cara pandang tertentu atas negerinya. Hal ini dapat disamakan seperti cara seorang kaisar memandang dunianya. Mahfouz merasa mampu menyimpulkan, menilai, dan membentuk sejarah panjang dan posisi kompleks negerinya sebagai salah satu dunia terkuno. Namun, Mahfouz tetap mengagumi negerinya yang telah mewariskan sejarah panjang para penakluk seperti Alexander, Caesar, dan Napoleon, begitu pula penduduk pribuminya.

Karya-karya Mahfouz punya makna intelektual dan sastrawi untuk mendorong penduduk pribumi memiliki sikap yang sama dengan dia—kuat, langsung, tajam. Karakter-karakter dalam karya Mahfouz terus mendatangi Anda, menenggelamkan Anda dalam alur naratif yang kental, membiarkan Anda meneranginya, diperdayakan arus, pusaran, dan gelombang karakter-karakter yang hidup di dalamnya. Karya-karya Mahfouz menyinggung pula sejarah Mesir di bawah perdana menteri seminal Saad Zaghloul dan Mustafa al-Bahas, dan lusinan detail lain tentang partai-partai politik, silsilah keluarga, dengan kemampuan luar biasa. Memang benar bahwa karya-karya dia carat muatan realisme. Namun, ada sesuatu yang lain yang juga benar; visi yang mirip Dante dalam hal kelahiran dunia aktual dan keabadian, tetapi tanpa unsur-unsur kekristenan.

Mahfouz lahir pada 1911, dan di antara periode 1939-1944 ia menerbitkan tiga novel yang hingga kini belum diterjemahkan. Karya-karya tentang Mesir Kuno ini ditulisnya ketika masih menjadi pegawai di Kementerian Wakaf. Ia juga menerjemahkan buku ten-

tang Mesir Kuno karya James Baiki sebelum membuat risalah tentang Kairo Modern dalam Khan El-Khalili (1945). Periode penulisan tentang Mesir ini mencapai puncaknya pada 1956 dan 1957 dengan munculnya karyanya yang luar biasa, trilogi Cairo. Novel-novel ini merupakan ikhtisar kehidupan bangsa Mesir Modern selama paruh pertama abad ke-20.

Trilogi ini merupakan sejarah patriarki Sayyid Ahmad Abdul Gawwad dan keluarganya selama tiga generasi. Jika ingin menemukan banyak detail tentang esensi sosial politik dari karya ini, maka hal itu dapat dilihat dari buku ini yang juga merupakan studi tentang hubungan akrab laki-laki dan perempuan; seperti tampak pada pencarian keyakinan putra termuda Abdul Gawwad, Kamal, di dalamnya.

Setelah lima tahun pertama sejak revolusi di Mesir meletus pada 1952, karya-karya prosa mulai silih berganti mengalir dari tangan Mahfouz—novel, cerpen, tulisan jurnalistik, memoar, esai, dan skenario. Sejak usaha pertamanya untuk mengubah dunia kuno, Mahfouz menjadi penulis yang luar biasa produktif. Ia sangat akrab dengan sejarah zamannya; tetapi tidak lagi bisa dengan leluasa menggali masalah Mesir Kuno karena sejarah masa tersebut mengharuskannya untuk menemukan aspek-aspek zamannya sendiri. Pengolahan ini harus dilakukan agar sesuai dengan tujuannya yang memang agak kompleks.

Adalah benar bahwa Akhenaten, Dweller in Truth (1985) yang diterjemahkan ke bahasa Inggris pada 1988 adalah bukti adanya perhatian khusus Mahfouz pada masalah kekuasaan, konflik agama ortodoks, dan keyakinan personal, juga masalah perdebatan pelbagai perspektif luas tentang figur gaib dan misterius.

Mahfouz memberikan ciri tersendiri sejak menjadi pesohor dunia. Ia diakui sebagai seorang realis sosial dalam gaya Balzac, Galsworthy, dan Zola. Memang agak benar bahwa, seperti dikatakan novelis Lebanon Elias Khoury, novel-novel Mahfouz mengandung pelbagai macam sejarah bentuk novel, dari fiksi historic hingga romansa, hikayat, dan dongeng yang diikuti karya bergaya realis, modernis, naturalis, simbolis, serta absurditas.

Walaupun gayanya transparan, Mahfouz tampak seperti ketakutan. Masalahnya, ia bukan hanya seorang Arab yang punya gaya tersendiri, tetapi ia juga murid yang tekun mengikuti proses sosial dan epistemologi—begitulah cara orang mengenali pengalamannya—tanpa mencari persamaan dalam dunia tempat dia berada, dan mungkin di mana pun. Novel-novel realistik yang menjadi sandaran kemasyhurannya lebih dari sekadar cermin sosiologis Mesir modern. Karyakaryanya adalah suatu usaha penuh keberanian dalam menunjukkan dengan cara yang paling konkret bahwa kekuasaan benar-benar menyebar. Kekuasaan dapat diturunkan dari keunggulan seperti perumpamaannya dalam *Awlad Haratina* (*Children of Gebelawi*) pada 1959 tentang kepemilikan Gebelawi atas tanah yang sangat luas. Perumpamaan ini merujuk pada figur kuasa agung yang membuang anak-anaknya dari Taman Eden, tahta, keluarga, patriarki itu sendiri, atau dari organisasi-organisasi sosial semisal partai politik, perguruan tinggi, birokrasi pemerintahan, dan seterusnya. Namun, bukan berarti novel-novel Mahfouz hanya dipandu oleh prinsip-prinsip semacam itu. Novel-novelnya akan kurang bertenaga dan kurang menarik bagi banyak pembaca Arab dan internasional jika hanya menyatakan hal-hal seperti itu.

Saya pikir, tujuan Mahfouz adalah mewujudkan ide-idenya lewat novel sehingga karakter-karakter dan tindakan-tindakan yang ia bangun dalam karya-karyanya sama sekali tak menunjukkan adanya hal teoretis yang lupa dibongkar. Apa yang selalu memesonakannya adalah fakta bahwa cara Sang Absolut—yang bagi seorang Muslim tentu saja Tuhan sebagai kekuatan tertinggi—perlu menjadi bahan yang terus dipahami. Ia memisalkannya dengan titah pembuangan yang dilakukan Gebelawi terhadap anak-anaknya sehingga mereka hidup terasing. Apa yang dirasakannya dan apa yang tertinggal bagi pembaca menjadi konkret dan mewujudkan. Namun, karakter-karakter dalam prosa Mahfouz yang luar biasa itu tidak dapat benar-benar dipahami dengan mudah.

Malhamat al-Harafish (1977) atau *Epic of the Harafish* memperluas dan memperdalam tema *Children of Gebelawi*. Kehalusannya dalam menggunakan bahasa memungkinkan Mahfouz menerjemahkan Sang Absolut ke dalam rangkaian sejarah, karakter, tempat, dan peristiwa temporal. Mahfouz juga punya sisi antimistis yang kuat, dikendalikan dengan ingatan dan persepsi tentang kekuasaan besar yang sulit dipahami yang tampaknya sangat menjadi persoalan baginya. Lihat misalnya cerita tentang Akhenaten yang membubuhkan tak kurang dari empat belas narator dan masih gagal menempatkan interpretasi-interpretasi yang berkonflik dari kekuasannya. Setiap karya Mahfouz yang saya kenal memberi perhatian pada masalah tersebut. Dalam karya-karyanya tampak adanya personifikasi tak ramah atas kekuasaan. Yang paling teringat adalah figur berkuasa Sayyid Ahmad Abdul Gawwad dalam trilogi Cairo yang secara otoritatif hadir dan bertindak sepanjang trilogi tersebut.

Dalam trilogi itu, kemasyhurannya yang lambat bukanlah karena dia tak mau memunculkan personalitasnya. Mafouz mengedepankan karakter-karakter dalam karyanya daripada dirinya sendiri. Karenanya, ia lebih merasa wajib memberikan kenyataan yang diubah dan dievaluasi, seperti yang tampak dari penokohan khas duniawi pada sosok Abdul Gawwad yang tak bermoral, berkisah tentang kehidupan anak-anaknya, dan keterlibatan politik mereka. Masalah-masalah duniawi agaknya memang membingungkan Mahfouz, walaupun mungkin pada saat yang sama memesonakan baginya. Kebingungan itu tampak dari catatannya tentang coal warisan Sayyid Abdul Gawwad, persoalan keluarga Gawwad adalah fokus utama Mahfouz berikutnya. Persoalan warisan ini berlangsung hingga tiga generasi, melewati masa Revolusi 1919, era liberal kekuasaan Saad Zaghoul, pendudukan Inggris, dan kekuasaan Fuad selama periode antar perang.

Hasil yang Anda dapat ketika sampai di akhir salah satu novel Mahfouz adalah pengalaman yang paradoksal dan rasa sesal atas apa yang terjadi pada karakter-karakter yang dibangunnya. Namun, dengan kembali pada cerita itu, Anda dapat menemukan lagi kekuatan orang-orang tersebut. Inilah gambaran tentang bagaimana keluhan dalam proses ini merupakan suatu fragmen yang disebut "pesan A" seperti disebutkan dalam karya sang novelis, *Echoes from An Autobiography* (1944): "Kekejaman memori menunjukkan dirinya dengan mengingat apa yang hilang dalam kelalaian." Mahfouz adalah pencatat yang tepat atas perjalanan waktu.

Mahfouz pula adalah seorang pencerita sederhana yang mendatangi kafe-kafe di Kairo dan

bekerja di keremangan sudut-sudut kafe. Keteguhannya ditunjukkannya secara khas dalam karyanya selama setengah abad, yang menunjukkan inti dari apa yang ia lakukan sebagai seorang penulis. Apa yang terus-menerus paling mengherankannya adalah soal keabadian dan waktu yang begitu dekat kaitannya dengan negeri tempat ia hidup, Mesir itu sendiri. Sebagai suatu wilayah geografis dan sejarah, Mesir memiliki Sungai Nil dengan lembahnya yang subur. Mesir bagi Mahfouz adalah akumulasi sejarah yang terbentang selama ribuan tahun. Meskipun para penguasa, rezim, agama, dan ras di dalamnya begitu beragam, keragaman itu justru menopang identitas koherennya sendiri. Lebih dari itu, Mesir memiliki posisi unik di antara bangsa-bangsa lain. Mesir adalah objek perhatian para penakluk, petualang, pelukis, penulis, ilmuwan, dan turis. Posisinya ini tak dapat diimbangi oleh negeri lain di sepanjang sejarah umat manusia.

Menempatkan sejarah tidak hanya secara serius tapi juga bermakna sastra adalah pusat pencapaian karya Mahfouz, seperti halnya Tolstoy serta Solzhenitsyn, dan seseorang yang ingin mengukur personalitas sastra Mahfouz harus memiliki keberanian tertentu. Mahfouz mengartikulasikan sejarah Mesir atas nama sejarah itu sendiri. Ia merasa mampu menunjukkan sekaligus mewakili penduduk di negerinya; inilah sejenis ambisi yang jarang terlihat pada para penulis kontemporer.

Mesir dalam karya-karya Mahfouz adalah seorang tertuduh, dan hal itu ia gambarkan pula dengan bumbu humor. Mesir memang mudah terperosok ke dalam anarki maupun tirani yang berdasarkan dogma religius maupun kediktatoran personal, jika tak ada semacam kekuatan yang mengontrolnya.

Mahfouz kini berusia sembilan puluh tahun, nyaris buta, dan sejak serangan fisik yang dilakukan oleh kaum fanatik agama tertentu terhadapnya pada 1994, Mahfouz bilang ingin menjadi pertapa. Apa yang luar biasa dan pedih berkenaan dengan dirinya adalah bagaimana ia masih menjaga keyakinannya dengan cara yang sopan, seperti terlihat dari luasnya visi dan karyanya. Ia bermaksud memanusiaikan masyarakat Mesir. Ia terus-menerus menggali buktinya, dan menuliskannya lewat karya-karya tentang kehidupan kontemporer dan sejarah yang terus-menerus menyangkal keyakinan tersebut. Ironisnya adalah, lebih dari siapa pun, ia telah mendramatisasikan sifat antagonisme dalam karyanya. Ia melihat Mesir berada di antara kekuasaan absolut yang agung di satu sisi, dan di sisi lain keletihan akan kekuasaan absolut karena desakan rakyat, sejarah, dan masyarakat. Pertentangan ini tak pernah benar-benar ia satukan. Sebagai warga masyarakat, Mahfouz melihat perlunya kontinuitas dari kepribadian seorang Mesir transnasional. Mahfouz mungkin ingin memperlemah proses konflik dan degenerasi historis yang ia lukiskan dengan kuat dalam karya-karyanya.

## **Pertemuan Saya dengan Ernest Hemingway**

Oleh: Gabriel Garcia Marquez

SAYA mengenalnya segera setelah melihat ia melintas bersama istrinya, Mary Welsh, di Boulevard St. Michel di Paris pada suatu hari di musim semi yang hujan pada 1957. Ia berjalan di sisi seberang menuju Taman Luxemburg. Ia mengenakan celana koboy yang tampak kuat, kemeja wol, dan topi pemain bola. Satu hal yang tak tampak bukan miliknya adalah sepasang kacamata berbingkai logam. Kacamata ini berukuran amat kecil dan membuatnya tampak seperti seorang yang belum saatnya menjadi kakek. Ia menginjak usia lima puluh sembilan tahun, bertubuh besar dan sepertinya terlalu gemuk. Ia tak mengesankan punya kekuatan besar, apalagi secara fisik pinggul dan lututnya terlalu kecil (walaupun tertutupi sepatu penebang pohon yang dipakainya). Ia kelihatan begitu kerasan tinggal di suatu tempat yang sarat pengetahuan dan berada di tengah gelontoran jumlah anak-anak muda bersemangat yang mengalir deras dari Sorbonne. Kita tak mungkin membayangkannya seperti itu jika tak melihat betapa ia sangat menikmati tinggal di tempat itu selama empat tahun.

Saya merasa kebingungan di antara dua kehendak yang bersitegang. Saya tidak tahu apakah saya harus mengajukan beberapa pertanyaan kepadanya untuk kepentingan wawancara atau menyeberangi jalan raya untuk menunjukkan rasa kagum saya kepadanya. Namun, saya pun menerima kesulitan besar yang sama dengan proposisi lainnya. Pada waktu itu, kemampuan saya dalam berbicara dengan bahasa Inggris sama buruknya seperti sekarang. Saya tidak melakukan apa

pun yang dapat merusak momen tersebut, saya malah mencungkupkan kedua tangan saya di dekat mulut dan, seperti Tarzan di hutan, berteriak ke seberang jalan:

"Maesstrooooo!"

Ernest Hemingway tahu bahwa tak ada maestro lain di tengah banyak orang di jalan itu. Ia mengangkat tangannya dan berteriak kepada saya dalam bahasa Castilia dengan suara yang sangat kekanak-kanakan, "Adiooo's, amigo!" Begitulah saya pertama kali bertemu dengannya.

Ketika itu, saya adalah penulis berusia dua puluh delapan tahun yang telah menerbitkan sebuah novel dan mendapatkan anugerah sastra di Kolombia, tetapi hidup terkabung-kabung di Paris. Mahaguru-mahaguru saya adalah dua novelis Amerika Utara, walaupun saya tak terlalu merasakan kebersamaan dengan mereka. Saya membaca semua buku yang mereka terbitkan, tetapi bukan sebagai bacaan komplementer, sampai kemudian saya tahu bahwa keduanya adalah bukti dari bentuk-bentuk pemahaman sastra yang berbeda dan satu sama lain bersifat eksklusif. Salah satu mahaguru saya itu adalah William Faulkner. Saya tak pernah berpaling darinya, saya hanya dapat membayangkan ia sebagai petani yang mengenakan kemeja dan berdiri di samping dua ekor anjing kecil putih seperti tampak dalam foto dirinya yang terkenal karya Cartier-Bresson. Mahaguru lainnya adalah orang sepiantas lalu yang hanya mengucapkan selamat tinggal pada saya dari seberang jalan raya, meninggalkan saya dengan kesan bahwa sesuatu telah terjadi dalam hidup saya, dan kemudian memengaruhi saya sepanjang waktu.

Saya tidak tahu siapa yang mengatakan bahwa para novelis membaca novel-novel karya orang lain hanya untuk membayangkan bagaimana mereka

menulis. Namun, saya yakin perkataan itu benar. Kita tidak perlu merasa kecewa dengan rahasia-rahasia yang ada di balik permukaan halaman buku; kita harus membolak-balik buku untuk menemukan lapisan rahasia itu. Dalam satu cara yang tak mungkin dijelaskan, kita mengurai buku menjadi bagian-bagian penting dan kemudian menyatukannya kembali setelah kita memahami misteri-misteri kerumitan personal di dalamnya. Usaha itu akan kehilangan asa jika diterapkan pada buku-buku karya Faulkner, karena ia tampaknya memiliki suatu sistem organik dalam karyanya. Usaha itu malah seperti berjalan membabi buta di sepanjang penceritaan biblisnya, layaknya sekawanan domba yang tersesat di sebuah toko penuh kristal. Upaya untuk membongkar satu halaman dari bukunya yang punya kesan seperti pegas dan sekrup yang memutar membuatnya tidak mungkin dikembalikan secara bersamaan ke keadaan semula.

Hemingway, justru sebaliknya. Dengan semangat, gairah, dan kegilaan yang kurang jika dibandingkan dengan Faulkner, ia punya kehebatan yang menakjubkan. Hemingway membiarkan sekrup-sekrup itu sepenuhnya diketahui, seakan-akan sekrup mobil angkutan umum. Mungkin karena alasan itu Faulkner menjadi penulis yang paling berpengaruh pada jiwa saya, sementara Hemingway pada keahlian saya—bukan karena buku-bukunya saja, melainkan pengetahuannya yang menakjubkan tentang aspek keahlian seseorang dalam ilmu mengenai tulisan. Dalam wawancaranya yang bersejarah dengan George Plimpton untuk *The Paris Review*, (Hemingway) menunjukkan terus-menerus—berlawanan dengan gagasan kreativitas Zaman Romantik—bahwa kesejahteraan ekonomi dan kesehatan yang terjaga baik

merupakan situasi yang kondusif untuk menulis; bahwa salah satu kesulitan utama dalam menulis adalah menyusun kata dengan baik; bahwa ketika menulis menjadi pekerjaan berat maka ada baiknya membaca kembali buku-buku karangan sendiri, agar selalu ingat bahwa menulis itu memang berat; bahwa seseorang dapat menulis di mana pun sepanjang tak ada orang yang mengganggu, juga tak ada dering telepon; dan tidak benar bahwa jurnalisme mengakhiri hayat seorang penulis seperti sering dikatakan banyak pihak. "Tulisan sekali lagi menjadi keburukan prinsipil dan kesenangan terbesar," katanya, "hanya kematian yang dapat mengakhirinya." Akhirnya, pelajaran darinya merupakan temuan bahwa kerja tiap hari akan terganggu ketika seorang tahu di mana tempat memulai lagi kerja esok hari. Saya tidak berpikir bahwa nasihat yang lebih berguna tentang tulisan akan diberikan. Inilah, tak kurang tak lebih, pertolongan penuh untuk mengenyahkan momok paling menakutkan yang menghantui para penulis; derita pagi hari karena menghadapi pagina yang kosong.

Semua karya Hemingway menunjukkan semangatnya yang brilian tetapi tak tahan lama. Dan ini pun tidak dapat dipahami. Ketegangan internal seperti yang dimilikinya, ketertundukannya pada dominasi teknik yang kuat, tak bisa terus-menerus menyertai pencapaian-pencapaian luas dan penuh risiko dari sebuah novel. Inilah pembawaannya, dan kekeliruannya kemudian mencapai batas-batas tersendiri. Itulah mengapa segala yang berlebihan tampak lebih nyata padanya daripada pada penulis-penulis lain. Novel-novelnya seperti cerpen-cerpen yang memasukkan terlalu banyak proporsi. Sebaliknya, hal terbaik tentang cerita-ceritanya adalah bahwa cerita-cerita itu memberi

kesan tentang sesuatu yang hilang, menyajikan misteri dan keindahan. Jorge Louis Borges, salah satu penulis besar pada zaman sekarang, mempunyai batas-batas yang sama tetapi tak mencoba melebirlahkannya. Tembakan tunggal Francis Macomber pada seekor singa menunjukkan suatu soal besar dalam pelajaran berburu, juga semacam penyajian akhir dalam ilmu tentang tulisan. Dalam salah satu cerita, Hemingway menulis bahwa seekor sapi dari Liri, setelah menubruk dada sang matador, berbalik seperti "seekor kucing yang mengitari sudut". Saya yakin, dengan penuh kerendahan hati, bahwa observasi merupakan salah satu dari sedikit kebodohan yang muncul dari para penulis hebat. Karya Hemingway dipenuhi penemuan-penemuan sederhana dan mempesona. Karya-karyanya menyatakan maksud dengan meletakkan definisi tentang karya sastra; seperti gunung es, karya hanya bisa dibentuk dengan baik jika didukung isinya.

Kesadaran teknik itu adalah alasan pasti Hemingway tidak akan mencapai kemasyhuran dengan novelnovelnya. Kemasyhuran itu akan tercapai jika ia mampu lebih menertibkan cerpen-cerpennya. Tentang For Whom the Bell Tolls, ia mengatakan tak punya rencana awal untuk menyusun buku. Rencana itu Baru muncul setelah beberapa hari ia mulai menulis. Ia tidak mengatakan: begitulah. Sebaliknya, cerpen-cerpen yang tampak bertenaga darinya tak dapat disangkal lagi kehebatannya. Misalnya, tiga cerpen yang ia tulis pada suatu sore di bulan Mei di salah satu penginapan di Madrid, ketika badai salju memaksa pertandingan matador dalam suatu pesta di San Isidro dibatalkan. Cerita-cerita itu, seperti ia katakan kepada George Plimpton, adalah "The Killers", "Ten Indians", dan "Today ia Friday", dan ketiga cerpen itu penuh daya

magis. Cerpen-cerpen itu, menurut saya, masih belum membuktikan kekuatannya dalam meringkas muatan seperti yang tampak dalam salah satu cerita terpendeknya, "Cat in the Rain". Namun, meski menunjukkan olok-olok atas nasibnya sendiri, bagi saya cerpen yang menegaskan karyanya yang paling menarik, manusiawi, serta menunjukkan keberhasilannya adalah "Across the River and Into the Trees". Seperti yang ia ungkapkan sendiri, cerpen ini merupakan sesuatu yang dimulai sebagai suatu cerita dan tersesat di hutan bakau sebuah novel. Memang berat untuk memahami begitu banyak celah struktural dan kekeliruan-kekeliruan mekanis sastra pada beberapa teknisi bijak. Dialog pun menjadi begitu artificial bagi salah satu pandai emas paling brilian dalam sejarah kesusastraan kita. Ketika buku itu diterbitkan pada 1950, kritik yang muncul memang sengit, tetapi tidak tepat. Hemingway merasa kecewa dan terluka. Dari Havana, ia mengirimkan telegram pembelaan diri penuh nafsu yang tampaknya kurang pantas dilakukan seorang pengarang terkenal. Buku itu menjadi bukan sekadar novel terbaiknya, melainkan juga paling personal, yang ia tulis pada awal musim gugur yang tak menentu. Ia menulisnya dengan kenangan pada tahuntahun yang tak mungkin didapatnya kembali dan kepedihan selama beberapa tahun yang tak ingin dialaminya lagi. Tak satu pun dari buku-bukunya yang mengesankan ia melupakan dirinya sendiri atau apakah ia menemukan—dengan seluruh keindahan dan kelembutan—cara menyajikan bentuk dari esensi karya dan kehidupannya; kemenangan yang sia-sia. Kematian tokoh protagonisnya, yang seolah-olah damai dan natural, adalah pragambaran akan upaya bunuh dirinya.

Ketika seorang bergulat begitu lama dengan

karya seorang penulis, dengan intensitas dan penuh rasa sayang, maka ia bergerak menjauh tanpa tahu cara memisahkan fiksi dari realitas. Saya menghabiskan waktu berjam-jam selama sehari-hari dengan membaca di Kafe

Boulevard di St. Michel. Di sinilah Hemingway merasa cocok untuk menulis karena tempat itu sepertinya menyenangkan, hangat, bersih dan bersahabat. Dan, saya selalu berharap sekali lagi menemukan seorang gadis yang masuk ke kafe ini. Gadis liar yang sangat cantik dan terlihat segar dengan potongan rambut diagonal membelah wajahnya seperti sayap burung gagak.

"Kau memilikiku dan Paris memilikiku," tulisnya pada gadis itu dengan daya yang amat kuat seperti halnya tulisannya. Semua yang ia jelaskan, setiap hal tentang dirinya, memilikinya selamanya. Saya ingin melintas Rue de l'Odeon No. 12 di Paris, melihatnya terlibat percakapan dengan Sylvia Beach di sebuah toko buku yang kini tak ada lagi, menghabiskan waktu hingga jam enam sore, ketika James Joyce, kebetulan menemuinya.

Di padang rumput di Kenya, ia menjadi pemilik kerbau dan singa, juga pemegang rahasia-rahasia cara berburu. Ia menjadi pemilik sapi-sapi aduan dan pemenang pelbagai penghargaan, juga guru para seniman dan penjahat yang tinggal dengannya untuk beberapa saat hingga mereka menjadi seperti itu. Italia, Spanyol, Kuba—setengah bagian dunia ini—ia berkati secara sederhana dengan caranya mengunjungi duniadunia itu. Di Cojimar, desa kecil dekat Havana, dimana nelayan hidup soliter dalam *The Old Man and The Sea* tinggal, ada upaya untuk memperingati karya-karya heroiknya, yaitu sebuah patung dada Hemingway.

Di Finca de la Vigia, tempat perlingkungannya di Kuba, ia tinggal tidak lama hingga kematian menjemput. Bekas tempat tinggalnya masih berdiri utuh di tengah pepohonan rindang, di dalamnya ada beragam koleksi buku-bukunya, trofi-trofi berburu, coretan-coretan tulisan, serta sepatunya yang gagah. Semua itu tertinggal tanpanya, ia menjiwai mereka.

Beberapa tahun lalu, saya masuk ke mobil Fidel Castro—seorang pembaca sastra yang suntuk—dan saya melihat sebuah buku kecil tergeletak di kursi dekat jaket berwarna merah. "Ini mahaguru saya, Hemingway," ujar Castro kepada saya. Sesungguhnya, Hemingway ternsmenerus menjadi seseorang yang setidaknya berharap menemukan—dua puluh tahun setelah kematiannya—dirinya menjelma abadi pada suatu pagi, mungkin di bulan Mei, ketika ia berkata "Selamat tinggal, amigo," dari seberang Boulevard St. Michel.

## **Saya dari Tiongkok, Kini Menjadi Eksil**

Oleh: Gao Xingjian

SAYA adalah seorang penulis yang kini menjadi eksil. Namun, hal itu bukan masalah. Saya dapat menganggap diri saya seorang warga dunia. Saya bisa jadi orang lemah, yang diatur bukan untuk dihancurkan oleh kekuasaan, tetapi saya menjadi seseorang yang berbicara kepada dunia dengan suaranya sendiri.

Semua bermula ketika saya masih muda. Di sekolah menengah, saya bagus dalam matematika sebagus dalam esai-esai seni atau menulis kreatif. Ibu saya tidak ingin saya masuk di Sekolah Seni Murni; saat itu, para pelukis hidup dengan penuh kesengsaraan. Hingga kemudian pada suatu hari, secara kebetulan, saya membaca kutipan dari memoar Ilya Ehrenbourg. Dalam me moar itu, Ilya menggambarkan kehidupannya di Paris pada awal 1920-an. Dia menceritakan bagaimana dia melihat perempuan memasuki suatu kafe, menaruh bayi di meja, lantas berlalu. Perempuan itu berkata bahwa dia menaruh pesan untuk orang-orang di sana. Namun, dia tidak pernah kembali. Lalu, perempuan pemilik kafe meminta tip ekstra dari semua pelanggan untuk membantu mengangkat anak itu.

Cerita ini sangat menyentuh hati saya, saya ingin hidup seperti itu. Saya pun memutuskan mempelajari bahasa Perancis. Saya juga ingat bahwa guru bahasa Perancis saya di Tiongkok juga punya nostalgia tentang kafe-kafe di Paris. Di kelas, guru saya menjelaskan apa itu kafe di Paris. Dia menggambarkan dengan kapur di papan tulis serangkaian sepatu perempuan, dengan tumit tinggi, tajam, atau dengan tali sepatu.

Pada usia lima belas tahun, setelah membaca

antologi karya Prosper Merimee, saya punya impian. Saya tidak dengan seorang perempuan yang bak pualam, cantik, dan dingin. Kemudian, saya tersesat di tengah kebebasan yang luas. Inilah kebebasan tersebut, apa yang di Tanah Air saya mereka sebut "dekaden", yang membawa saya ke Perancis... setelah beberapa episode yang menyakitkan! Pertama, saya menjadi penerjemah karya para pengarang klasik Perancis... hingga 1966. Selama Revolusi Industri, saya menjadi Tentara Merah, lantas saya dikirim ke pedesaan untuk mengikuti pengayaan ideologi. Di sana, saya menyadari bahwa saya adalah seorang penulis. Inilah saat ketika Anda tidak dapat menulis untuk mewujudkan apa yang harus ditulis.

Sastra memungkinkan manusia menjaga kesadaran kemanusiaannya. Saya telah menulis, sejak masa dewasa saya. Pertama, sanjak... lalu saya menghancurkan semua sanjak itu. saya terus menulis walaupun takut dilaporkan. Saya juga menyembunyikan tulisan saya di bawah alas jerami yang saya gunakan sebagai kasur. Pada akhir Revolusi Kebudayaan, saya mampu merangkum aktivitas-aktivitas saya, menerjemahkan Ionesco dan Prevert. "Sastra hanya dapat menjadi suara seorang individu."

Buku pertama saya yang diterbitkan adalah esai tentang seni dalam novel modern. Saya pun lantas menjadi target. Saya mendapatkan cap sebagai "modernis", diasingkan, diduga bersekutu dengan sastra Barat. Saya dianggap menderita "polusi spiritual". Saya menggetarkan basis-basis realisme revolusioner, dan mereka meminta saya membuat kritik-diri yang bersifat publik dan diterbitkan oleh media umum. Saya meyakinkan diri sendiri bahwa saya harus bertahan, menulis untuk diri sendiri, tanpa bayangan seperti apa

estetika paling cemerlang yang mungkin mampu membatasinya, bahkan andai pun karya saya tidak diterbitkan.

Saya menulis *Soul Mountain* (Gunung Sukma) yang menyajikan apa yang saya percayai dan saya melakukan suatu eksplorasi bahasa yang mendorong individu mengekspresikan dirinya dengan kebebasan menyeluruh. Ini suatu fabel campuran, catatan perjalanan, catatan tahunan, catatan keseharian... kebalikan atas apa yang dianjurkan oleh kekuasaan! Saya memerlukan tujuh tahun untuk menulisnya. Saya menyelesaikannya di Perancis. Saya menganggapnya sebagai tantangan. Saya diundang di sini, saya tinggal di sini. Saya mendapatkan nafkah hidup melalui lukisan saya.

Saya juga sebenarnya adalah seorang pelukis. Dan ada perbedaan antara lukisan dan sastra dalam hal perbedaan suara. Saya mendengar. Dalam sastra, saya mencari kata-kata sebagai suara. Dalam lukisan, tindakan muncul dari tubuh. Saya melukis sambil mendengarkan musik. Saya menyukai musik. Bahkan, ketika saya masih sangat muda saya sudah memainkan biola dan seruling.

Di hadapan Akademi Swedia, saya benar-benar ingin mengingatkan mereka bahwa penulis adalah orang biasa dan bukan juru bicara bagi banyak orang, dan sastra tidak hanya dapat menjadi suara seorang individu. Bagi saya, menulis ode untuk negeri sendiri dan bersuara untuk suatu partai tidak bisa lagi disebut sastra. Para penulis tidak memamerkan kemampuannya, mereka bukan juru bicara bagi banyak orang, dan sastra tidak hanya dapat menjadi suara seorang individu.

## **Mengapa Saya Menulis**

Oleh: George Orwell

SEJAK usia sangat dini, mungkin usia lima atau enam tahun, saya sudah tahu bahwa setelah dewasa saya akan menjadi penulis. Antara usia tujuh hingga dua puluh empat tahun, saya mencoba melepaskan pikiran semacam ini. Namun, saya sadar bahwa jika saya melepaskannya maka saya telah melakukan kekejaman pada bakat alamiah saya. Cepat atau lambat, saya harus duduk serta menulis buku.

Saya anak kedua dari tiga bersaudara, ada jarak lima tahun antara satu sama lainnya dan saya nyaris tak melihat ayah sampai usia delapan tahun. Karena alasan ini dan lainnya, saya menjadi seakan-akan akrab dengan kesendirian, dan saya mengembangkan perilaku yang tak menyenangkan yang membuat saya tak populer selama menjalani hari-hari di sekolah. Saya terbiasa menjadi anak penyendiri yang membuat cerita-cerita dan berbagai percakapan dengan sosok-sosok imajiner. Saya pikir sejak sangat awal ambisi-ambisi sastra saya bercampur aduk dengan rasa keterasingan dan rasa disepelkan itu. Saya tahu saya memiliki kecakapan dengan kata-kata dan kekuatan dalam menghadapi fakta-fakta tak menyenangkan. Saya merasa bahwa kemampuan ini telah menciptakan semacam dunia personal yang sekaligus mengembalikan diri saya dari kegagalan hidup dalam keseharian. Namun, tingkat keseriusan—yang secara serius diharapkan menulis yang saya hasilkan sepanjang masa kanak-kanak dan remaja tak lebih dari setengah lusin halaman. Saya menulis puisi pertama pada usia empat atau lima tahun, ibu saya mencatat apa yang saya diktikan. Saya tak mengingat

apa pun tentang puisi itu kecuali bahwa ia mengisahkan seekor macan dengan "gigi-gigi seperti kursi"—frasa yang cukup bagus, tetapi saya membayangkan puisi itu semacam tiruan dari "Tiger, Tiger" karya Blake.

Pada usia sebelas tahun, ketika perang 1914-1918 meletus, saya menulis sebuah puisi patriotik tentang kematian Kitchener yang dimuat di surat kabar lokal dua tahun kemudian. Dari waktu ke waktu, ketika saya kian beranjak dewasa, saya menulis "puisi-puisi natural" dalam gaya Gregorian yang buruk dan biasanya tak selesai. Saya juga berusaha menulis sebuah cerita pendek yang menjadi kegagalan mengerikan. Semua itu adalah pekerjaan yang akan menjadi serius ketika saya kini menulis di atas kertas sepanjang tahun.

Bagaimanapun, selama ini saya sangat sibuk dengan pelbagai aktivitas sastra. Saya memulainya dengan menata bahan yang saya hasilkan secara cepat, mudah, dan tak terlampau banyak menyenangkan diri saya. Di luar tugas sekolah, saya menulis puisi-puisi semikomik yang dapat saya buat dengan kecepatan luar biasa menurut ukuran saya sekarang—pada usia empat belas tahun saya menulis drama dan sanjak yang dipentaskan berkeliling, meniru Aristophanes, selama kurang lebih satu minggu—dan membantu menyunting majalah-majalah sekolah, baik setelah diterbitkan maupun saat masih berupa naskah. Majalah-majalah ini lebih sering menjadi bahan lelucon yang memuakkan dan dapat Anda bayangkan saya lebih banyak mendapatkan masalah dengan majalah-majalah itu sehingga kini saya tak merasa begitu kaget dengan jurnalisme paling murahan sekalipun. Namun, bersinggungan dengan semua ini, selama lima belas tahun atau lebih, saya menghadapi suatu latihan menulis sastra yang sungguh-sungguh berbeda: proses

pembuatan "cerita" berkelanjutan tentang diri saya sendiri, bagian dari catatan harian yang hanya ada di benak. Saya yakin bahwa ini adalah kebiasaan umum anak-anak dan orang-orang dewasa. Sebagai seorang anak yang masih sangat kecil, saya mengkhayalkan diri saya sebagai, katakanlah, Robin Hood, dan pahlawan yang melakukan petualangan menegangkan. Namun, segera saja "cerita" itu berhenti menjadi cerita tentang diri saya sendiri dalam cara yang sederhana serta menjadi sekadar deskripsi atas apa yang saya lakukan dan tentang benda-benda yang saya lihat. Selama beberapa menit, pelbagai benda melintas di kepala saya. "Dia mendorong, lalu membuka pintu dan masuk ruangan. Sinar mentari berwarna kuning menerobos tirai, bergerak miring di meja yang di atasnya kotak korek api setengah terbuka tergeletak di samping botol tinta. Dengan tangan kanan di saku, dia bergerak melintasi jendela. Di jalanan, seekor kucing sibuk mengejar dedaunan yang mulai berguguran," dan seterusnya. Kebiasaan ini terus berlanjut hingga saya berusia dua puluh lima tahun, melewati tahun-tahun asastrawi saya. Walaupun saya terus-menerus mencari kata-kata yang tepat, untuk mewujudkan usaha deskriptif ini saya nyaris melawan kehendak saya sendiri yang terus berhadapan dengan tekanan dari luar. Saya kira, "cerita" harus merefleksikan gaya dari pelbagai penulis yang saya puji di sepanjang perjalanan usia saya. Namun, sejauh saya ingat, hal ini selalu berkaitan dengan kualitas kecermatan deskriptif yang sama.

Ketika saya berusia sekitar enam belas tahun, saya tiba-tiba hanya merasa mendapatkan kesenangan dengan menjelajahi kata-kata, termasuk suara dan asosiasi kata-kata. Bait-bait dari *Paradise Lost*:

So hee with difficulty and labour hard Moved on;  
with difficulty and labour hee

Memang kini tak begitu luar biasa lagi bagi saya, tetapi tetap saja seperti menggetarkan punggung saya. Ejaan "hee" untuk "he" (dia) menimbulkan rasa senang tersendiri. Ketika merasa perlu menjelaskan bendabenda, maka saya harus tahu lebih dulu benda-benda itu. Saya ingin menulis novel naturalis yang luar biasa dengan akhir yang menyedihkan (unhappy ending), penuh gambaran dan tamsil-tamsil terperinci, juga bagian-bagian di mana kata-kata digunakan sebagai anasir tak terpisahkan dari bunyi kata-kata itu sendiri. Dan, kenyataannya, novel lengkap saya yang pertama, *Burmese Day*, yang saya tulis ketika berusia tiga puluh tahun tetapi telah direncanakan jauh sebelumnya, lebih baik dibandingkan karya-karya sejenisnya.

Saya memberikan latar belakang ini karena saya pikir seseorang tak dapat menilai motif-motif seorang penulis tanpa tahu sesuatu pada masa awal perkembangan sang penulis tersebut. Persoalan yang dia hadapi akan ditentukan oleh usia dia saat itu—usia bisa menjadi satu-satunya faktor yang menggemparkan, ketika kita mengalami tahun-tahun revolusioner—tetapi sebelum menulis dia harus mencapai sikap emosional yang mantap dan tak akan pernah merasa harus meninggalkan tugas itu. Pekerjaannya tentu saja adalah mendisiplinkan temperamennya dan menghindari masalah di tingkat kedewasaan yang belum matang, yang bertentangan dengan mood; tetapi jika dia menghindari pengaruh-pengaruh itu sama sekali, maka dia akan terbantai oleh impuls untuk menulis prosa. Hal-hal semacam itu dialami oleh setiap penulis dalam tingkatan yang berbeda-beda, dan pada beberapa penulis proporsinya berubah dari waktu ke waktu,

tergantung atmosfer di sekelilingnya, yaitu:

Pertama, sekadar egoisme. Keinginan untuk tampak lebih pintar, populer, dikenang setelah meninggal dunia, menempatkan diri Anda pada kedewasaan yang semu karena dimaksudkan sekadar untuk membalas penghinaan pada masa kecil, dan lain-lain. Adalah omong kosong untuk menganggap bahwa yang disebutkan itu bukan motif-motif yang kuat. Para penulis berbagi karakter-karakter ini dengan ilmuwan, seniman, politisi, pengacara, tentara, pengusaha suksespendeknya, dengan seluruh lapisan atas peradaban manusia. Umat manusia tidak benar-benar mementingkan diri sendiri. Setelah mencapai usia sekitar tiga puluh tahun, mereka nyaris melepaskan rasa individualitasnya atas orang lain—memimpin orang lain, atau menenggelamkan diri dalam lautan pekerjaan yang menjemukan. Namun, selalu ada orang-orang berbakat yang jumlahnya sedikit, orang-orang yang dengan sengaja membiarkan hidupnya berlangsung hingga akhir, dan para penulis berada di tempat ini. Para penulis yang serius, saya katakan demikian, memiliki kesombongan yang lebih menyeluruh dan egois dibanding para jurnalis, walau mereka kurang tertarik dengan uang.

Kedua, antusiasme estetis. Persepsi tentang keindahan di dunia luar, atau di nisi lain, dalam kata-kata dan susunannya yang teratur. Rasa senang yang ditimbulkan dari satu suara atas suara lainnya, yang ada dalam prosa nan kuat atau ritme dari cerita yang juga apik. Hasrat membagi pengalaman yang dirasa bernilai dan sepatutnya dikenang. Motif estetis itu sangat lemah pada kebanyakan penulis, tetapi seorang penulis pamflet atau buku-buku teks akan punya kata-kata dan frasa-frasa pelindung yang digunakannya untuk alasan-alasan

tak berguna; atau dia merasa kuat dalam tipografi, lebar margin pada halaman, dan seterusnya. Di atas level tuntutan, tak ada buku-buku yang sungguh-sungguh terbebas dari pertimbangan-pertimbangan estetis.

Ketiga, impuls historis. Keinginan melihat bendabenda sebagaimana adanya, mencari fakta-fakta sejati, dan menyimpannya untuk keperluan pelacakan asal usul.

Keempat, tujuan politis. Menggunakan kata "politik" dalam kemungkinannya yang paling luas. Dorongan untuk menempatkan dunia dalam aturan yang pasti, mengubah gagasan orang lain tentang ragam masyarakat yang mereka perjuangkan keberhasilannya. Sekali lagi, tak ada buku yang sepenuhnya terbebas dari bias politik. Pendapat yang mengatakan bahwa seni tak bersinggungan sedikit pun dengan politik adalah sikap politik itu sendiri.

Dapat dilihat bagaimana keragaman impuls ini harus dipertentangkan satu sama lain, dan bagaimana impuls-impuls itu berubah-ubah dari satu orang pada orang lain serta dari waktu ke waktu. Secara alamiah tempatkan "alamiah" Anda menjadi suatu keadaan yang harus dicapai ketika kali pertama Anda menginjak dewasa—saya adalah seorang yang punya tiga dari empat motif tersebut. Pada saat tenang, saya bisa menulis buku-buku yang penuh ornamen sekaligus deskriptif, dan masih menyadari loyalitas politis saya. Karena itulah, saya berusaha menjadi seperti seorang penulis pamflet.

Pada mulanya, saya menghabiskan waktu lima tahun untuk profesi yang tidak cocok (sebagai polisi Kerajaan India di Burma), kemudian saya juga mengalami kemiskinan dan kegagalan. Hal ini meningkatkan kebencian alamiah saya terhadap otoritas

(kekuasaan) dan membuat saya untuk kali pertama benar-benar memberi perhatian secara saksama pada keberadaan kelas-kelas pekerja, serta pekerjaan saya di Burma memberi saya pemahaman tentang asal usul imperialisme; tetapi pengalaman-pengalaman ini tidak cukup memberi saya orientasi politik yang tepat.

Kemudian, muncul Hitler, Perang Saudara di Spanyol, dan lain-lain. Pada akhir 1935, saya masih belum mampu mencapai titik kepastian. Saya ingat sebuah puisi yang saya tulis ketika itu. Puisi tersebut mengekspresikan dilema yang saya alami:

Seorang paderi yang aku temui

Dua ratus tahun lalu

Memanjatkan doa di atas maut nan abadi

Dan menatap kenariku tumbuh dewasa;

Namun, lahir di zaman Iblis

Membuatku kehilangan naungan yang menenteramkan,

Karena rambut mulai tumbuh di atas bibirku dan kependetaan semuanya terpangkas habis.

Dan waktu masih juga berjalan lempang, Kita begitu mudah mempersilahkan, Kita menenggelamkan pikiran rumit Pada batang-batang pepohonan

Sege nap orang bebal kita tantang agar mengakui Kesenangan yang kini kita sembunyikan;

Kutilang hijau yang bertengger di atas pohon apel Dapat membuat musuh-musuhku tergetar

Namun, gadis-gadis cantik dan buah-buah aprikot, Kecoa berenang di deras sungai,

Kuda-kuda, bebek-bebek,

berlarian saat fajar merekah,

Semua ini mimpi

Bermimpi lagi itu dilarang;

Kita enggan mengakui kesenangan

Dan menyembunyikannya  
Kuda-kuda terbuat dari baja kromium  
Dan lelaki-lelaki cebol nan gemuk  
Akan menungganginya.  
Akulah cacing yang tak pernah berubah wujud, Kasim  
tanpa harus harem;  
di antara pendeta dan komisariss  
Aku berjalan seperti Eugene Aram;  
Aku bermimpi tinggal di ruangan berpualam, Dan  
terbangun untuk mencari tahu kebenarannya;  
Aku tak terlahir untuk seperti ini;  
Smith-kah? Jones-kah? Atau kau?

Perang Spanyol dan peristiwa-peristiwa lainnya pada periode 1936-1937 telah mengubah keadaan dan kemudian saya tahu di mana saya berada. Setiap garis dari kerja serius yang saya tulis sejak 1936 telah ditorehkan, langsung maupun tidak langsung, untuk melawan totalitarianisme dan demi sosialisme demokratik, sebagaimana saya memahaminya. Tampaknya omong kosong bagi saya, dalam masa seperti yang kita alami sekarang, untuk berpikir bahwa seseorang dapat menghindari banyak tema dalam menulis. Setiap orang menulis tema-tema dengan cara disamarkan atau cara lainnya. Inilah penyederhanaan masalah di mana sisi yang satu diikuti sisi lainnya. Dalam hal lain, yang perlu diperhatikan adalah kesadaran atas bias politik di dalamnya, sisi yang satu lebih berpeluang menjadi semacam tindakan politis tanpa mengorbankan sisi estetika dan integritas intelektual.

Apa yang paling ingin saya lakukan dalam sepuluh tahun lalu adalah membuat tulisan politis yang masuk ke dalam ranah seni. Titik pijak saya selalu bermula dari sikap partisan, rasa ketidakadilan. Saat duduk untuk menulis buku, saya tak berkata kepada diri

sendiri, "Saya akan membuat suatu karya seni." Saya menuliskannya karena begitu banyak dusta yang ingin saya ungkap, fakta yang menarik perhatian saya, dan perhatian khusus saya ialah mendengarkan. Namun, saya tidak bisa bekerja menulis buku, atau bahkan artikel panjang untuk majalah, jika tanpa pengalaman estetis. Seseorang yang peduli mencermati karya saya akan melihat bahwa ketika karya-karya ini benar-benar mengandung propaganda, maka politisi sejati justru akan melihatnya sebagai tidak relevan. Saya tidak mampu, dan tidak ingin, sama sekali melepaskan cakrawala dunia yang saya dapatkan pada masa kecil. Sebegitu jauh saya tetap dan akan terus menjaga kuatnya perasaan pada gaya prosa, mencintai permukaan bumi, dan menempatkan kesenangan pada objek-objek utuh serta potongan-potongan informasi tak berguna. Tak ada gunanya mencoba menghambat kekuatan diri saya itu. Tugasnya tinggal mendamaikan rasa suka dan benci yang telah mendarah daging dengan aktivitas publik yang mendasar, non-individual, yang pada masa sekarang menyerang kita semua.

Ini tidaklah mudah. Pekerjaan itu sama halnya dengan masalah-masalah konstruksi dan bahasa, sekaligus memunculkan perkara kebenaran. Izinkan saya memberi contoh sederhana dari pelbagai perkara itu. Buku saya tentang Perang Saudara di Spanyol, *Homage to Catalonia*, tentu saja sebuah buku politis dalam arti yang sesungguhnya. Namun, pada dasarnya buku ini ditulis dengan keyakinan dan perhitungan atas bentuk. Saya bekerja keras agar membuatnya mampu menyuarakan kebenaran sepenuhnya tanpa mengganggu insting-insting sastra saya. Namun, di sisi lain, isi buku ini amatlah panjang, penuh kutipan dari surat kabar, dan membela kaum Trotskyis yang dituduh punya kaitan

dengan Franco. Jelaslah bahwa satu bab saja, yang setelah satu atau dua tahun akan kehilangan daya tariknya bagi para pembaca awam, bisa menggagalkan buku itu. Ada kritik yang saya hargai karena memberikan pelajaran kepada saya mengenai hal tersebut. "Mengapa Anda memasukkan semua bahan?" kata dia. "Anda mengubah apa yang semestinya menjadi buku bagus ke dalam jurnalisme." Apa yang dia katakan memang benar. Namun, saya tak dapat melakukan sebaliknya. Saya tahu, apa yang juga diketahui orang-orang di Inggris, bahwa orang-orang awam mudah sekali menemui kegagalan. Jika saya tak marah mendengar ungkapan itu, maka saya tak akan pernah menulis buku.

Dalam satu atau lain bentuk, perkara ini kembali muncul. Masalah bahasa cenderung lebih halus dan butuh waktu lama untuk didiskusikan. Saya hanya akan mengatakan bahwa pada tahun-tahun terakhir saya mencoba menulis dengan sedikit saja penggambaran dan lebih banyak memberikan kepastian. Dalam banyak kasus, saya tahu bahwa Anda dapat menyempurnakan pelbagai gaya menulis dengan berjalannya waktu sehingga Anda selalu bisa menguasainya.

Animal Farm adalah buku pertama yang saya coba, dengan penuh kesadaran tentang apa yang harus saya lakukan, memadukan tujuan politik dan tujuan artistik. Saya tak menulis novel selama tujuh tahun, tapi saya ingin menulis lainnya sesegera mungkin. Kegagalan itu wajar, setiap buku adalah kegagalan, tetapi saya tahu buku macam apa yang ingin saya tulis. Menengok lagi satu atau dua halaman terakhir, saya sadar bahwa saya telah membuatnya dengan motif-motif menulis serta segenap semangat-publik saya. Saya tak ingin meninggalkannya sebagai impresi final. Semua penulis itu siasia, mementingkan diri sendiri, dan malas, serta

pada motif mereka yang paling bawah menutupi misteri.

Menulis buku itu mengerikan, perjuangan yang melelahkan, seperti sakit berkepanjangan. Seseorang tak akan pernah berusaha menciptakan sesuatu jika tidak didorong oleh setan-setan yang dapat melawan atau memahami. Semua orang tahu bahwa setan itu in-sting sederhana yang sama dengan bayi yang menangis untuk mencari perhatian. Jelas pula bahwa seseorang tidak dapat menulis apa pun yang dapat dibaca kecuali dia terus berusaha menghapus kepribadiannya. Prosa yang bagus itu seperti kaca jendela. Saya tak dapat menyatakan dengan pasti mana motif saya yang paling kuat, tetapi saya tahu motif mana yang pantas diikuti. Dan, menengok kembali karya saya, saya tahu bahwa karya itu tetap saja begitu. Saya kekurangan tujuan politis sehingga saya menulis buku-buku yang tak bernyawa dan terpisah-pisah, penuh kalimat tanpa makna, kata-kata dekoratif, dan biasanya omong kosong.

## **Apakah Menulis Itu?**

Oleh: Jean-Paul Sartre

TIDAK, kita tak ingin "mencampuradukkan" lukisan, patung dan juga musik, dalam cara yang sama. Dan, mengapa kita justru melakukannya? Ketika seorang penulis dari abad-abad yang lalu menyatakan pendapat lewat keterampilannya, apakah ia segera menerapkannya ke dalam seni-seni lainnya? Sekarang, hal yang akan dilakukan adalah "memperbincangkan lukisan" dalam bahasa musisi atau sastrawan dan "memperbincangkan sastra" dalam bahasa pelukis. Dengan demikian seakan-akan pada dasarnya hanya ada satu seni yang mempertunjukkan dirinya secara sama dalam satu atau lain bahasa, seperti hakikat Spinozistis yang cukup dinyatakan oleh tiap-tiap atributnya.

Seseorang tentu dapat menemukan suatu pilihan pasti yang sama pada asal mula setiap hal artistik dimana keadaan sekitar, pendidikan, dan kontak dengan dunia secara khusus hanya terjadi kemudian. Di samping itu, tak ada keraguan bahwa seni-seni yang ada pada suatu periode saling berpengaruh satu sama lain dan dikondisikan oleh faktor-faktor sosial yang sama. Namun, siapa pun yang ingin mengungkap absurditas suatu teori sastra dengan menunjukkan bahwa teori ini tidak dapat diterapkan pada bidang musik pertamata harus membuktikan bahwa bentuk-bentuk seni itu bersifat paralel.

Kini, tak ada paralelisme yang serupa. Di sini, sebagaimana di mana pun, bukan hanya seni yang berbeda-beda, tetapi juga masalahnya. Yang satu harus dikerjakan dengan bantuan warna dan suara, yang lain menunjukkan diri dengan makna dan kata-kata. Catatan,

warna, dan bentuk bukanlah tanda-tanda (signs). Semua itu merujuk pada hal-hal yang tidak berada di luar dirinya. Sungguh tidaklah mungkin mereduksi tanda secara ketat hanya pada catatan, warna, dan bentuk tersebut. Dan, ide tentang suatu yang murni (a pure sound), misalnya, merupakan suatu abstraksi. Sebagaimana dikatakan Merleau-Ponty dalam *The Phenomenology of Perception*, tak ada kualitas sensasi yang secara terbuka menunjukkan bahwa kualitas ini tak dapat dimasuki signifikasi (signification). Namun, makna kecil nan samar yang ada di dalamnya, menjadi suatu kegembiraan kecil, kesedihan tak kentara, meninggalkannya menjadi kabut panas; inilah warna atau suara. Siapa yang dapat membedakan apel hijau dari kelezatan rasanya? Dan, apakah kita tidak terlalu berlebihan dalam menyebut "kelezatan rasa apel hijau"? Ada hijau, ada pula merah. Demikianlah benda-benda, mereka ada karena dirinya.

Adalah benar bahwa karena konvensi seseorang dapat memberikan nilai-nilai atas tanda-tanda yang melekat pada benda-benda itu. Kemudian, kita pun membicarakan bahasa bunga-bunga. Jika berdasarkan kesepakatan, mawar putih bagi saya menandakan "kesetiaan", maka pada kenyataannya saya harus berhenti menyebut bunga-bunga itu sebagai mawar. Perhatian saya telah menempatkan bunga-bunga itu pada suatu tujuan yang ada di balik sifat-sifat abstrak keberadaan mereka. Saya melupakan bunga-bunga tersebut. Saya tidak lagi memperhatikan kebusukan stagnan yang tampak manis dari bunga-bunga tersebut. Saya bahkan tidak merasakannya. Dengan demikian, saya tidak berperilaku sebagaimana seniman. Bagi seniman, warna, buket, dan denting sendok pada mangkuk merupakan benda-benda dalam derajat

tertinggi. Sang seniman berhenti pada kualitas suara atau kualitas bentuk. Kemudian, ia terus-menerus memperhatikannya dan terpikat dengan kualitas tersebut. Kualitas ini adalah objek-warna yang akan ia transfer ke dalam kanvas, dan satu-satunya modifikasi yang akan mendorongnya untuk mentransformasikannya ke dalam suatu objek imajiner. Oleh karena itu, sejauh yang dapat dilakukannya, ia bisa menciptakan bahasa dari warna-warna dan tanda-tanda tersebut.

Apa yang tepat bagi unsur-unsur kreasi artistik adalah apa yang juga tepat bagi kombinasi-kombinasinya. Pelukis tidak ingin menciptakan suatu benda. Dan, jika dia menaruh warna merah, kuning, dan hijau secara bersama-sama, maka tak ada alasan bagi ansambel tersebut untuk memiliki suatu signifikasi yang tegas, yang secara khusus merujuk pada objek lain. Ansambel ini pasti dihuni pula oleh suatu jiwa, dan karena ansambel ini harus punya motif-motif, bahkan yang tersembunyi sekalipun, maka pelukis pun memilih warna kuning daripada ungu. Dengan demikian, dapat dikatakan bahwa objek-objek yang diciptakan itu menunjukkan tendensi-tendensi terdalam dari sang pelukis. Bagaimanapun, objek-objek itu tak peribnahn menunjukkan kemarahan, kesedihan, maupun kegembiraan sang pelukis sebagaimana dilakukan oleh kata-kata atau ekspresi wajah. Objek-objek itu diresapi emosi-emosi; dan agar objek-objek itu memunculkan secara perlahan warna-warna yang mengandung semacam makna, maka akibatnya emosi-emosi sang pelukis pun menjadi kacau dan tak jelas. Tak ada seorang pun yang dapat mengakui sungguh-sungguh emosi-emosi tersebut.

Tintoretto tidak memilih warna kuning yang

retak di langit Golgota untuk menandakan atau memunculkan kesedihan. Pemilihan warna kuning ini untuk menunjukkan langit yang sedih dan sekaligus langit yang berwarna kuning. Bukan langit kesedihan (sky of anguish) atau langit yang bersedih (anguished sky); inilah kesedihan yang dibendakan, kesedihan yang diubah ke dalam warna kuning yang retak di atas langit. Demikianlah, penggambaran tersebut tidak lagi menarik. Penggambaran ini seperti suatu usaha yang besar dan sia-sia, penggambaran untuk mengekspresikan sifat-sifatnya terhenti di antara langit dan bumi.

Sederhananya, signifikansi suatu melodi—jika seseorang masih dapat membicarakan masalah signifikansi—bukanlah sesuatu yang berada di luar melodi itu sendiri. Signifikansi berbeda dari ide-ide yang dapat diubah dengan beberapa cara. Sebut saja signifikansi ini sebagai kegembiraan atau kemuraman. Signifikansi akan selalu melampaui dan mengatasi apa pun yang dapat Anda katakan tentangnya. Bukan karena semangat-semangatnya yang mungkin ada pada asal mula tema-tema yang ditemukan dan disatukan ke dalam catatan-catatan melalui suatu transmisi. Tangisan kesedihan merupakan tanda dari nilai kesedihan yang mendorong munculnya tangisan itu. Namun, nyanyian kesedihan merupakan kesedihan itu sendiri sekaligus suatu hal lain yang berbeda dari kesedihan. Atau, jika seseorang berusaha mengadopsi kosakata eksistensial, inilah kesedihan yang sudah tiada, yang sebelumnya ada. Namun, mungkin Anda akan bertanya, di mana adanya sang pelukis itu? Ya, memang begitulah. Sang pelukis membuat banyak tempat tinggal, ia menciptakan tempat tinggal imajiner pada kanvas dan tak membuat tanda dari suatu tempat tinggal. Kemudian, tempat tinggal itu menaungi semua ambiguitas tempat

tinggal yang nyata.

Penulis dapat memandu Anda dan jika ia menggambarkan suatu gubuk, maka sang penulis membuat gubuk itu tampak sebagai simbol ketidakadilan sosial serta mampu membangkitkan kemarahan Anda. Sementara itu, sang pelukis tutup mulut. Ia menyajikan pada Anda sebuah gubuk, itu saja. Anda bebas melihat; di dalamnya; apa yang Anda sukai. Jendela loteng tidak akan pernah menjadi simbol kesengsaraan; karena itulah, jendela itu tidak akan menjadi suatu tanda, ia hanya menjadi suatu benda. Namun, pelukis yang buruk berusaha mencari tipe. Jika ia melukis orang Arab maupun kaum papa sama-sama ada dalam kenyataan sekaligus ada dalam kanvasnya. Ia menawarkan seorang pekerja, buruh tertentu. Dan, apa yang kita pikirkan tentang seorang buruh? Ketidakterbatasan dari hal-hal yang kontradiktif.

Semua pemikiran dan perasaan ada di sana, melekat pada kanvas dalam suatu kondisi yang sangat tidak berbeda. Terserah Anda untuk memilih. dang-kadang, para seniman yang pintar mencoba menggerakkan kita. Mereka melukis goresan-goresan panjang tentang para buruh yang menunggu pembayaran upah dengan penuh harap, wajah-wajah kurus para pengangguran, dan suatu arena pertempuran. Mereka menyajikan pada kita tidak lebih daripada yang diberikan Greuze dan karyanya, *Prodigal Son*. Dan, apakah seseorang tak berpikir bahwa mahakarya Greuze, *The Massacre of Guernica*, berkenaan dengan bangsa Spanyol? Harus dikatakan bahwa karya ini tak pernah benar-benar dapat didengarkan dan akan terus dinyatakan dalam keluasan kata-kata. Keabadian serta sifat ambisius Picasso yang karya-karyanya diselimuti makna tak terpahami merupakan emosi mendarah

daging. Emosi yang dagingnya menyerap sebagaimana pengering menyerap tinta, dan emosi yang tak dapat dikenali, raib, menjadi acing. Tersebar ke empat sudut ruangan, dan mewakili dirinya sendiri.

Saya yakin bahwa kesabaran ataupun kemarahan dapat menghasilkan objek-objek lain. Namun, objek-objek itu juga hanya akan menyisakan benda-benda yang dihantui semacam jiwa misterius. Seseorang tidak melukis signifikasi-signifikasi; seseorang tak memasukkan signifikasi-signifikasi ke dalam musik dalam kondisi ini, siapa yang berani mengatakan bahwa pelukis ataupun musisi mengikutsertakan diri mereka dalam karya yang dihasilkannya?

Di sisi lain, sang penulis berhadapan dengan signifikasi-signifikasi. Dalam hal ini suatu perbedaan masih ada. Kemahakuasaan tanda-tanda adalah prosa; puisi berada di satu sisi dari lukisan, patung, dan musik. Saya dituduh kurang menyukai hal tersebut; buktinya, demikian kata orang-orang, *Les Temps Mouernes* hanya sedikit memuat puisi. Namun, sebaliknya, justru inilah bukti kami menyukai puisi. Apa yang perlu dilakukan semua orang adalah melihat pada hasil karya kontemporer. "Setidaknya para kritikus dengan gagah berkata, 'Anda tidak dapat berimpi untuk mengikutsertakan kata-kata.'" Tentu saja. Namun, mengapa saya menginginkannya? Karena puisi menggunakan kata-kata sebagai prosa? Puisi tidak menggunakannya dalam cara yang sama, bahkan tidak 'menggunakannya' dalam keseluruhan cara. Saya akan mengatakan bahwa puisi memberikan ruang bagi kata-kata. Para penyair adalah orang-orang yang menolak menggunakan bahasa. Kini, karena pencarian kebenaran mengambil tempat di dalam dan oleh bahasa yang

disusun sebagai suatu bentuk instrumen tertentu, maka tidak usah membayangkan bahwa kata-kata bertujuan memperlihatkan atau menjelaskan kebenaran. Kata-kata tidak menamai dunia, dan mereka bahkan tak menamai apa pun, karena penamaan berimplikasi pada pengorbanan terusmenerus yang diberikan nama pada objek-objek yang dinamai. Atau seperti dikatakan Hegel, kata tampak sebagai hal yang tidak esensial dalam raut muka suatu benda yang esensial. Kata-kata tidak berbicara, katakata pun tak melanggar apa yang masih dijaganya; ini suatu hal yang berbeda. Telah dikatakan bahwa para penyair ingin menghancurkan "kata" dengan kekuatan dahsyat. Namun, ini hanya dusta, karena kata-kata kemudian harus dilontarkan ke tengah arena kemanfaatan bahasa. Lalu, bahasa harus berusaha mendapatkan kembali kata-kata itu dalam kelompok-kelompok kecil yang ganjil, misalnya "kuda" (horse) dan "mentega" (butter) dengan cara penulisan "horses of butter".

Dalam kenyataannya, setiap usaha akan memerlukan waktu yang tak terbatas sehingga seseorang yang menganggap kata-kata sebagai instrumen akan sukar dipahami jika pada saat yang bersamaan bermaksud pula menjauhkan instrumentalitasnya dari kata-kata tersebut. Sang penyair menarik kata-kata dari instrumen-bahasa dalam suatu gerakan tunggal. Ia memilih sikap puitis yang menganggap kata-kata sebagai benda-benda dan bukan tanda-tanda. Alasannya, implikasi dari ambiguitas tanda-mirip dengan seseorang yang menembus kaca—mengikuti benda yang ditandainya, mengubah pandangan penyair terhadap realitas dan menganggapnya sebagai suatu objek. Seseorang yang berbicara adalah seseorang yang berada di balik

katakata serta berdiri di dekat objek, dan penyair berada di sisi kata-kata ini. Kata terlebih dahulu didomestifikasi; barulah kemudian dibebaskan. Pada awalnya, kata adalah kovensi-konvensi yang bermanfaat, peranti yang secara bertahap dipergunakan hingga usang dan dibuang ketika tak lagi bermanfaat; kemudian, barulah kata menjadi benda-benda natural yang tumbuh secara alamiah di atas permukaan bumi sebagaimana rerumputan dan pepohonan.

Namun, jika penyair menyandarkan diri pada kata-kata, sebagaimana pelukis melakukannya pada warna dan musisi pada suara, tidak berarti kata-kata kehilangan semua signifikasinya. Tentu saja signifikasi sendiri yang dapat memberikan kesatuan verbal pada kata-kata. Tanpa kesatuan verbal ini, kata-kata hanya akan terlempar ke dalam suara dan patahan-patahan dari gorean pena. Tidak ada lagi tujuan yang jauh dari jangkauan dan yang selalu menjadi hakikat transendensi manusia. Yang ada hanya istilah yang merujuk pada ekspresi wajah, istilah yang mengacu pada sedikit kemuraman ataupun kemeriahan makna suara dan warna. Kemuraman ataupun kemeriahan makna yang mengalir ke dalam kata, ditopang oleh aspek kemerduan suara atau keindahan visual, dipertebal dan dikotori menjadi semacam benda.

Bagi penyair, bahasa merupakan suatu struktur dunia eksternal. Sang pembicara berada di dalam suatu situasi bahasa; ia ditanam bersama kata-kata. Katakata memperluas makna-maknanya, memperpanjang antena-antenanya, dan memperlebar kacamata-kacamatanya. Penyair mengubahnya dari dalam; ia merasakan kata-kata seakan-akan berada dalam tubuhnya; ia dengan radar menyuarakannya secara verbal sehingga memperluas tindakannya terhadap dunia. Sang penyair

berada di luar bahasa. Ia melihat kata-kata berada di luar seakan-akan tidak menjadi bagian dari kondisi manusia (human condition) dan seakan-akan ia memahami kata sekadar sebagai rintangan yang menghalanginya. Ia malah mengetahui benda-benda dari nama-namanya, baru kemudian menemukan bahwa unsur benda lain yang baginya merupakan kata. Ia mendekati dan menguji kata tersebut, dan mencari sedikit kilauan cahaya dari kata-kata yang secara khusus punya daya tarik dengan bumi, langit, air dan semua benda ciptaan.

Karena penyair tidak tahu bagaimana menggunakan kata-kata sebagai tanda yang menjadi bagian dari aspek suatu dunia, maka ia melihat imaji sebagai salah satu aspek dalam kata. Dan, imaji verbal yang ia pilih bukan didasarkan pada perlunya penggunaan kata untuk menyusun objek-objek. Ketika penyair telah berada di luar, ia menganggap kata-kata sebagai perangkat untuk digunakan menangkap suatu realitas yang hilang dan bukan sebagai indikator-indikator yang melontarkan diri sang penyair ke tengah hamparan benda-benda. Pendeknya, semua bahasa merupakan cermin dunia baginya.

Dengan demikian, perubahan-perubahan penting pun mengambil tempat dalam ekonomi internal kata. Kemerduan, keluasan, akhir maskulin atau feminin, maupun aspek visual dari kata tampak baginya sebagai seraut muka yang merepresentasikan dan lebih dari sekadar mengekspresikan signifikansi. Sebaliknya, ketika signifikansi direalisasikan, aspek fisik dari kata pun direfleksikan bersamanya, dan pada gilirannya berfungsi sebagai imaji dari tubuh verbal.

Sebagaimana tanda, fungsi ini pun kehilangan keunggulannya; sejak kata-kata, seperti halnya bendabenda diciptakan, sang penyair tak memutuskan

apakah yang akan mendahului yang akhir atau sebaliknya.

Antara kata dan benda yang ditandai terdapat hubungan resiprokal ganda dari kesamaan magis serta signifikansi. Dan, penyair tidak menggunakan kata, tidak memilih penerimaan-penerimaan yang berbeda; baik kata sebagai pengganti yang menunjukkan suatu fungsi otonom, maupun sebagai kualitas material yang muncul di hadapan sang penyair.

Maka, dalam setiap kata, ia menciptakan metafora-metafora melulu karena efek dari sikap puitis. Mirip dengan apa yang diimpikan Picasso ketika ingin melukis sebuah kotak korek api tanpa lukisan itu berhenti menjadi kotak korek api.

Florence adalah kota, bunga, dan perempuan. Florence adalah kota bunga, kota-perempuan, dan perempuan-bunga pada saat yang sama. Dan Florence adalah objek ganjil yang menunjukkan aliran sungai, menggairahkan seperti batangan emas, dan bersikap sopan, tetapi hal ini secara luas tak mendefinisikan kesederhanaan bunga-bunganya. Untuk itulah, ditambahkan efek busuk dari biografi. Bagi saya, Florence juga merupakan seorang perempuan tertentu, seorang aktris Amerika yang bermain dalam film-film bisu yang saya tonton semasa kecil, dan yang membuat saya lupa segalanya kecuali bahwa dia sepanjang malam memakai sapu tangan, selalu sedikit kelelahan, suci, telah menikah, dan selalu salah paham. Perempuan itu amat saya cintai, dan namanya adalah Florence.

Tetes air mata penulis prosa telah menjauhi kata dan melontarkan kata ke tengah dunia. Namun kata dikirim kembali pada penyair dengan imaji sang penyair itu sendiri. Gerakan semacam ini seperti ada dalam sebuah cermin. Hal inilah yang dilakukan Leiris dalam

karyanya Glossary di satu sisi bisa dibenarkan. Ia mencoba memberikan suatu definisi puitis pada katakata tertentu, sesuatu yang merupakan implikasi sintesis resiprokal antara tubuh yang keras dan jiwa yang verbal. Definisi puitis ini di sisi lain masih ditempatkan sebagai pemandu bagi kata-kata. Jadi, kata yang puitis merupakan suatu mikrokosmos.

Krisis Bahasa yang terjadi pada awal abad ini adalah suatu krisis yang puitis. Apa pun yang menjadi faktor-faktor sosial dan historisnya, krisis ini tampak dari depersonalisasi yang terjadi pada penulis ketika berhadapan dengan kata-kata. Ia tidak lagi tahu bagaimana menggunakan kata-kata, dan dalam formula terkenal Bergson, ia hanya setengah mengakui kata-kata. Ia mendekati kata-kata dengan suatu indera yang sama sekali aneh. Kata-kata tidak lagi menjadi miliknya; kata-kata tidak lagi menjadi bagian darinya; dalam cermin-cermin aneh itu, langit, bumi, dan kehidupannya sendiri terefleksikan. Hingga akhirnya, kata-kata menjadi benda-benda itu sendiri, atau pusat kegelapan benda-benda. Ketika sang penyair menggabungkan beberapa mikrokosmos ini bersama-sama, kasusnya seakan-akan seperti ketika para pelukis membubuhkan warna ke dalam kanvas. Seseorang meungkin berpikir bahwa dia sedang menyusun suatu kalimat, tetapi usaha ini hanyalah mengenai apa yang seharusnya dimunculkan. Ia sebenarnya sedang menciptakan suatu objek. Benda-kata dikumpulkan oleh asosiasi-asosiasi magis yang aneh, seminal warna dan suara. Asosiasiasosiasi ini saling menarik, saling menolak, dan saling "membakar", serta benar-benar menyusun kesatuan puitis yang merupakan objek-frasa.

Penyair lebih sering mempunyai skema kalimat dalam pikirannya, baru kemudian kata-kata

mengikutinya. Namun, skema ini tak memiliki suatu skema verbal. Skema ini tidak mengatasi konstruksi suatu signifikasi. Agaknya, skema ini sebanding dengan proyek kreatif yang oleh Picasso, sebelum ia menyentuh kuasanya, digambarkan sebagai benda yang akan menjadi suatu lelucon.

Menghilang, menghilang ke sana, aku rasa Burung-burung itu mabuk

Namun, oh, kekasihku, dengarkanlah, Nyanyian para pelaut.

"Namun" (but) dalam kalimat sanjak di atas yang muncul seperti suatu monolit di ambang kalimat tidaklah mengikatkan bait kedua pada bait sebelumnya. Kata ini mewarnainya dengan suatu nuansa tertentu, dengan "asosiasi-asosiasi privat" yang sama sekali merasukinya. Dalam cara yang sama, sanjak-sanjak tertentu dimulai dengan "clan" (and). Konjungsi ini tidak lagi mengindikasikan pada pikiran atas suatu tindakan yang membawa keluar; tetapi memperluas paragraf sehingga memberinya kualitas absolut dari suatu sekuel. Bagi penyair, kalimat itu punya gaung, punya indera. Penyair menjadikan gaung tersebut absolut. Ia menciptakan peranti riil dari kalimat. Ia menemukan relasi-relasi antara kata yang puitis dan makna dari implikasi resiprokal itu; ansambel kata-kata menemukan fungsinya sebagai imaji dari nuansa yang terbatas, dan sebaliknya interogasi merupakan imaji dari ansambel verbal yang terbatas.

Sebagaimana terlihat dalam bait yang mengagumkan ini:

Oh musim-musim! Oh kastil-kastil! Jiwa apa yang sempurna?

(O Saisons! O Chateaux!

Quelle ame est sans default?)

Tak ada siapa pun yang dipertanyakan; tak ada siapa pun yang menanyakan; sang penyair tak hadir. Dan, pertanyaan itu tak memerlukan jawaban, atau mungkin pertanyaan tersebut adalah jawaban itu sendiri. Apakah karena begitu maka pertanyaan tersebut salah? Akan menjadi absurd untuk meyakini bahwa Rimbaud "memahami" setiap orang memiliki kesalahan. Breton mengatakan tentang Saint-Pol-Roux, "Jika ia memahaminya, maka ia akan mengatakannya." Ia tak punya makna apa pun untuk mengatakan hal lain. Ia mengajukan suatu pertanyaan absolut. Ia meletakkan "jiwa"; suatu keberadaan interogatif pada kata yang indah. Interogasi menjadi suatu hal sebagaimana kesedihan Tintoretto berubah menjadi langit berwarna kuning. In! bukan lagi suatu signifikasi, melainkan substansi yang tampak berasal dari luar, dan Rimbaud mengundang kita untuk melihatnya dari luar bersama dia. Keganjilannya muncul dari fakta bahwa kita menempatkan diri pada sisi lain kondisi manusia, yaitu di sisi Tuhan.

Jika demikian kasusnya, maka seseorang secara mudah akan memahami bagaimana kebodohan mengharuskan suatu penggunaan puitis. Emosi bahkan nafsu—dan mengapa bukan kemarahan, penderitaan sosial, serta kebencian politik?— pasti tampak pada asal usul puisi. Namun, emosi tidak diekspresikan di sana, sebagaimana dalam pamflet atau suatu pengakuan. Sebegitu jauh sang penulis prosa menunjukkan perasaannya, ia menggambarkannya; jika sang penyair memasukkan perasaannya ke dalam sanjak, maka ia tak lagi mengakui perasaannya itu; kata-kata menguasainya, merasukinya, dan mengubahnya; kata-kata tak menandai perasaan, bahkan dalam pandangan sang penyair sekalipun. Emosi menjadi sesuatu; emosi

bercampur dengan peranti kata-kata ambisius yang sebelumnya telah tertutup. Dan, emosi selalu tampak lebih banyak dalam setiap frasa, setiap bait, lebih dari sekadar analogi sederhana di langit kuning Golgota.

Kata, benda-frasa, tak pernah ada habisnya sebagai Benda-benda, di setiap tempat kata meluapkan perasaannya. Bagaimana seseorang bisa berharap memengaruhi penderitaan atau memperoleh antusiasme politik dari pembaca ketika ada hal yang menarik baginya dari kondisi manusia dan mengundangnya untuk menggunakan suatu bahasa yang berubah secara terbalik? Seseorang mungkin berkata, "Anda melupakan para penyair resistensi. Anda melupakan Pierre Emmanuel." Tidak sama sekali! Mereka adalah satu-satunya yang akan saya jadikan contoh.

Namun, jika penyair dilarang mengusahakan dirinya, apakah ada alasan untuk membebaskan penulis prosa? Apa yang biasanya mereka lakukan secara bersamaan? Adalah benar bahwa penulis prosa maupun penyair sama-sama menulis. Namun, tak ada hal apa pun di antara dua tindakan menulis kecuali gerakan tangan yang menjejak kertas. Sebaliknya, keseluruhan bidang mereka tak dapat terkomunikasikan, dan apa yang baik bagi seseorang adalah tidak baik bagi orang lain. Prosa, dalam esensinya, memiliki manfaat. Saya mendefinisikan penulis prosa sebagai seorang yang memfaedahkan kata-kata. Tuan Jourdan menulis prosa untuk menemukan pijakannya, dan Hitler untuk menyatakan perang pada pemerintah Polandia. Penulis adalah seorang pembicara; ia menyusun, menunjukkan, menata, menolak, menyisipkan, mencerca, membujuk, dan menyindir. Jika ia menulis tanpa menimhulkan banyak akibat, maka ia gagal menjadi seorang penyair; ia adalah penulis yang tak berkata apa pun. Kita sudah cukup melihat bahasa

yang terbalik; kini saatnya melihatnya secara benar.

Seni prosa dipergunakan dalam diskursus; substansinya muncul oleh sifat signifikan; kata bukanlah objek melainkan penandaan terhadap objek-objek; kata bukanlah cara untuk mengetahui apakah ia menyenangkan atau membosankan, tetapi apakah ia mengindikasikan secara tepat suatu benda atau gagasan tertentu. Jadi, kita seringkali merasa memiliki ide-ide tertentu yang mungkin telah diajarkan orang lain kepada kita melalui kata-kata tanpa mampu memanggil kembali ide tunggal atas kata-kata yang telah dibawanya kepada kita.

Prosa merupakan suatu sikap dari pikiran. Seperti dikatakan Valery, ia muncul ketika melintasi tatapan mata kita sebagaimana kaca melintasi cahaya matahari. Ketika seseorang berada dalam bahaya atau kesulitan maka ia menyiapkan serangkaian instrumen. Ketika bahaya itu berlalu, ia tidak lagi mengingat apakah bahaya ini berat atau ringan. Lebih dari itu, ia tidak pernah tahu; semua yang ia perlukan adalah perpanjangan tangan untuk menjangkau dahan tertinggi. Ada jari keenam, ada kaki ketiga, pendek kata, suatu fungsi sejati yang dipahaminya. Maka, berkenaan dengan bahasa, inilah antena yang melindungi kita dari serangan dan memberi tahu kita tentang keberadaan mereka. Inilah perpanjangan indra kita, mata ketiga yang akan menemukan pusat diri kita. Kita dekat dengan bahasa sebagaimana dekat dengan tubuh kita. Kita merasakannya secara spontan ketika mengarahkannya pada ujung-ujung lainnya, sebagaimana kita merasakan tangan dan kaki kita; kita merasakannya sebagaimana kita merasakan cecabang lainnya. Ada kata yang tinggal dan kata yang ditemui. Namun, keduanya berada dalam konteks suatu usaha. Kata merupakan momen tindakan

tertentu dan tak ada makna di luarnya. Dalam kasus-kasus afasia (ketidakmampuan memahami kata) tertentu, kemungkinan-kemungkinan tindakan untuk memahami situasi, hilang.

Dalam hal ini, penghancuran bahasa ditunjukkan sebagai keruntuhan salah satu struktur dan hal-hal yang paling jelas di dalamnya. Dan, jika prosa tidak pernah berarti apa pun kecuali sebagai instrumen khusus dari usaha tertentu, jika prosa hanya berurusan dengan penyair yang merenungkan kata-kata dalam gaya yang tidak menarik, maka seseorang punya hak untuk bertanya kepada penulis prosa sejak awal, "Apa tujuan Anda dalam menulis? Usaha-usaha apa yang Anda lakukan di dalamnya, dan mengapa Anda merasa diharuskan menulis?". Dalam banyak kasus, usaha ini tidak dapat menemukan kontemplasi sejati sebagai suatu akhir. Karena intuisi itu bisu, dan akhir dari bahasa adalah bagaimana mengomunikasikannya.

Seseorang dapat secara pasti menunjukkan hasil-hasil intuisi, tetapi banyak kata yang ditulis secara buruk di atas kertas karena ketergesaan; akan selalu cukup bagi pengarang untuk menunjukkan apa yang ia pikirkan di dalam otaknya. Jika kata-kata dijadikan kalimat, dengan maksud agar lebih jelas, maka suatu keputusan yang berasal dari luar intuisi dan dari luar bahasa itu sendiri harus diikutsertakan dalam pengambilan keputusan sehingga hasil-hasil yang dicapainya dapat dipercaya oleh yang lain. Dalam setiap kasus, seseorang harus menanyakan alasan untuk keputusan ini. Apakah kita jarang mengajukan pertanyaan ini kepada kaum muda yang sibuk berpikir tentang menulis: "Apakah Anda punya sesuatu untuk dikatakan?". Yang artinya; sesuatu yang berkaitan dengan bagaimana sesuatu nilai dapat terkomunikasikan. Namun, bagaimana jika nilai

tersebut tak merujuk pada suatu sistem nilai transenden?

Lebih dari itu, dengan menganggap hanya inilah struktur sekunder dari suatu usaha, yang disebut momen verbal, maka kesalahan serius para pesolek sejati adalah karena mereka berpikir bahwa kata merupakan suatu bujukan yang dimainkan di atas permukaan benda-benda. Kata-kata menyentuh benda-benda itu tanpa mengubahnya, dan bahwa sang pembicara merupakan seorang saksi sejati yang menambahkan kontemplasi khususnya lewat sebuah kata. Berbicara adalah bertindak; nama apa pun yang diberikan seseorang tidak lagi benar-benar sama; nama tersebut kehilangan kepolosannya.

Jika Anda menamai perilaku seseorang, maka Anda menunjukkan perilaku itu padanya; ia melihat dirinya sendiri. Dan, karena Anda pada saat bersamaan menamai pula semua hal lainnya, maka ia tahu bahwa ia melihat sesuatu seperti pada saat yang sama ia melihat dirinya sendiri. Gestur tersembunyi yang ia lupakan ketika membuatnya mulai berkembang di balik semua tindakan, berkembang pada setiap orang; gestur ini menggabungkan diri dengan pikiran objektif; gestur ini menempati dimensi-dimensi baru; gestur ini tak dapat kembali seperti semula. Setelah itu, bagaimana Anda dapat mengharapka ia bertindak dalam cara yang sama? Ia tidak akan sama dalam perilakunya yang lemah lembut dan ia akan secara penuh tahu apa yang sedang ia lakukan. Lantas, saya menyatakan situasi itu dengan usaha saya yang tiada henti untuk mengubahnya; saya menyatakan pada diri saya dan orang lain agar mengubahnya. Saya menembusnya, dan saya memperlihatkannya secara penuh; kini saya mengaturnya; dengan setiap kata saya melibatkan ke

dalam diri saya suatu hal yang lebih kecil di dunia, dan saya pun muncul darinya lalu bergerak menuju masa depan.

Penulis prosa juga adalah seseorang yang telah memilih metode tindakan sekunder tertentu yang mungkin bisa kita sebut tindakan dengan penyingkapan. Adalah wajar untuk bertanya kepadanya: "Aspek dunia apakah yang ingin Anda singkapkan? Perubahan apa yang ingin Anda bawa ke dunia dengan penyingkapan ini?". Penulis—"yang mencampurkan"—mengetahui bahwa kata-kata itu dapat bertindak. Ia tahu bahwa menyatakan sama artinya dengan mengubah dan bahwa seseorang hanya dapat menyatakan dengan berencana untuk mengubah. Ia membuang impian yang tidak mungkin untuk menciptakan gambaran imparisial tentang masyarakat dan kondisi manusia.

Manusia adalah makhluk yang bergerak menjadi makhluk imparisial, tetapi bukan Tuhan. Karena Tuhan, jika Ia memang ada, seperti kalangan mistikus melihatNya, berada dalam suatu situasi yang berhubungan dengan manusia. Dan Ia pun adalah makhluk yang tak dapat melihat situasi tanpa mengubahnya, karena pandangan-Nya membeku, menghancurkan—atau, sebagaimana keabadian—mengubah objek-objek dalam dirinya. Manusia dan dunia menyatakan diri dalam kebenarannya, dalam cinta, kebencian, kemarahan, ketakutan, kegembiraan, kesedihan, kekaguman, dan harapan. Penulis "yang mencampurkan" pastilah dapat menyadari keberadannya; tetapi penulis pun adalah seseorang yang tidak dapat menulis tanpa terus-menerus berusaha sebaik dan sesederhana mungkin dengan pertimbangan bahwa karyanya tak akan mengalihkannya dari usaha yang dilakukannya seakan-akan karya ini akan tersohor.

Ia tidak pernah akan mengatakan kepada dirinya, "Bah! Aku akan beruntung jika punya tiga ribu pembaca," tetapi agaknya ia akan bilang, "Apa yang akan terjadi jika setiap orang membaca apa yang aku tulis?". Ia ingat apa yang dikatakan Mosca kepada pelatih yang membawa Fabrizio dan Sanseverina, "Jika ada Cinta di antara mereka, maka aku pun sirna." Ia tahu bahwa ialah orang yang menamai apa yang belum dinamai atau apa yang menantang untuk menyebutkan namanya. Ia tahu bahwa ia membuat kata "cinta" dan "benci" secara menyentak dan kedua kata itu berada di antara para lelaki yang belum memutuskan perasaan-perasaannya. Ia tahu bahwa kata-kata, seperti dikatakan Brice Parain, adalah "pistol-pistol yang sarat peluru". Jika ia mengatakannya, maka ia pun menembakkannya. Ia mungkin diam, tetapi sejak ia memilih untuk menembak, maka ia harus melakukannya sebagaimana seorang dewasa yang menentukan target tembakan, dan tidak seperti seorang bocah yang menutup matanya dan menembak sekadar demi kesenangan mendengar tembakan itu meletus.

Kemudian, kita akan mencoba menentukan apa tujuan yang memungkinkan dari kesusastraan. Namun, dari masalah ini kita dapat menyimpulkan bahwa penulis telah memilih untuk mengungkapkan dunia dan secara khusus menyingkapkan seseorang kepada orang lainnya sehingga kemudian dapat bertanggung jawab secara penuh terhadap objek yang sebelumnya diletakkan kosong begitu saja. Tak ada seorang pun yang tak tahu-menahu tentang hukum karena ada suatu kode dan karena hukum telah tertuliskan; lagipula, Anda bebas melanggarnya, tetapi Anda tahu risiko yang bakal Anda dapatkan. Singkat kata, fungsi penulis adalah bertindak dalam setiap cara bahwa tak seorang pun

dapat begitu dungu di hadapan dunia dan bahwa tak seorang pun boleh mengatakan dirinya tak tahu apa-apa mengenai semua ini. Dan, karena ia telah menempatkan diri dalam jagat bahasa, maka ia tak pernah dapat menduga bahwa ia tak mampu berbicara. Sekali anda memasuki jagat signifikasi, tak ada apa pun yang dapat Anda lakukan untuk keluar darinya. Biarkanlah kata-kata menyusun dirinya secara bebas dan kata-kata akan membuat kalimat, serta kalimat bermuatan bahasa dalam keseluruhannya dan mengarahkan kembali pada jagat seluruhnya. Sunyi itu sendiri terumuskan dalam hubungan dengan kata-kata, sebagaimana jeda dalam musik memberikan makna dari catatan-catatan di sekitarnya. Kesunyian ini merupakan suatu momen bahasa; menjadi sunyi bukanlah menjadi dungu; sunyi adalah menolak bicara, dan sekaligus berbicara. Jika seorang penulis memilih untuk tetap diam dalam menghadapi banyak aspek apa pun di dunia, atau, merujuk pada suatu ekspresi yang dikatakan hanya berdasarkan apa yang menjadi maknanya, maka seseorang punya hak untuk bertanya kepadanya: "Mengapa Anda lebih senang mengatakan hal ini daripada hal lainnya, dan—karena Anda berbicara agar menghasilkan perubahan—mengapa Anda ingin mengubah satu hal daripada hal lainnya?"

Semua ini tidak menghalangi terciptanya suatu gaya menulis. Seseorang tidaklah menjadi penulis untuk memilih mengatakan hal-hal tertentu, tetapi untuk memilih mengatakan hal-hal itu dalam cara tertentu. Dan, gaya menghasilkan nilai prosa. Meskipun, nilai 4ini seringkali tak diperhatikan. Karena kata-kata bersifat transparan dan pandangan menusuk ke dalamnya, maka nilai tersebut menjadi absurd untuk dimasukkan ke dalam kata-kata, nilai itu seperti menembus kaca.

Keindahan hanyalah suatu kekuatan yang gagah tetapi tak tampak. Di dalam lukisan, kekuatan ini muncul sejak kali pertama pandangan mata tertambat padanya; di dalam buku kekuatan ini menyembunyikan diri; kekuatan ini bertindak dengan bujukan seperti tarikan suara atau wajah. Namun, bukan suatu paksaan; kekuatan ini melibatkan seseorang tanpa ia mencurigainya, dan ia sedang berpikir untuk mencapai kekuatan itu ketika ia benar-benar terhenyak oleh suatu daya tarik yang tak dilihatnya. Kehebohan bukanlah keyakinan; kehebohan ini mengatur harmoni kata-kata; keindahannya, keseimbangan frasa, dan menyusunnya seperti musik dan tarian. Jika ia menganggap kata-kata hanya dari kata-kata itu sendiri, maka ia kehilangan makna kata-kata: kata-kata hanya menyisakan frasa yang bergerak ke sana kemari dengan membosankan.

Karena, bagi kita, menulis itu merupakan suatu usaha; karena para penulis adalah makhluk yang hidup sebelum kemudian menjadi mayat; karena kita berpikir bahwa kita harus sedapat mungkin mencoba menulis dalam buku-buku kita; dan karena tak ada alasan untuk menunjukkan kemampuan walau terlebih dahulu kita bisa salah; karena kita berpikir bahwa penulis akan melibatkan diri dalam karya-karyanya, dan bukan sebagai pelaku pasif yang tak berbuat apaapa dengan mengedepankan ketidakberdayaan serta kelemahannya, melainkan sebagai suatu kehendak tegas dan pilihan, maka kita harus bertanya kepada diri sendiri: "Mengapa seseorang menulis?"

## **Siapa yang Memerlukan Para Penyair?**

Oleh: Jorge Louis Borges

KETERAMPILAN penyair, keterampilan penulis, merupakan sesuatu yang aneh. Chesterton mengatakan: "Hanya satu hal yang diperlukan: segalanya." Bagi seorang penulis "segalanya" ini lebih dari sekadar suatu kata harfiah yang banyak mencakup banyak hal. Dengan kata lain, diperlukan adanya pengalaman manusia yang esensial. Misalnya, seorang penulis memerlukan kesendirian, dan dia dapat mengambil tempat di dalamnya. Dia memerlukan kasih, baik yang terbagi maupun tak terbagi. Dia memerlukan persahabatan. Dan, dalam kenyataannya, dia membutuhkan jagat raya. Dalam satu hal, menjadi penulis adalah menjadi seorang pemimpin—dia menempati sejenis kehidupan ganda. Saya menerbitkan buku pertama saya *Fervor de Buenos Aires* pada 1923. Buku ini bukanlah puja-puji terhadap Buenos Aires. Namun, lebih dari itu, buku ini berusaha menunjukkan perasaan saya terhadap kota tempat tinggal saya. Saya tahu bahwa saya membutuhkan banyak hal karena berada dalam suatu atmosfer sastra—ayah saya adalah seorang yang terlibat aktif dalam kesusastraan. Namun, itu saja belum cukup. Saya membutuhkan sesuatu yang lebih, yang akhirnya saya temukan dalam persahabatan dan perbincangan sastra.

Apa yang akan diberikan oleh suatu perguruan tinggi besar kepada seorang penulis muda adalah: perbincangan, diskusi, seni-pengakuan, dan mungkin yang

paling penting, seni-penolakan. Terlepas dari semua ini, momen tersebut dapat muncul ketika seorang penulis muda merasa dapat menuangkan emosi-

emosinya ke dalam puisi. Dia akan memulainya tentu saja dengan meniru para penulis yang dia sukai. Inilah cara yang membuat penulis menjadi dirinya sendiri meskipun sekaligus kehilangan dirinya sendiri—berada dalam realitas sejauh yang dapat dilakukan seseorang dan pada saat yang bersamaan berada dalam realitas lainnya. Realitas yang disebut terakhir inilah yang dikreasikan oleh dia—realitas mimpi-mimpinya.

Inilah tujuan esensial program penulisan di Fakultas Seni Universitas Columbia. Saya berbicara untuk kepentingan banyak pemuda dan pemudi di Columbia yang sedang berusaha menjadi penulis yang tak lagi menemukan gema dalam suara mereka. Saya telah berada di sini selama dua minggu, berceramah di depan para mahasiswa yang sangat berhasrat ingin menjadi penulis. Saya dapat melihat bahwa lokakarya ini sangat berarti bagi mereka; saya dapat melihat bagaimana pentingnya mereka bagi kemajuan kesusastraan. Di Tanah Air saya, tak banyak kesempatan yang diberikan pada kaum muda. Mari kita pikirkan para penyair yang belum ternama, para penulis yang belum dikenal, yang akan bergerak dan melangkah bersama. Saya yakin inilah kewajiban kita untuk membantu para dermawan masa depan dalam mencapai pencarian final yang mereka lakukan demi kejayaan kesusastraan. Kesusastraan bukanlah sekadar permainan kata-kata; apa yang menjadi masalah adalah apa yang tak-ternyatakan, atau apa yang mungkin dibaca di antara baris katakata. Tanpa perasaan mendalam ini, sastra tidak akan lebih dari sekadar permainan, dan kita semua tahu bahwa sastra bisa lebih dari itu. Kita semua punya kesenangan sebagai pembaca, tetapi penulis juga punya kesenangan dan kewajiban menulis. Ini bukan sesuatu yang aneh, melainkan pengalaman yang bermanfaat. Kita

memberikan kesempatan kepada para penulis muda untuk secara bersama-sama bersepakat ataupun menolak, dan akhirnya mencapai keahlian menulis.

## **Karya, Kontemplasi, dan Meditasi**

Oleh: Jose Saramago

SAYA tidak tahu bagaimana menjelaskan kemajuan dari perkembangan saya sebagai novelis. Saya tidak berpikir bahwa seseorang dalam situasi tertentu akan mampu menemukan dan mengikuti alur perkembangan hidupnya, dari bukan apa-apa menjadi sesuatu. Ketika saya berusia sembilan belas tahun dan ditanyai akan menjadi apa di kemudian hari, saya menjawab betapa saya ingin menjadi penulis. Saya tidak lagi menunggu lama untuk mencapai tujuan itu sejak saya menerbitkan novel *Terra do Pecado* pada usia dua puluh empat tahun. Namun, setelah dua puluh tahun atau lebih saya tidak begitu banyak menulis dan tak menerbitkan apa pun.

Setelah sekian lama, aktivitas menulis pun menjadi aktivitas reguler bagi saya. Akibatnya, keinginan lama ingin menjadi penulis tidak begitu kuat lagi dalam pikiran saya. Saya menempatkan kegiatan menulis dan menerbitkan sebagai masalah kebiasaan yang sederhana, tanpa tujuan pasti yang bisa memandu saya. Pada 1974—tahun revolusi yang mengakhiri hampir lima puluh tahun kediktatoran di Portugal—saya hanya menerbitkan enam buku: jumlah yang sedikit. Saya nyaris melupakan novel, buku-buku lainnya adalah sekian volume puisi dan tiga koleksi artikel serta editorial surat kabar. Dua buku selanjutnya, *Manual of Painting and Calligraphy* dan *Objecto Quase (Almost an Object)* diterbitkan pada 1975. Pada akhir 1975, karena alasan-alasan politis, saya dipecat dari jabatan wakil direktur di surat kabar *Diario de Noticias* setelah saya menjabat selama beberapa bulan. Saya

berujar kepada diri sendiri: jika benar-benar ingin menjadi penulis, inilah saatnya bagi saya untuk memulai. Beberapa minggu kemudian, saya berada di wilayah pedesaan Alentejo, dan pengalaman itu dituangkan dalam novel *Levantado do Chao* (Raised from the Ground) yang diterbitkan pada 1980. Saya akhirnya mulai percaya bahwa saya mungkin punya sesuatu untuk dikatakan dan itu perkataan yang bernilai. Pada 1982, ketika saya berumur enam puluh tahun, saya menerbitkan *Baltasar dan Blimunda*. Saya berhenti sebagai penulis seperti yang saya inginkan, dan ketika saya bertanya bagaimana saya mendapatkan posisi ini, satu-satunya jawaban adalah: "Saya tidak hanya menulis, saya menuliskan siapa saya." Jika memang ada rahasia, mungkin itulah rahasianya.

Pada Oktober 1998, saya adalah penulis berbahasa Portugis pertama yang meraih Nobel Sastra. Namun, saya tetap orang yang sama dengan sebelum menerima Nobel Sastra. Saya bekerja dengan aturan yang sama, tidak mengubah kebiasaan, punya kawan-kawan yang sama dan tidak beranjak dari bidang yang saya tekuni. Semua ini tetap mendorong saya, baik sebagai penulis maupun warga negara. Nobel tidak menjadikan saya orang yang berbeda, lebih baik ataupun lebih buruk.

Ketika pada 1980-an saya menulis novel, pada saat yang sama saya menulis naskah drama. Dari *A Noite* (The Night) pada 1979 hingga *In Nomine Dei* pada 1993. Saya kurang begitu mamapu membuat puisi. Jadi, bagaimana Saramago sang novelis berbeda dari Saramago sang penulis naskah drama, penyair, dan esais?

Saya memang penulis yang lebih baik sebagai novelis daripada sebagai penyair, penulis naskah drama

maupu esais. Namun, saya tidak akan menjadi novelis tanpa identitas-identitas lain yang juga saya sandang, bagaimanapun tidak sempurnanya. Saya katakan bahwa sebenarnya saya bukan seorang novelis, tetapi lebih sebagai esais gagal yang mulai menulis novel karena tidak tahu bagaimana menulis esai.

Saya menulis novel historic adiknya saya pada 1980-an, dari Baltasar dan Blimunda hingga *The Gospel According to Jesus Christ* yang terbit pada 1991. Bentuknya lingkaran naratif yang memiliki garis pemisah yang tegas dengan karya-karya berikutnya, tiga novel alegoris dari era 1990-an: *Blindness*, *All the Names*, dan *A Cavern*. Di titik inilah muncul masalah yang berkaitan dengan keseimbangan kontinuitas dan perubahan dalam tulisan saya selama dua dekade terakhir.

Sebenarnya, dalam lingkaran naratif pertama itu termasuk juga *Levantado do Chao*, di dalam novel itu saya mengartikulasikan untuk kali pertama perbedaan "suara naratif" dengan yang kemudian menjadi tanda dari karya saya. Dalam novel-novel dari lingkaran kedua, terdapat gaung yang jelas dari volume ceritacerita pendek masa awal saya, *Objecto Quase*. Lagipula, kita harus mengingat koleksi kolom surat kabar saya, *Deste Mundo e do Outro* (*From This World and the Other*) pada 1971 dan *A Bagagem do Viajante* (*The Traveler's Baggage*) pada 1973. Menurut saya, segala hal yang saya tulis di tahun-tahun terakhir berakar dalam teksteks itu. Mengenai definisi "garis pemisah" yang memisahkan dua lingkaran novel, saya menjelaskannya melalui metafora tentang patung dan batu: termasuk juga untuk *The Gospel According to Jesus Christ*, saya menggambarkan patung, sejauh patung itu adalah permukaan luar suatu batu; dengan *Blindness* dan novel-

novel yang muncul kemudian, saya bergerak masuk ke dalam batu itu, ke dalam ruang ketika tidak diketahui dari luar apakah batu itu patung ataukah bandul pintu.

Jika Anda tidak mengenal tulisan saya dan bertanya dari mana harus memulainya, maka saya akan mengusulkan *Journey to Portugal*, buku perjalanan yang saya terbitkan pada 1981, di antara Laventado do Chao, Baltasar dan Blimunda. Pembaca hipotetis yang menerima sugesti ini mungkin menghargai rekomendasi saya.

Beberapa kritikus mendefinisikan saya sebagai seorang moralis pertama dan terdepan. Sepertinya mereka melihat unsur-unsur fundamental moralitas dan politis yang saya janjikan sebagai penulis, intelektual, sekaligus manusia. Dalam *Object Quase*, terdapat suatu epigراف dari *The Holy Family* karya Karl Marx dan Friedrich Engels: "Jika manusia dipisahkan dari lingkungannya, maka penting untuk memisahkan lingkungan tersebut secara manusiawi." Ini mengandung kebajikan yang saya butuhkan untuk menjadikan apa yang agaknya saya pertimbangkan: seorang "moralis politis".

Dengan karya, saya ingin berkompletasi atas masa lalu sekaligus melakukan meditasi tentang masa depan. Namun, saya bukan nabi. Manusia masa depan akan berbeda dari kita. Saya tidak benar-benar yakin bahwa ia dan saya akan mampu saling memahami. Tatanan dunia baru itu setelah sekian lama mungkin akan terus menjadi rencana yang dipaksakan oleh Amerika Serikat. Namun, peranan kepemimpinan di masa depan pun mungkin dipegang Tiongkok, negara yang terus bergerak menuju kapitalisme sebagaimana tahap-tahap akselerasinya kini mendorong orang untuk meyakini peranan tersebut. Kemudian, Amerika Serikat

sekali lagi akan mengalami ketakutan.

Kini, saya kurang mampu menulis lagi. Saya memilih cara untuk menyampaikan apa yang saya maksud dengan merujuk pada nilai manfaat dari karya saya. Saya akan menerbitkan volume keenam dari buku harian saya *Cadernos de Lanzarote* (*Lanzarote Notebooks*), dan saya berharap pada musim gugur mendatang novel baru saya bisa dinikmati, *O Homem Duplikado* (*The Duplicated Man*). Soal apa yang akan muncul kemudian, saya katakan tidak ada lagi. Kecuali bahwa tidak ada yang bisa dilakukan dengan kloning.

## **Awal dan Akhir Cerita**

Oleh: Julio Cortdzar

SAYA termasuk sulit menjawab pertanyaan tentang karakteristik tulisan saya dalam konteks generasi sastra di Argentina dan Amerika Latin. Bagi saya, pertanyaan itu merupakan sesuatu yang ambisius karena banyak cara untuk memasukkan suatu generasi. Saya kira suatu generasi sastra tidak dapat dinyatakan secara ketat. Mari tinggalkan Amerika Latin di satu sisi dan seterusnya karena panorama bangsa Argentina sudah cukup rumit. Untuk memahami masalah generasi, Anda harus menjatuhkan diri supaya Anda mengalami konteks kegenerasian itu karena Anda tidak mewujudkannya. Maksud saya, ketika saya mulai menulis, atau kemudian dipublikasikan pada 1950, saya tidak memedulikan konteks itu.

Bagian pertama karya saya secara ekstrem berada di garis intelektual, kumpulan cerita pendek *Beastery*, misalnya. Akan lebih logis untuk membayangkan bahwa pada tahun 50-an saya cenderung menyukai para penulis yang paling bijak dan beradab, dan amat terpengaruh oleh karya-karya dari Eropa, terutama karya-karya buatan orang Inggris dan Perancis. Adalah penting untuk menyebutkan Borges, terutama karena ia bukanlah pengaruh tematik ataupun idiomatik melainkan pengaruh moral. Ia mengajarkan saya dan pengarang lainnya untuk bersikap keras dan teliti dalam tulisan kami, memublikasikan hanya apa yang merupakan sastra yang ulung. Sangatlah penting untuk menegaskan hal tersebut karena pada masa itu Argentina sangat tidak rapi dalam masalah kesusastraan.

Seseorang yang luar biasa seperti Roberto Arlt,

lawan Borges dalam setiap bidang, mungkin yang terbaik, karena peran kritik telah membuat tulisannya steril. Bahasanya tidak teratur, penuh kesalahan stilistik, lemah, tetapi memiliki kekuatan kreatif yang luas. Borges sendiri kekurangan energi kreatif dalam bidang itu, tetapi ia menggantinya dengan suatu refleksi intelektual atas kualitas dan bagi saya kemurniannya tak akan terlupakan. Dengan demikian, secara otomatis saya bersandar pada bakat hiperintelektual itu di Argentina. Namun, semua ini ambivalen karena pada saat yang sama, saya juga mempelajari Horacio Quiroga dan Robert Arlt, para penulis populis. Anda tahu pembagian antara kelompok Florida dan Boedo. Saya juga telah menyelidikinya dalam Boedo. Dan, apa yang saya sebut "kekuatan" telah memesonakan saya. Maka, dari cerita-cerita pendek dalam Bestiario, saya berutangbukan sebagai pengaruh langsung tetapi sebagai pengaruh atas tema-tema yang kaya—pada Roberto Mt. Buenos Airesnya Borges—suatu hal yang fantastis, menemukan Buenos Aires—menunjukkan bahwa Buenos Aires tidak ada, dan walaupun ada maka kota itu jauh dari semua hal yang berkaitan dengan letak kota itu. Sementara itu, Arlt merasakan adanya hal-hal di bawah alasan-alasan kultural, vital, dan profesional dan melihat suatu Buenos Aires serta berada di dalamnya, mencintai dan menderita di dalamnya, justru ketika memandang Buenos Aires sebagai takdir mitis, induknya hal-hal metafisis dan keabadian.

Saya berada di tengah generasi itu—yang bukanlah milik saya melainkan generasi sebelumnya—dan pada saat yang sama memiliki kepatuhan etis pada pelajaran penting Borges, serta kepatuhan yang sensual dan erotis pada Roberto Arlt. Tentu saja ada banyak contoh tetapi hal yang disebutkan tadi akan membuat

Anda memahami apa yang saya maksudkan. Para pengarang lain dari generasi saya mengikuti jalur khusus, tetapi saya tahu tak ada lagi yang secara simultan mencakup dua kutub itu. Ada pseudo-Borgesian yang menghasilkan sastra tiruan. Yang terburuk yang dapat dilakukan seseorang adalah mencoba meniru Borges. Hal ini sama dengan usaha untuk meniru Shakespeare. Di Argentina, mereka yang mencoba meniru Borges, dengan buku-buku yang penuh labirin dan cermin serta orang-orang memimpikan bahwa mereka diimpikan orang lain—Anda tahu semua itu adalah tema-tema Borgesian—sejauh yang saya ketahui, tidak menghasilkan nilai apa pun. Di sisi lain, mereka cenderung menggunakan pendekatan lebih populis terhadap orang-orang Argentina, seperti Arlt dan Quiroga, mampu menghasilkan karya-karya luar biasa.

Saya akan mencontohkan kasus Juan Carlos Onetti. Ia bukan orang Argentina, tapi kita tidak akan memisahkan antara orang Uruguay dan Argentina dalam masalah sastra. Quiroga juga orang Uruguay. Seseorang seperti Onetti, yang awalnya sangat dipengaruhi William Faulkner, pada saat yang sama melakukan kontak langsung dengan pelbagai kalangan di Uruguay. Ia berkepribadian yang, menurut saya, membuatnya menjadi salah satu novelis terbesar Amerika Latin. Onetti sedikit lebih tua tetapi kita dapat memasukkannya dalam generasi yang sama dengan mereka yang cenderung mengikuti realisme dan menghasilkan karya yang lebih penting daripada mereka yang mencari kesucian sisi intelektual dan fantastis dari mitologi Borgesian.

Saya tanpa sadar bersikap netral. Jika Anda memikirkan cerita pendek-cerita pendek dalam Bestiario, maka Anda akan menemukan apa yang

menjadi perhatian banyak kritikus dan apa yang kini diketahui banyak orang, bahwa cerita-cerita saya sebenarnya sangatlah realistis dan fantastis. Hal fantastis itu lahir dari situasi yang sangat realistis, dari episode rutin dengan orang-orang biasa. Tak ada karakter orang-orang Denmark, Swedia, atau gaucos seperti dalam karya-karya Borges. Tidak, karakter-karakter saya adalah anak-anak, pemuda, orang biasa; tetapi unsur fantastis tentu saja muncul. Semua itu tidak saya sadari sepenuhnya. Saya harus membaca banyak studi kritis untuk mewujudkannya. Saya sungguh tidak pernah mengetahui apa pun tentang diri saya; para kritikus adalah orang-orang yang menunjukkan hal-hal itu kepada saya, dan saya lantas mewujudkannya. Saya tidak meyakini bahwa saya pernah menulis apa pun yang bersifat intelektual. Beberapa karya disandarkan pada aturan itu; misalnya, Rayuela muncul dari suatu fakta konkret dan karakter-karakternya mulai bicara, lantas mereka pun meluncur ke dalam pelbagai teori. Nah, Anda dan saya kini dapat pula meneorikan apa yang kita suka. Namun, hal ini selalu berada dalam tingkatan sekunder. Saya hadir bukan untuk meneorikan apa pun.

Saya telah menyebutkan bagaimana menulis cerita-cerita pendek seakan-akan membuat saya membebaskannya. Saya bertindak nyaris sebagai medium walaupun banyak orang dapat mengalami pelbagai sensasi tanpa menulis cerita-cerita pendek seperti "Las babas del diablo" ("Blow-Up"), "La autopista del sur" ("The Southern Thruway") atau "Todos los fuegos el fuego" ("All Fires the Fire"). Bagi saya, itulah perbedaan tajam antara kreasi fiksi dan kritik fiksi. Ketika saya masih muda, saya menghormati para kritikus tetapi tidak punya opini yang sangat baik tentang mereka. Mereka tampak penting, tetapi bagi

saya kreativitas adalah yang patut menjadi perhatian itu sendiri. Kemudian, saya sedikit berubah karena, sebagaimana beberapa kritikus mempelajari buku-buku saya, mereka menunjukkan kepada saya suatu hal besar yang saya abaikan tentang diri dan karya saya. Saat itu, kritik disebut sebagai semacam kreativitas tangan-kedua (secondhand creativity). Begitulah, pengarang cerita pendek menulis dengan berusaha menghindari ketika kritikus memulainya dengan suatu karya yang sudah jadi. Namun, itu juga kreativitas karena kritikus memiliki kekuatan cadangan, baik mental maupun intuitif, yang tidak dimiliki oleh kami sebagai pengarang. Ada semacam pembagian kerja. Kritikus seperti menyesali dirinya bahwa ia bukan seorang kreator. Bruno mengeluh bahwa ia bukan Johnny; tetapi jika saya dapat bicara pada Johnny sekarang, maka ia juga akan mengeluh karena dalam beberapa hal ia tak dapat menjadi Bruno. Saya, diri saya, akan menjadi semacam sintesis dari dua hal, bahkan untuk satu hari dalam kehidupan saya, sebagai kreator sekaligus kritikus. Ketika saya sebagai kreator, saya selalu diikuti signifikansi Romantik dari abad ke-19; begitulah, kreator adalah bagian dari dewa minor. Saya tidak lagi memercayainya. Kreator adalah seorang pekerja seperti banyak pekerja lainnya. Tak ada skala nilai yang menempatkan kreator di atas kritikus. Seorang kritikus besar dan seorang pengarang besar sepenuhnya berada dalam tingkatan yang sama.

Dengan *Historia de cronopios y de famas* (Cronopios and Famas) dan *Rayuela*, saya mulai mengubah realitas, mencari otentisitas dalam kehidupan dan kesastraan, menggunakan dosis humor yang baik dan optimisme karena dalam hal buku-buku saya, perubahan realitas merupakan suatu hasrat dan

harapan. Namun, akan tampak penting bahwa buku-buku saya tidak ditulis berdasarkan apa yang telah dialami maupun ditempatkan di bawah pretensi mengubah realitas. Banyak orang yang menulis sebagai sumbangan untuk mengubah realitas. Saya tahu bahwa memodifikasi realitas merupakan suatu usaha yang lamban dan sulit. Buku-buku saya tidak berfungsi demikian. Seorang filsuf mengembangkan sistem filosofis dan meyakini inilah kebenaran. Ia akan memodifikasi realitas karena ia menganggap dirinya benar. Seorang sosiolog mengembangkan teori. Seorang politisi juga cenderung mengubah dunia. Apa yang saya lakukan lebih banyak bersifat sederhana. Mari mengutip apa yang dikatakan Oliveira: kembalilah pada suatu tema konstan dalam Rayuela. Saya benar-benar yakin bahwa kita berada di jalan yang salah. Demikian untuk mengatakan bahwa kemanusiaan mengambil jalan yang salah. Saya mengatakan semua itu berkaitan dengan bangsa Barat karena saya hanya sedikit mengetahui Timur. Kita telah mengambil jalan yang secara historic salah yang membawa kita secara langsung pada suatu malapetaka, penghancuran oleh apa pun yang bermakna —perang, polusi udara, kontaminasi, pembunuhan universal. Maka, dalam Rayuela terdapat suatu perasaan yang terus-menerus ada di suatu dunia yang tak seharusnya seperti itu.

Ada kritikus yang berpikir bahwa Rayuela akan menjadi buku yang sangat pesimistis karena buku ini hanya meratapi hubungan-hubungan itu. Saya yakin Rayuela adalah buku yang sangat optimistis karena Oliveira, meski suka mengajak beradu pendapat, adalah seorang yang membenturkan dirinya sendiri pada tembok: tembok kasih, tembok kehidupan sehari-hari, tembok sistem filosofis, ataupun tembok politik. Dia

membenturkan kepala pada semua itu karena secara esensial dia adalah seorang yang optimis, karena dia yakin bahwa pada suatu hari, bukan bagi dirinya, melainkan bagi orang lain, tembok itu akan runtuh dan sisi lainnya akan menjadi kemanusiaan yang ia impikan. Meski keinginannya agar tembok itu runtuh tak juga menjadi kenyataan hingga muncul momentum tersebut. Rayuela ditulis sebelum munculnya sikap politic dan ideologic saya, sebelum perjalanan pertama saya ke Kuba.

Bertahun-tahun kemudian, saya menunjukkan bahwa Oliveira adalah seorang yang kecil seperti Lenin, dan tidak meganggap hal tersebut sebagai suatu pretensi. Demikianlah analogi yang menunjukkan bahwa masing-masing dengan caranya sendiri telah menjadi orang yang optimis. Lenin tidak akan begitu gigih berjuang jika ia tidak percaya kepada rakyatnya. Seseorang harus memercayai orang lain. Lenin sangat optimis, sebagaimana Trotsky. Berlainan dengan mereka, Stalin adalah seorang pesimis. Begitu pula Oliveira yang berada dalam kekerdilannya. Hal yang alternatif membidik seseorang atau secara sederhana hal itu tumbuh dan menerima semua yang baik dari kehidupan. Dunia Barat memiliki banayak hal baik. Maka, gagasan umum dalam Rayuela adalah realisasi kegagalan dan harapan kejayaan. Buku itu tak mengajukan solusi, dan justru membatasi diri secara sederhana hanya untuk menunjukkan cara-cara yang mungkin dalam usaha mendobrak tembok untuk melihat apa yang ada di balik tembok itu.

Saya katakan bahwa dalam Rayuela tidak ada teori ataupun filsafat yang berusaha mengubah realitas. Namun demikian, salah satu cara yang harus dilakukan untuk mengubah realitas bukanlah dengan filsafat,

melainkan dengan makna yang diperoleh dari seseorang yang menderita dan yang tidak menerima realitas sebagaimana adanya. Buku itu lebih banyak menunjukkan model bagi kaum muda daripada sebuah buku teks filsafat. Saya akan mengatakan sesuatu yang telah saya katakan pula kepada orang lain. Ketika saya menulis Rayuela, saya berpikir bahwa saya menulis buku untuk orang-orang yang sesuai dan seangkatan dengan saya. Ketika buku itu diterbitkan di Buenos Aires dan dibaca di Amerika Latin, saya terkejut menerima ratusan surat dan sembilan puluh delapan pucuk surat di antaranya berasal dari orang-orang yang masih sangat muda yang tidak memahami keseluruhan isi buku itu. Pada umumnya, tanggapan mereka atas buku itu tidak pernah saya bayangkan sewaktu saya menulisnya. Kejutan terbesar bagi saya muncul ketika orang-orang yang seusia dan seangkatan dengan saya justru tak memahami apa pun. Kritik pertama atas Rayuela memang menjengkelkan.

Mereka juga sama sekali tidak memahami *Historia de Cronopios y de Famas* (The Cronopios). Rayuela sendiri lebih berarti bagi saya daripada The Cronopios, The Cronopios adalah suatu permainan besar bagi saya, kenikmatan saya. Namun, Rayuela tidak begitu; buku itu adalah bagian dari komitmen metafisis, di samping semacam penyelidikan personal. Dan kemudian saya tahu bahwa Rayuela ditujukan bagi kaum muda dan

bukan untuk orang-orang seusia saya. Saya tidak pernah membayangkan pembaca-pembaca itu ketika saya menulisnya. Mengapa? Mengapa justru kaum mudalah yang kemudian menemukan sesuatu yang mengesankan mereka, yang menimbulkan akibat bagi mereka? Karenanya, saya memercayai bahwa saya tidak

menulis pelajaran dalam Rayuela. Orang-orang muda tidak suka diajari. Orang-orang dewasa menerima pelajaran-pelajaran yang dipaparkan kepada mereka; anak-anak muda justru menolak. Karena dari situlah, mereka menemukan pertanyaan-pertanyaan mereka sendiri, derita keseharian tentang kedewasaan masa muda awal, fakta bahwa mereka tidak merasa nyaman berada di dunia yang mereka tempati, yang mereka lihat sebagai dunia orang tua mereka. Dan catat, ketika Rayuela diterbitkan, belum ada kaum hippies, tidak ada "kaum muda yang marah". Pada saat itu, muncul buku karya Osborne. Namun, waktu itu terdapat generasi yang mulai memperhatikan orang tua mereka dan berkata kepada para orang tua itu, "Anda salah. Anda tidak memberi apa yang kami inginkan. Anda memberikan suatu warisan yang tidak ingin kami terima." Rayuela hanya menghadirkan pertanyaan-pertanyaan dan isuisu yang kaum muda rasakan, dalam suatu cara yang pada mulanya tak terencanakan, karena buku ini tidak ditujukan untuk menuliskan perihal mereka dalam pendekatan ilmiah. Buku ini memikirkan mereka dengan cara mereka berpikir dan dengan demikian mereka pun menemukan buku yang berisi ihwal mereka semua. Hal itu menjelaskan bagaimana buku tersebut kemudian menjadi penting bagi orang-orang muda dari pada orang tua.

Saya rasa sangat beralasan untuk mengatakan bahwa buku tersebut bertindak sebagai "teman seperjalanan", jiwa yang kehangatannya terasa seperti keluarga. Itulah mengapa buku tersebut tampak sangat optimistis bagi saya meski banyak yang hanya melihatnya dari aspek-aspek negatif di dalamnya.

Para kritikus mengatakan buku itu "berakhir dengan bunuh diri sang protagonis". Oliveira tidak

menyetujui bunuh diri sehingga buku itu terkesan pesimistis. Dia mengakhiri penjelajahan atas sebesar apa Traveler dan Talita mencintainya. Dia tidak dapat membunuh dirinya sendiri sesudah semua itu. Dia menunggu Traveler karena dia pikir Traveler akan datang untuk membunuhnya. Namun, perbincangan yang mereka lakukan menunjukkan kepadanya bahwa kejadiannya tidak akan seperti itu. Para musuh mereka adalah orang-orang bodoh seperti direktur rumah sakit itu. Oliveira tidak melompat. Dia tetap berada di jendela sambil berpikir bahwa semua yang tinggal akan mudah melompat, tetapi saya tahu dia tidak akan melakukannya. Namun, saya tak dapat mengatakannya karena hal itu justru akan menghancurkan segalanya dalam buku itu. Mengatakan bahwa dia tidak membunuh dirinya sendiri justru akan menghancurkan buku ini. Gagasannya adalah bahwa Anda dan para pembaca lainnya harus bunuh diri. Anda pun bunuh diri, sebagaimana saya, karena Oliveira tidak melakukannya.

Namun, ada pembaca yang memutuskan untuk mengikuti Oliveira. Baiklah, hal itu terlalu buruk bagi mereka. Pembaca adalah kaki tangan, dia harus memutuskan. Tentu saja buku ini sangat optimis. Ya. Buku ini optimis sebagaimana Libro de Manuel (A Manual for Manuel) pada tingkat terbatas yang lebih historis. Libro de Manuel ditulis dengan, sebagaimana mereka katakan dalam bahasa Inggris, "menentang waktu". Ada perkara praktis pertarungan untuk dan bekerja sama dalam perjuangan mengenai para tahanan politik dan siksaan di Argentina. Maka, saya harus menyelesaikan buku itu pada saat yang tepat. Namun demikian, bagian kedua muncul jauh dari apa yang telah saya tuliskan karena saya punya waktu dua atau tiga tahun lebih lama, seperti halnya Rayuela. Saya harus

segera melengkapinya dan saya sangat memahami bagian-bagian yang tidak ditempatkan dengan baik. Anda mengerti? Hal itulah yang mendorong fakta bahwa beberapa keputusan final Andres tidak tampak jelas. Demikian yang dapat saya sandarkan pada pembaca intuitif.

Di akhir buku itu, saya mengumpulkan dokumen-dokumen ke dalam dua kolom, siksaan di Argentina dan di Vietnam, keduanya saling berkaitan. Namun, bukan atas alasan yang dipikirkan orang lain. Di satu sisi, hadir sikap seorang Amerika Latin dari kelompok Kiri melawan sistem Amerika Utara. Pastilah begitu. Namun, tidak semuanya. Saya melakukannya dengan cara seperti itu karena bangsa Amerika Latin pasti benar-benar berpikir bahwa semua orang Amerika Latin baik sejak awalnya dan semua orang Amerika Utara itu buruk. Dalam keadaan tertentu, suatu mekanisme mengulangi diriya tanpa dapat disanggah. Di Amerika Latin, para penyiksa adalah musuh saya, musuh-musuh kita; tetapi mereka adalah orang-orang Argentina, Bolivia, Brasil. Mereka adalah bangsa Amerika Latin. Menjadi bangsa Amerika Latin tidak memberikan kebaikan dan kualitas yang paten kepada Anda. Beberapa baik, dan lainnya buruk; beberapa di sini, lainnya di situ. Dua kolom itu tidak hanya menunjukkan bahwa ada gorila-gorila di Pentagon, tetapi dua kolom menjelaskan sesuatu yang lebih luas tentang umat manusia.

Dalam hal itu, setiap orang mungkin akan melihat orang lain sebagai semacam simbol atau sintesis. Saya menulis halaman terakhir dalam kekhawatiran. Di akhir buku itu, saya seperti merasa harus menyelesaikannya dengan kekuatan perubahan yang besar. Saya menulis halaman itu dengan tergesa-gesa.

Saya mengetahuinya ketika saya selesai menuliskannya. Beberapa jam kemudian, ketika saya membaca bagian tentang mayat-mayat di rumah mayat, terdapat dua referensi yang membuat saya memikirkan sesuatu yang tidak saya pertimbangkan ketika saya menuliskannya dan memikirkannya: foto Che Guevara yang dipublikasikan dengan baik secara internasional. Kepalanya agak terangkat, kedua matanya tidak sepenuhnya terpejam, dan ada cahaya redup. Lonstrein mengatakan kepadanya, tataplah aku apa yang kau inginkan, tak masalah. Ada sesuatu dalam penggambaran orang yang mati, begitu juga dengan Che. Maka, saya menambahkan opsi lainnya kepada orang lain. Namun, ini terjadi dengan tidak sengaja karena bagi saya hal itu terlalu murahan.

Bagi saya, menulis halaman akhir sebuah novel tidak terlalu sulit. Hanya permulaan yang menyulitkan; sangat sulit. Buktinya, beberapa buku saya tidak benar-benar dimulai oleh saya. Buku-buku itu melakukannya sendiri ke hadapan pembaca. Rayuela, misalnya, dimulai dari tengah. Pada bab pertama yang menulis tentang Talita, saya tidak punya gagasan atas apa yang saya tulis sebelum atau sesudah seksinya itu. Permulaan sebuah buku selalu sangat menyulitkan. Misalnya, saya memulai 62: modelo para armar (62: A Model Kit) selama tiga kali. Ini buku yang sangat berat karena aturan permainannya yang sangat keras dan saya harus menghargainya. Saya tidak begitu memiliki kebebasan dalam buku itu. Saya punya kebebasan lain yang muncul belakangan, tetapi bukan di bagian permulaan. Saya harus menyebutkan apa yang terjadi pada proses pengerjaan "El Perseguidor" ("The Pursuer"). Ajaib, cerita ini bisa ditulis. Cerita ini akhirnya ditulis secara logis untuk kemudian lenyap

selamanya.

Saya mengatakan cerita itu kepada Anda. Di Paris, ketika saya membaca berita kematian Charlie Parker, saya tahu bahwa dia adalah karakter yang saya cari. Saya berpikir tentang seorang pelukis atau penulis, tetapi itu tidak tepat karena saya menginginkan karakter itu tidak terlalu cerdas, seperti Oliveira juga, yaitu seorang yang biasa saja tetapi punya semacam kecerdasan personal. Ia mestilah karakter intelektual yang bisa berpikir secara brilian, seperti karakter seorang Thomas Mann. Ketika Charlie Parker meninggal, saya tahu (termasuk aspek-aspek kehidupannya) bahwa karakter sepertinyalah yang akan menjadi pilihan saya, seorang dengan kapitalis mental terbatas, tetapi punya unsur kecerdasan atas sesuatu; dalam hal musik. Saya menemukan pencarian metafisisnya. Lantas, saya pun duduk di depan mesin tik untuk menulis dan mengubah seluruh bagian yang dimulai ketika Bruno suatu malam pergi ke hotel untuk berbicara dengan Johnny. Kemudian, saya mengalami kebuntuan mental. Saya tidak tahu apa yang harus saya lakukan. Lima belas atau dua puluh halaman tetap tersimpan di dalam laci selama berbulan-bulan. Hingga kemudian, saya berangkat ke Jenewa dan di sana bekerja untuk PBB, ke sana saya bawa pula kertas berhalaman-halaman itu. Sendirian dan merasa bosan saat libur di hari Senin, saya mulai melihat tumpukan kertas itu. "Apa ini?" demikian saya menggumam. Saya baca kembali lima belas atau dua puluh halaman itu, duduk di depan mesin tik, dan dalam dua hari saya menyelesaikan cerita itu. Namun, saya kehilangan halaman-halaman itu. Demikianlah, saya mengalami proses menulis permulaan dan akhir cerita. Akhir cerita itu terlalu menyulitkan saya; akhir dari suatu cerita nyaris nyaris menuliskan dirinya sendiri.

Ada semacam langkah. Keseluruhan akhir dari Rayuela yang mengambil tempat di dalam semacam suaka atau rumah sakit gila ditulis empat puluh delapan jam dalam kondisi yang nyaris dipenuhi halusinasi.

Untuk pengalaman lainnya juga berpengaruh pada buku-buku saya, walau tidak terlalu banyak juga. Misalnya, saat Anda selesai membaca Prosa del Observatorio (Prose from the Observatory), Anda akan melihat salah satu pengalaman itu. Dua observatori Jai Singh di Jaipur dan Delhi meninggalkan kesan betapa saya seakan-akan dalam keadaan terperdaya. Empat tahun kemudian, kesan itu tertuang ke dalam buku. Sejak melihat dua observatori itu, saya merasa ingin menulis. Dan, saya percaya bahwa saya mengambil tiga ratus gambar foto observatori itu karena saya berhasrat untuk menulis teks yang merujuk pada foto-foto itu. Akhirnya, saya mampu melakukannya.

Saya sepenuhnya adalah lawan dari seorang penulis Amerika Latin, yang lebih suka berdiam di negeri mereka sendiri dan menghasilkan karya mereka dari lingkungan mereka sendiri. Hal ini seperti kasus Onetti, misalnya, yang tidak pernah beranjak dari Uruguay, sebagaimana Rulfo tak beranjak dari Meksiko, atau mereka yang nyaris tidak pernah meninggalkan tempat kediamannya. Ada daftar panjang untuk kenyataan semacam itu. Namun, tidak demikian halnya dalam kasus saya.

Sejak kecil, saya yakin bahwa perjalanan adalah tujuan hidup saya. Ketika berusia sepuluh tahun, saya katakan kepada Ibu bahwa saya ingin menjadi pelaut. Karena saya anak yang mudah terserang penyakit (saya punya penyakit asma), maka ibu saya bilang lebih baik saya mengganti haluan dan menjadi seorang guru. Dan, dia tampak sungguh-sungguh mengatakannya kepada

saya. Saya pun setuju. Saya tak dapat melakukan hal lain walau saya ingin tetap menjadi seorang pelaut. Dengan demikian, saya tetap berkelana. Saya kemudian mampu mewujudkan keinginan bertualang itu tanpa harus menjadi pelaut.

Sebelum mulai menulis, saya punya gagasan umum tentang apa yang saya inginkan dan secara otomatis tahu bahwa gagasan itu akan menjadi sebuah cerita pendek. Saya juga tahu ini bisa menjadi langkah pertama menuju sebuah novel. Namun, saya tidak dengan sengaja mengarahkannya. Gagasan yang dilahirkan dari cerita pendek telah memiliki bentuk sebuah cerita pendek, juga batas-batasnya sendiri. Bahkan, cerita-cerita yang panjang seperti "Reunion" ["Meeting") atau "Las Babas del Diablo". Saya tahu ceritacerita itu bukanlah novel, melainkan cerita pendek. Di sisi lain, saya merasa bahwa saat itu beberapa unsur mulai bergabung: unsur-unsur itu sangat luas dan lebih kompleks serta memerlukan bentuk novelistik. Karya saya, 62, adalah contoh bagus tentang hal itu. Pada kali pertama, saya memulainya dengan sedikit dugaan yang membingungkan: gagasan tentang vampirisme fisis yang kemudian diterjemahkan ke dalam karakter Helene. Gagasan tentang Juan sebagai suatu karakter. Saya segera memahaminya bukan sebagai cerita pendek, bahwa gagasan itu akan dikembangkan menjadi novel yang luas. Dan begitulah, ketika saya memikirkan bab 62 dalam Rayuela serta mengatakan kepada diri saya bahwa inilah kesempatan untuk berusaha menerapkannya. Usaha menulis sebuah novel dengan unsur-unsur psikologis bukan berarti mengambil alih panggung utama, melainkan menempatkan karakter-karakter yang didominasi oleh apa yang saya sebut "sosok" (figure) atau konstelasi.

Dan, karakter-karakter itu akan berkreasi dengan melakukan pelbagai hal tanpa mereka tahu bahwa mereka digerakkan oleh kekuatan lain.

Jika ada lima karya yang disodorkan kepada saya, saya akan memilih sebuah puisi karya Kears. Salah satu yang saya suka, ode besar: "Ode on a Grecian Urn" atau "Ode to a Nightingale" atau "To Autumn" yang menggambarkan momen penting dari pendewasaan Keats. Dan, ketika saya bicara soal sajak, saya akan memilih Duino Elegies karya Rilke. Saya juga sangat mengagumi Ulysses. Saya pikir Ulysses adalah suatu sumbangan bagi satra dunia. Meskipun, apa yang saya sukai tentu berbeda dari orang lain. Jika Oscar Wilde ditanya sepuluh buku manakah yang akan ia simpan, maka ia menjawab, "Lihatlah, hingga kini saya hanya menulis enam buku."

Mungkin akan tampak aneh bagi Anda bahwa pada tahun-tahun terakhir ini, saya membaca bukan saja buku-buku satra atau fiksi. Saya membaca buku-buku dari bidang antropologi, psikoanalisis kontemporer, ataupun psikiatri yang mengagumkan bagi saya karena buku-buku itu dipenuhi pelbagai kemungkinan yang menarik sebagaimana sastra. Dan, sesuatu yang telah saya lakukan sepanjang hidup saya dan akan selalu saya lakukan adalah membaca puisi. Saya membaca banyak puisi. Tak seorang pun bertanya kepada saya, tak satu pun wawancara atau pertanyaan diajukan kepada saya perihal tema-tema puisi, menempatkan wawancara itu pada posisi bahwa saya bukanlah seorang penyair melainkan penulis prosa. Namun demikian, puisi sepenuhnya penting bagi saya dan jika ada beberapa bagian nostalgia yang saya miliki, itulah karya saya yang secara khusus tidak puisi. Memang saya memasukkan unsur puisi dalam prosa. Saya pikir bagian dari prosa

saya juga terus berjalan dan ditempatkan secara puitis, misalnya, "Prosa del Observatorio". Namun, baru di bagian akhir saya yakin bahwa karya ini adalah sebuah sanjak. Sangat liris.

Sejak muda, saya bersandar pada sanjak berbahasa Inggris, dan kini saya masih lebih menyukai puisi dalam bahasa Inggris daripada puisi lainnya. Saya memang membaca juga puisi berbahasa Perancis karena saya menguasai bahasa Perancis jauh lebih bagus daripada bahasa Inggris. Namun, saya punya kesan bahwa bahasa Inggris adalah bahasa puisi. Sejak tahun-tahun awal saya mulai dikenal, saya terpengaruh oleh sastra era Inggris Romantik. Kemudian, saya mendalami puisi bahasa Inggris era pertengahan dan mulai membaca pelbagai antologi puisi. Kemudian, saya mendalami Shakespeare. Saya membacanya dalam bahasa Inggris tidak hanya sekali. Setiap saat, saya membacanya lagi, walau bukan semua karyanya, melainkan karya-karya yang telah saya pilah dan lebih saya sukai. Puisi dalam bahasa Inggris benar-benar berharga untuk saya.

Apa yang saya lakukan adalah suatu kesengajaan minor. Misalnya, ketika saya menggunakan metafor atau perbandingan. Di Amerika Latin, masih ada era Romantik dan suatu tendensi yang bersifat inti untuk menemukan metafor dan tamsil, kemungkinan perbandingan yang paling berharga. Kini, seseorang tidak dapat lagi membandingkan orang lain dengan seekor angsa kecuali orang itu mampu melakukannya. Dalam fase kehidupan yang sangat awal, saya rasa seseorang harus mendekati unsur-unsur keseharian dalam hidup yang dapat dipenuhi dengan keindahan. Pertandingan tinju yang baik sama indahnya dengan seekor angsa. Lantas, mengapa kita tidak

menggunakannya dengan sistem perbandingan dan skala nilai. Itulah mengapa, nyaris sejak awal, muncul banyak referensi tentang hal-hal semacam itu dalam buku-buku saya. Saya melakukannya secara sengaja dengan maksud mendesakralisasi dan membumikan sastra karena sastra juga punya pijakan di bumi. "Tinggi" dan "rendah" adalah referensi dalam skala nilai di Barat, tetapi kini skala itu berubah dan telah diubah oleh banyak orang.

Ketika saya masih sangat muda dan bekerja serta mendapatkan uang untuk membeli kamera yang sangat buruk, saya mulai mengambil foto dengan cara yang sangat sistematis. Saya berusaha menyempurnakan teknik saya. Kemudian, kamera kedua saya sedikit lebih baik. Dengan kamera itu, saya memotret gambar-gambar bagus. Saya tidak tahu bagaimana menjelaskan kepada Anda alasan ketertarikan itu. Saya pikir dalam sastra pun demikian. Fotografi adalah bagian dari objek-objek sastra. Ketika Anda mengambil foto, Anda membuat suatu keputusan. Anda membidik beberapa benda dan mengabaikan benda-benda lainnya. Seorang fotografer yang baik adalah ia yang tahu bagaimana jalan membidik benda-benda dengan lebih baik. Ketika Anda tahu bagaimana cara memilih momen secara kebetulan, maka di situlah surealisme mulai dimainkan. Ini selalu tampak mengagumkan bagi saya bahwa seseorang dapat memotret dua atau tiga unsur yang tidak layak. Seperti misalnya, sosok seorang lelaki yang berdiri, dengan beberapa efek cahaya serta payung yang diproyeksikan ke tanah, yang disajikan menjadi potret seekor kucing hitam besar. Di tingkat yang lebih luas, saya menghasilkan sastra, saya memotret metafor; seorang lelaki yang bayangannya adalah seekor kucing. Saya pikir saya memasuki dunia fotografi dengan metode

sastra.

Fotografi berpegang pada relasi dengan sastra dan memperhatikan pendekatan terhadap realitas dan perspektif. Dan sesudahnya, fotografi menjadi suatu cara melengkapi teks-teks saya seperti yang hadir pada Ultimo Round (The Last Round), di sana saya menempatkan banyak foto secara sengaja sehingga pembaca dapat melengkapi pilihan dengan suatu imaji visual. Gagasan tentang kolase yang memadupadankan foto dan teks memang memesonakan saya. Jika saya punya kemampuan teknis untuk mencetak sendiri buku-buku saya, saya yakin akan terus membuat buku-buku kolase.

Ada dua kalimat untuk menjelaskan Cortazar sebagai penulis: "Hidup untuk menulis" atau "menulis untuk hidup". Bagi saya, tentu bukan "hidup untuk menulis". Sejauh menyangkut "menulis untuk hidup", maka inilah penjelasan yang tepat. Menulis adalah bagian dari suatu kehidupan, bagi saya malah bagian yang sangat penting, mungkin yang paling penting, tetapi tidak menyita seluruh kehidupan saya. Saya bukan salah satu di antara penulis yang menyuarakan suatu hal melebihi hal lainnya sehingga hal-hal lain itu menjadi kurang penting. Saya percaya inilah yang terjadi dengan Balzac dan mungkin juga Vargas Llosa. Demikianlah; untuk hidup, ia hanya memerlukan sebuah ruangan, meja, mesin tik, dan akan merasa tenang dengan tumpukan kertas.

Saya tidak tahu apa yang akan terjadi jika saya tidak dapat menulis. Entah bagaimana jadinya jika saya hidup di sebuah negeri yang melarang saya menulis atau jika saya seorang tahanan dan mereka tidak memberi saya kertas maupun pensil. Saya bisa menjadi sangat malas menulis dan menghabiskan banyak waktu tanpa

menulis apa pun, dan saya merasa sangat rugi karenanya. Mungkin saya akan melakukan hal-hal lainnya. Membaca, misalnya.

Banyak pertanyaan yang diajukan kepada saya mengenai istilah "realisme magis". Namun, saya tidak punya gagasan tepat tentang istilah itu. Saya juga seorang yang bisa berperan sebagai kritikus awam dibandingkan para kritikus sastra. Mereka mendapatkan lebih banyak uang karena menjual label. Meskipun, mereka tidak begitu saja melekatkan label pada pelbagai hal. "Realisme magis" adalah karakterisasi umum yang berusaha meletakkan tendensi-tendensi tertentu, tetapi tidak mencakup para penulis yang mereka ajukan. Bagi saya, istilah ini sekadar hal kecil seperti apa yang ditunjukkan Alejo Carpentier bahwa semua sastra Amerika Latin adalah barok. Tentu saja memang begitu dalam beberapa hal, dalam kasusnya, dalam kasus Lezama Lima atau dalam cara yang lebih modern dengan Severo Sarduy. Namun, tidak begitu halnya dalam kasus Vargas Llosa, juga dalam kasus saya. Istilah "realisme magis" hanyalah masalah label.

## **Kisah Terbitnya Buku Saya**

Oleh: Mark Twain

PENGALAMAN saya sebagai pengarang dimulai pada 1867. Saya tiba di New York dari San Francisco pada Januari dan segera menemui Charles H. Webb. Yang saya tahu, ia adalah reporter The Bulletin di San Francisco, dan kemudian editor The Californian. Ia pula yang menganjurkan saya menerbitkan satu volume uraian ringkas yang saya tulis. Walaupun saya tidak punya banyak reputasi dalam hal penerbitan, saya tertarik dengan saran itu dan akan benar-benar mengajukan naskah saya andai saja beberapa orang dari industri penerbitan mau membantu menyelamatkan saya dalam persoalan naskah tersebut. Saya sendiri sebenarnya merasa segan dengan niat itu, karena dari awal persinggahan saya di dunia penerbitan tak ada peluang bagi saya untuk menetap sebagaimana kalangan industri mengharuskan dirinya.

Webb mengatakan bahwa saya punya reputasi tersendiri di negara-negara bagian Atlantik, tetapi saya pun tahu bahwa reputasi ini sangatlah tipis, yaitu hanya karena naskah cerita yang saya tulis, "The Jumping Frog". Ketika tur ceramah Artemus Ward singgah di California pada 1865 atau 1866, saya ceritakan kepadanya kisah "The Jumping Frog", di San Francisco. Ia lantas menyuruh saya menuliskan dan mengirimkannya kepada penerbitnya, Carleton, di New York, untuk diterbitkan dalam sebuah buku kecil seperti yang diharapkan Artemus dan yang membutuhkan beberapa tambahan agar nanti sesuai dengan harganya.

Carleton cukup memperhatikan naskah tersebut, tetapi tidak terlalu memikirkannya, dan tidak berniat

menambah biaya cetak buku tersebut. Ia sendiri tidak membuang naskah itu. Henry Clapp mengambilnya dan menggunakannya untuk membantu jurnal sastranya yang telah terkubur, *The Saturday Press*. "The Jumping Frog" muncul dalam nomor terakhir jurnal tersebut. Kisah itu menjadi cerita penguburan yang menyenangkan atas jurnal itu, dan diperbanyak dalam surat-surat kabar di Amerika dan Inggris. Naskah itu makin dikenal, dan saya pun masih mengisahkannya secara lisan—tetapi saya sadar bahwa hanya katak itu yang tersohor. Bukan saya. Saya masih tidak dikenal.

Webb menyusun uraian ringkas naskah tersebut. Ia menunjukkan kantornya, kemudian menunjukkan pula hasil kerjanya kepada saya. Dengan naskah itulah saya akan menghadapi keangkuhan Carleton di kantornya. Sesampainya di sana, saya mendekati seorang juru tulis dan ia dengan tidak sabar melongok dari ruangnya untuk menanyakan apa keperluan saya. Ketika dia tahu bahwa saya datang untuk menjual naskah buku dan bukan membelinya, maka temperturnya pun tampaknya turun enam puluh derajat, dan mulut saya mengerut tiga perempat inci, gigi saya terasa rontok. Saya dengan pasrah menanyakan Tuan Carleton, dan diberitahu bahwa ia berada di ruang pribadinya. Keputusan dan kesulitan pun muncul, tetapi setelah beberapa saat saya memberanikan diri memasuki ruang suci yang paling suci itu. Ah, kini saya harus mengatasinya! Webb telah membuatkan saya janji dengan Carleton; saya tidak akan pernah melanggar batas itu. Carleton muncul dan berkata dengan kabar, "Jadi, apa yang bisa kubantu?". Saya katakan kepadanya bahwa saya telah membuat janji untuk menawarkan buku saya kepadanya untuk diterbitkan. Tubuhnya mulai membesar, terus membesar hingga mencapai dua

atau tiga tingkat dimensi kedewasaan. Kemudian sumber kebijakannya yang besar pun runtuh, dan selama dua atau tiga menit saya tidak dapat menghadapinya dengan baik. Kata-kata berguguran, atmosfer ruangan terasa pekat. Akhirnya, tangan kanannya membuat sapuan yang mengesankan ke seluruh ruangan dan berkata, "Buku—lihat rak-rak itu! Setiap rak dipenuhi dengan naskah yang menunggu dipublikasikan. Apakah aku ingin menambahnya? Maaf, tidak. Selamat pagi."

Dua puluh satu tahun telah berlalu ketika saya bertemu lagi dengan Carleton. Saya telah tinggal dengan keluarga saya di Schweizerhof, Luzern. Ia memanggil saya, menjabat tangan saya dengan hangat. Saya rasa ini akan membuat saya masuk ke dalam keabadian—ia menyadarkan saya, "Aku menolak bukumu, dan karena itu aku berdiri tanpa kompetitor sebagai pemenang abad ke-19."

Ini bukan apologi yang gagah, dan saya katakan kepadanya bahwa ini adalah balas dendam walaupun terkesan lebih manis kedengarannya bagi saya daripada bagi orang lain; bahwa selama dua puluh satu tahun saya mengkhayalkan kehidupan yang selalu berada dalam kekerasan yang meningkat dan cara-cara yang tidak manusiawi. Namun, kini saya merasa tenang, bahagia, bahkan riang; sejak saat itu, saya akan menaruh keyakinan kepadanya dan menganggapnya teman yang berharga serta tak akan pernah membunuhnya lagi.

Saya laporkan petualangan saya kepada Webb, dan ia dengan berani mengatakan bahwa tidak semua Carleton di jagat raya akan menggagalkan buku itu. Webb akan menerbitkannya sendiri dengan royalti sepuluh persen. Dan ia memang melakukannya. Ia membuat naskah itu menjadi buku kecil yang sangat

indah. Ia memberikan judul buku itu *The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County and Other Sketches*; harganya 1,25 dolar AS. Ia membuat plat dan memasukkan buku itu ke percetakan, serta menerbitkannya lewat American News Company.

Pada bulan Juni, saya berlayar dengan menumpang Quaker City Excursion. Saya kembali pada bulan November, dan di Washington saya menerima surat dari Elisha Bliss dari American Publishing Company of Hartford. Ia membayar royalti saya sebesar lima persen atas buku yang menceritakan petualangan saya selama menaiki *The Excursion*. Sebagai ganti royalti, saya menerima alternatif berupa uang 10 ribu dolar AS setelah naskah dikirimkan. Saya berkonsultasi dengan A. D. Richardson, dan ia mengatakan "ambil royaltinya". Saya mengikuti sarannya dan menemui Bliss. Sesuai kontrak, saya mengirimkan naskah itu pada Juli 1868. Saya menulis buku itu di San Francisco, dan mengirimkan naskahnya sesuai waktu yang tertera dalam kontrak. Bliss memberikan banyak ilustrasi untuk buku itu, dan kemudian berhenti mengerjakannya. Tanggal kontrak pun berakhir, dan tak ada penjelasan tentangnya.

Waktu mengalir panjang dan masih juga tak ada penjelasan. Saya malah berkeliling memberikan ceramah ke seluruh negeri; biasanya sekira tiga kali sehari. Saya mencoba menjawab teka-teki ini: "Kapan buku Anda terbit?". Saya lelah mencari jawaban baru atas pertanyaan itu, dan saya makin kelelahan atas pertanyaan itu sendiri. Siapa pun yang menanyakannya menjadi musuh saya pada suatu kali, dan saya biasanya ingin sekali memunculkannya. Segera setelah saya bebas dari kegiatan ceramah, saya menemui Hartford untuk menyelidiki sebab-sebabnya. Bliss mengatakan bahwa

kesalahannya bukan pada Hartford yang tetap ingin menerbitkan buku itu, tetapi direktur perusahaannya yang terlalu takut menerbitkannya. Mereka memeriksa buku itu, dan mayoritas dari mereka mengatakan bahwa buku itu punya karakter-karakter humoris di dalamnya. Bliss mengatakan bahwa penerbitan tersebut tak pernah menerbitkan buku semacam itu, dan bahwa direkturnya takut permulaan gaya semacam ini akan benar-benar merugikan reputasi penerbitannya sehingga ia mengangkat kaki dan tangannya menunjukkan tanda tak sanggup, juga tak mengizinkan kontraknya keluar.

Salah seorang direktur di sana, Tuan Drake, mengundang saya ikut menaiki kereta kudanya, dan saya pun menurut. Ia adalah relik tua yang menyedihkan, dan sikapnya juga menyedihkan. Ia bermaksud bersikap halus saat pertemuan itu dengan mengatakan kesulitan-kesulitan penerbitannya, sebagaimana pernah dijelaskan Bliss kepada saya. Kemudian ia benar-benar menutup diri dan meminta saya membawa kembali naskah *The Innocents Abroad* serta melupakan kontrak. Saya katakan bahwa saya tidak akan melakukannya. Perbincangan di kereta kuda itu pun berakhir. Lantas, saya mengingatkan Bliss bahwa ia harus mulai bekerja atau saya akan membuat masalah. Ia pun mulai bekerja, menyusun buku itu, dan saya membaca contohnya. Kemudian, tidak ada lagi waktu lama untuk menunggu dan tetap tidak ada penjelasan. Sepanjang akhir Juli (1869, saya kira), saya kehilangan kesabaran dan menghubungi Bliss. Jika ia tak menjual buku itu dalam dua puluh empat jam, maka saya bisa merusak dan membuatnya rugi. Itulah akhir masalahnya. Setengah lusin salinan buku itu dikeluarkan dan dijual se- lama waktu yang diperlukan. Kemudian pemeriksaan dimulai, dan buku itu pun segera

menyebarkan. Dalam sembilan bulan, buku itu menguntungkan penerbitnya, menambah stoknya dari dua puluh lima menjadi dua ratus, dan menghasilkan keuntungan bersih hingga 70 ribu dolar AS. Bliss mengatakan kepada saya bahwa jika perhitungan tersebut benar, maka inilah untuk kali pertama ia menyatakan kebenaran setelah enam puluh lima tahun. Ia lahir di tahun 1804.

## **Fungsi Pengarang**

Oleh: Michel Foucault

DALAM kaitannya dengan "pengarang" sebagai suatu fungsi dari wacana, kita harus mempertimbangkan karakteristik wacana yang mendukung penggunaan istilah "pengarang" ini dan menentukan perbedaan-perbedaannya dari wacana lain. Jika kita membatasi kata-kata hanya pada buku-buku dan teks-teks yang berhubungan dengan para pengarang, maka kita dapat menemukan empat ciri berbeda.

Pertama, kata-kata adalah objek pemberian; bentuk sifat yang menjadikan mereka sebagai tipe khusus karena kodifikasi legalnya telah diselesaikan beberapa tahun lalu. Adalah penting untuk diperhatikan bahwa statusnya sebagai suatu sifat secara historis menambah kode penal (hukum) yang mengontrol pemberiannya. Pidato-pidato dan buku-buku menentukan para pengarang sebenarnya—yang berbeda jika dibandingkan dengan sosok mistis dan sosok religius—hanya ketika pengarang menjadi sasaran penghukuman dan perluasan karena wacananya telah dilanggar. Dalam budaya kita dan niscaya pula dalam budaya lainnya, wacana bukanlah sesuatu hal, produk, atau barang milik yang orisinal. Wacana adalah tindakan yang diletakkan dalam ranah bipolar antara yang suci dan yang profan, sah dan tidak sah, religius dan kafir. Wacana adalah bentuk penyikapan yang berisiko sebelum sikap ini menjadi bagian dari sekumpulan nilai dalam sifat yang memilikinya. Namun, hal ini terjadi ketika sistem kepemilikan dan aturan-aturan hak cipta yang ketat telah mapan (menjelang akhir abad ke-18 dan awal abad ke-19) karena sifat-sifat pelanggaran pada

hakikatnya selalu melekat pada tindakan menulis yang menjadi bentuk imperatif yang kuat dalam sastra. Hal ini menunjukkan seolah-olah pengarang, ketika ia masuk ke dalam tatananan sifat sosial yang menguasai gerak kebudayaan, mengimbangi status barunya dengan menghidupkan ranah wacana bipolar yang lebih tua dalam praktik pelanggaran yang berlaku sistematis.

Kedua, "fungsi pengarang" tidaklah bersifat universal atau konstan dalam seluruh wacana. Bahkan, dalam peradaban kita, tipe-tipe teks yang sama tidak selalu menentukan keberadaan para pengarang; ada saat ketika teks-teks yang kini kita sebut "kesusastraan" (cerita, dongeng rakyat, epik, dan tragedi) itu diterima dan disebarakan tanpa memunculkan banyak pertanyaan mengenai identitas pengarangnya. Keadaan anonim itu diabaikan karena usia atau perkiraan lamanya suatu teks adalah jaminan bagi otentisitas teks-teks itu. Teks yang kini kita sebut "ilmiah" (yang berhubungan dengan kosmologi, obat-obatan atau penyakit, ilmu alam atau geografi) hanya dianggap benar pada Abad Pertengahan jika nama pengarangnya diketahui. Pernyataan-pernyataan seperti "Kaum hipokrit berkata..." atau "Plinny mengatakan kepada kita bahwa..." bukanlah formulasi yang tepat untuk mendukung argumen yang didasarkan pada otoritas; pernyataan-pernyataan itu menentukan suatu wacana yang berdasarkan bukti. Pada abad ke-17 dan ke-18, suatu konsep baru yang menyeluruh pun dikembangkan. Teks-teks ilmiah yang diletakkan pada kegunaankegunaannya sendiri, ditempatkan dengan sistem kebenaran serta metode verifikasi konseptual yang anonim dan koheren. Pembuktian akan otentisitas tidak lagi menengarai sesuatu yang berkaitan dengan individu yang memproduksi teks-teks itu; peranan sang pengarang pun

sirna dan teks menjadi penunjuk kebenaran. Ketika teks menyisakan pengarang hanya sebagai nama-penemu, hal ini menunjukkan adanya dalil atau proposisi khusus, efek yang kuat, sifat, tubuh, kelompok unsur-unsur, maupun sistem patologis.

Pada saat yang sama, muncul pemahaman bahwa wacana "kesusastraan" hanya pantas diterima jika disertai nama sang pengarang; setiap teks puisi atau fiksi harus menyebutkan pengarang, tanggal, tempat, dan keadaan di sekitar teks tersebut. Jika teks disajikan secara anonim karena sesuatu hal, maka setiap usaha pun dilakukan untuk menempatkan pengarangnya. Ketiadaan nama dalam kesusastraan menjadi perhatian hanya ketika hal anonim itu menjadi semacam tekateki yang harus dipecahkan. Kini, karya-karya sastra sepenuhnya berada di bawah kedaulatan sang pengarang. Kata-kata ini niscaya terlalu bersifat kategoris. Kritik-kritik sekarang kadang-kadang memperhatikan aspek-aspek dari suatu teks yang tak sepenuhnya tergantung pada gagasan individual sang kreator; studistudi tentang genre atau analisis motif-motif tekstual yang berulang-ulang; serta variasi-variasi teks yang dilihat dari segi norma, bukan dari segi pengarang. Dalam bidang matematika, ruang untuk sang pengarang menjadi lebih kecil dibanding referensi untuk dalil khusus atau sekumpulan proposisi. Begitu pula referensi bagi pengarang dalam bidang biologi dan medis, atau mengenai tanggal riset yang ia lakukan, yang secara substantif bersifat berbeda. Referensi yang lebih akhir ini bukan sekadar menyederhanakan sumber informasi. Referensi ini menegaskan "reliabilitas" bukti yang memerlukan apresiasi teknik dan bahan-bahan eksperimental.

Ketiga, "fungsi pengarang" tidak terbentuk

secara spontan melalui sifat wacana yang sederhana pada seorang individu. Fungsi ini dihasilkan dari suatu tindakan kompleks yang bertujuan membangun entitas rasional yang kita sebut pengarang. Kontekstualitas ini niscaya menentukan suatu dimensi "realistic" seperti ketika kita bicara soal kekuatan "mendalam" dan daya "kreatif" seseorang. Tujuan atau inspirasi orisinalnya terwujud dalam tulisan. Namun, aspek individual, yang menunjukkan sang pengarang kepada kita (atau individu sebagai pengarang), adalah proyeksi yang selalu lebih bersifat psikologis dari cara kita menangani teksteks; dalam komparasi yang kita buat, sifat-sifat yang kita anggap berkaitan, kontinuitas yang kita tentukan, atau tindakan-tindakan yang kita lakukan. Semua yang berbeda ini merujuk pada periode dan bentuk wacana yang menjadi perhatian kita. Seorang "filsuf" dan "penyair" tidak terbentuk dalam cara yang sama; dan pengarang novel dari abad ke-18 dibentuk secara berbeda dari novelis-novelis modern.

## **Kata-Kata Kunci, Kata-Kata Bermasalah, Kata-Kata yang Saya Sukai**

Oleh: Milan Kundera

PADA 1968 dan 1969, *The Joke* diterjemahkan ke dalam bahasa-bahasa Barat. Mengejutkan! Di Perancis, penerjemah menuliskan kembali novel itu dengan menambahi gaya saya. Di Inggris, penerbit memotong bagian-bagian reflektif, membuang bab-bab musikologis, mengubah susunan bab, dan menyusun kembali novel itu. Di negara lainnya, saya bertemu dengan seorang penerjemah, seorang yang sama sekali tidak tahu satu kata pun dalam bahasa Ceko.

"Lalu, bagaimana Anda melakukannya?"

"Dengan hati saya."

Dan ia mengambil foto saya dari dompetnya. Ia sangat yakin saya akan percaya dengan cara penerjemahan yang didasarkan pada telepati dari hati ke hati. Tentu saja hal ini dilakukannya dengan lebih sederhana: ia mengerjakannya dari terjemahan bahasa Perancis, seperti yang dilakukan penerjemah di Argentina. Bagi saya, penerjemahan adalah segalanya. Saya kemudian memutuskan, beberapa tahun lalu, untuk memesan semua buku-buku saya yang pernah diterjemahkan di luar negeri. Cara ini melibatkan begitu banyak konflik dan keletihan; membaca, memeriksa, mengoreksi novel-novel saya, yang lama maupun baru, dalam tiga atau empat bahasa asing yang dapat saya baca. Ini menghabiskan banyak waktu dalam hidup saya.

Penulis yang memutuskan untuk mengawasi penerjemahan buku-bukunya akan disibukkan dengan kumpulan kata-kata seperti seorang gembala yang harus mengatur kawanan domba liar—penggambaran yang

menyedihkan bagi penulis, tetapi lucu bagi orang lain. Teman saya, Pierre Nora, editor majalah La Debat, mengakui kualitas komikal dari eksistensi gembala itu. Suatu hari dengan raut muka kasihan, ia berkata kepada saya, "Lupakan siksaan ini, tuliskan sesuatu buat saya. Terjemahan-terjemahan itu memaksa Anda berpikir tentang setiap kata yang Anda tulis. Tulislah kamus personal Anda. Kamus untuk novel-novel Anda. Taruhlah di dalamnya kata-kata kunci, kata-kata bermasalah, dan kata-kata yang Anda sukai." Maka, inilah kata-kata itu.

AFORISMA (Aphorism). Dari kata dalam bahasa Yunani aphorism us yang berarti "definisi". Aforisma: bentuk puitis dari definisi.

KEINDAHAN (Beauty) [dan pengetahuan]. Adalah kata yang, dalam semangat Hermann Broch, menyatakan pengetahuan sebagai satu-satunya moralitas novel yang disingkapkan oleh aura metalik dari "pengetahuan", kata yang terlalu erat kaitannya dengan sains. Maka, kita pun harus menambahkan: aspek-aspek apa pun dalam novel akan ditemukan dengan indah. Para novelis terdahulu menemukan petualangan. Kita patut berterima kasih kepada mereka karena kita menemukan petualangan dengan keindahannya dan kita menyukainya. Kafka menggambarkan orang-orang yang berada dalam situasi tragic. Para ahli tentang Kafka (para Kafkalog) harus berdebat panjang tentang apakah Kafka sendiri menjamin kita dengan sekian banyak harapan. Keindahan dalam seni: semacam cahaya yang tiba-tiba saja muncul. Cahaya ini memancar dari zaman novel-novel besar yang tidak pernah suram, menuju keberadaan umat manusia yang sering dilupakan orang-orang sehingga penemuan-penemuan para novelis, setua

apa pun itu, tidak begitu mengherankan bagi kita.

MENGADA (Being). Banyak teman yang mengusulkan kepada saya agar mengubah judul *The Unbearable Lightness of Being*. Tak bisakah saya mengganti kata being (kehidupan)? Kata ini membuat setiap orang merasa tidak nyaman. Ketika para penerjemah menemukan kata ini, mereka cenderung menggantinya dengan ekspresi-ekspresi yang lebih sederhana: "keberadaan" (existence), "kehidupan" (life), "keadaan" (condition)... seorang penerjemah Ceko memutuskan untuk memperbaharui kalimat dari Shakespeare: *to live or not to live*... Namun, penerjemahan atas solilokui terkenal ini menjelaskan perbedaan antara living dan being jika setelah kematian kita masih bisa bermimpi, jika setelah kematian masih ada sesuatu, kemudian kematian (:: tidak hidup) tidak membebaskan kita dari kengerian-untuk-menjadi (horror of being), Hamlet menyatakan soal menjadi (being), bukan soal kehidupan (life). Ketakutan-mengada: "Kematian punya dua muka. Yang satu adalah tidak-menjadi (non being), satunya lagi jasad ragawi yang mengerikan (terrifying material being of the corpse)." [The Book of Laughter and Forgetting].

EROPA TENGAH (Central Europe). Abad ke-17: kekuatan Barok yang besar meruntuhkan kesatuan budaya di wilayah itu yang sifatnya multinasional dan polisentris lewat perubahan yang luar biasa. Bayangbayang Katolikisme Barok yang tersisa itu tetap berlangsung hingga abad ke-18; bukan Voltaire, bukan pula Fielding. Dalam hierarki seni, musik berada di puncak tertinggi. Sejak Haydin (hingga Schoenberg dan BartOk), pusat gravitasi musik Eropa berada di puncak itu.

Abad ke-19: banyak lahir puisi-puisi besar, tetapi

tanpa Flaubert; spirit Bierdermier: selubung idilis (idyllic) yang menyelimuti kenyataan. Pada abad ke20, pemberontakan. Para pemikir besar (Freud, dan para novelis) menegaskan kembali apa yang selama berabad-abad diketahui dan tidak diketahui secara buruk: penjelasan yang rasional dan tidak bersifat mistis; rasa atas apa yang nyata. Pemberontakan mereka adalah penentangan yang tepat atas modernisme Perancis yang antirasionalis, antirealis, dan liris (inilah yang menyebabkan munculnya banyak kesalahpahaman—meski baik). Pengakuan novelis-novelis besar Eropa Tengah seminal Kafka, Hasek, Musil, Broch, Gombrowicz: keengganan mereka pada novel pra-Balzac dan spirit kebebasan (Broch menganggap kitsch sebagai semacam alur puritanisme monogamis yang bertentangan dengan Abad Pencerahan); kecurigaan pada sejarah dan kejayaan masa depan; modernisme mereka, yang tak melakukan apa pun dengan ilusi-ilusi avant-garde. Penghancuran Kekaisaran Hapsburg, dan kemudian, setelah 1945, marginalitas budaya Austria, serta ketiadaan usaha-usaha politis negara-negara lain, menjadikan Eropa Tengah cermin pengawas yang memantulkan kemungkinan nasib Eropa secara keseluruhan. Eropa Tengah; laboratorium senjakala.

KOMIK (comic). Dengan memberikan ilusi kepada kita tentang kebesaran manusia yang menyenangkan, maka hal tragis pun menghibur kita. Komik lebih kejam; komik secara brutal mengungkapkan ketiadaan makna atas segala sesuatu. Saya pikir semua hal yang ada pada manusia memiliki aspek komik, yang diakui, ditunjukkan, dimanfaatkan, dan dalam hal lain, diselubungi. Kecerdikan komik yang nyata bukan sekadar bisa membuat tertawa terbahak-bahak tetapi bisa mengungkapkan kenyataan

terselubung dari komik itu sendiri. Sejarah selalu dianggap sebagai wilayah serius yang eksklusif. Namun, ada sisi komik yang tak terjangkau sejarah. Dalam hal itulah, sisi komik dekat dengan seksualitas.

DEFINISI (definition). Tekstur mediatif novel didukung oleh istilah-istilah abstrak yang terselubung. Jika saya berharap bisa menghindari penderitaan ketika setiap orang berpikir bahwa ia memahami segalanya tanpa memahami apa pun, maka saya tidak wajib memilih istilah-istilah yang harus diajukan tetapi juga harus merumuskan kembali istilah-istilah tersebut. Saya sering menganggap bahwa novel bukanlah apa-apa selain pencarian panjang definisi-definisi elusif (yang sukar dipahami).

ELITISME (elitism). Kata ini muncul di Perancis pada 1967, sedangkan kata "elitis" (elitist) belum muncul hingga 1968. Untuk kali pertama dalam sejarah, Bahasa memancarkan sinar pertentangan, bahkan penuh kecurigaan, terhadap kaum elite. Para propagandis di negara-negara komunis mulai menyerang elitisme dan kaum elite pada saat yang bersamaan. Istilah-istilah yang digunakan dalam hal ini bukan dikenakan pada pemimpin-pemimpin industri, atlet-atlet atau politisi terkenal melainkan elite kebudayaan: filsuf, penulis, guru besar, sejarawan, tokoh-tokoh film dan teater. Suatu sinkronisme yang ajaib. Dalam hal ini bisa dianggap bahwa di seluruh Eropa, elite kebudayaan menghasilkan elite-elite lainnya. Lebih dari itu, elite kebudayaan menghasilkan aparatus elite kepolisian. Juga, aparatus elite media massa. Tak akan pernah ada yang menyalahkan elitisme dari kaum elite baru ini. Dan kata elitisme pun akan segera dilupakan. (Lihat: EROPA).

EROPA (Europe). Pada abad pertengahan,

seluruh Eropa berada dalam kungkungan otoritas agama. Pada zaman modern, agama menempatkan posisi dalam hubungannya dengan kebudayaan (dengan kreasi budaya) bahwa perwujudan nilai-nilainya yang utama diakui oleh orang-orang Eropa sendiri, dirumuskan dan diidentifikasi oleh mereka sendiri. Kini, kebudayaan sedang menempatkan posisinya. Namun, untuk apa dan siapa? Lingkungan apa yang bisa dimasuki nilai-nilai utama yang dapat mempersatukan Eropa? Teknologi? Pasar? Politik yang mengarah pada tatanan demokratis yang ideal, prinsip toleransi? Namun, jika toleransi itu tak lagi kaya akan kreativitas atau kuatnya pikiran untuk melindungi, bukankah toleransi itu akan hampa dan tak berguna? Atau, dapatkah kita menempatkan pelepasan prinsip-prinsip kebudayaan sebagai semacam pembebasan, menjadi hal yang disambut gembira? Saya tidak tahu. Saya hanya yakin bahwa kebudayaan slap menghasilkan apa pun. Kemudian, kesatuan Eropa tergelincir ke masa silam. Bangsa Eropa; seperti seseorang yang hanya bernostalgia dengan Eropa.

RANGSANGAN (excitement). Bukan kesenangan, klimaks, emosi atau nafsu. Rangsangan adalah basis erotisme, teka-tekinya amatlah dalam, istilah ini sangat penting.

ALIRAN (flows). Dalam salah satu suratnya, Chopin menggambarkan kehidupannya di Inggris. Ia bermain di salon-salon, dan para perempuan selalu mengungkapkannya kegembiraan mereka dengan istilah yang sama: 'Ah, indahny! Mengalir seperti air!'. Chopin jengkel dengan hal itu, begitu pula saya ketika mendengar pujian atas suatu terjemahan dengan istilah serupa: "Benar-benar mengalir." Para pendukung terjemahan "mengalir" sering berkata kepada penerjemah-penerjemah saya: "Bukan begitu cara

mengatakannya di Jerman (di Inggris, Spanyol, dan lain-lain)." Saya pun mengulanginya: "Bukan begitu cara mengatakannya di Ceko!"

Seorang penerbit Italia yang sangat baik kepada saya, Roberto Calasso, menyatakan: "Ciri dari suatu terjemahan yang baik bukanlah kebenarannya melainkan formulasi-formulasi luar biasa dan orisinal yang dijaga dan dipertahankan dengan cukup bagus oleh penerjemahnya." Termasuk dalam hal ini adalah tanda baca yang tak lazim. Saya sekali lagi meninggalkan penerbit karena ia mengubah cara saya memberi titik-koma.

LUPA (forgetting). "Perjuangan seseorang melawan kekuasaan adalah perjuangan masa lalu (memory) melawan lupa". Kutipan yang dinyatakan oleh Mirek, seorang tokoh dalam *The Book of Laughter and Forgetting*, itu sering disebut sebagai pecan buku tersebut. Alasannya, karena hal pertama yang diakui pembaca dalam suatu novel adalah "apa-yang-sudah-diketahui". Karena itu pula, novel ini berada dalam tema terkenal Orwell: lupa bahwa kekuasaan totalitarian selalu saja memaksa. Namun, bagi saya, orisinalitas cerita Mirek sama sekali berbeda. Mirek yang berjuang dengan segala kemampuannya agar tidak lupa (dia dan kawankawannya serta pertarungan politik mereka) pada saat yang sama berusaha lupa pada orang-orang lainnya (bekas istrinya, yang membuatnya malu). Sebelum menjadi isu politik, kehendak-melupakan adalah sesuatu yang antropologis: seseorang selalu punya keinginan untuk menulis biografinya sendiri, mengubah masa lalu, menghapus jejak-jejak dirinya maupun orang lain. Kehendak-melupakan sangat berbeda dari godaan sederhana untuk menipu. Sabina tidak punya alasan untuk menyembunyikan sesuatu dari

semua orang, tetapi dia didorong oleh suatu keinginan agar orang-orang melupakannya. Lupa: ketidakadilan absolut sekaligus pelipur lara absolut pada waktu yang bersamaan. Eksplorasi novelistic dari tema-tema tentang lupa tidak juga menemukan kesimpulan akhir.

IDE-IDE (ideas). Kemuakan saya terhadap orang-orang yang mengurangi nilai karya saya terutama karena mereka memotong ide-ide dari karya. Inilah yang membuat saya tertarik untuk membahas apa yang mereka rebut "diskusi soal ide-ide". Keputusan saya pada zaman sekarang justru dikaburkan oleh ide-ide dan kesamaan karyanya.

KURANG-PENGALAMAN (inexperience). Judul asli yang dipertimbangkan untuk *The Unbearable Lightness of Being* adalah *The Planet of Inexperience*. Kurang pengalaman sebagai kualitas kemanusiaan. Kita lahir hanya satu kali, kita tidak pernah dapat menilai suatu kehidupan baru yang dilengkapi pengalaman sebelumnya. Kita meninggalkan dunia kanak-kanak tanpa tahu apa masa muda itu, kita menikah tanpa tahu apa yang dinikahi itu, dan begitu pula ketika memasuki usia tua, kita tidak tahu apa yang kita tuju: seorang tua adalah anak-anak yang tak berdosa dalam usia tua mereka. Dalam hal itu, dunia seseorang adalah suatu planet yang kurang-pengalaman.

WAWANCARA (interview). Terkutuklah penulis yang pertama kali mengizinkan seorang jurnalis mereproduksi kata-katanya dengan amat bebasnya! Ia mulai dengan proses yang hanya dapat memandu pada titik hilangnya sang penulis: ia bertanggung jawab pada setiap orang atas kata-katanya. Saya sangat suka melakukannya dengan semacam dialog (bentuk pokok dalam sastra), dan saya sangat terbuka dengan segala macam diskusi yang dijelaskan, disusun, dan disunting.

Wawancara seperti tampak pada umumnya memiliki apa pun untuk didialogkan: (1) Pewawancara menanyakan poin-poin pertanyaan sesuai kepentingannya, tidak berdasarkan kepentingan Anda; (2) Terhadap jawaban-jawaban Anda, ia hanya menggunakannya sesuai dengan apa yang menurutnya menyenangkan; (3) Ia menerjemahkan jawaban-jawaban itu ke dalam kosakata dan cara berpikirnya sendiri. Dalam kepalsuan jurnalisme Amerika, ia tak akan pernah meminta izin untuk memanfaatkan apa yang telah Anda katakan. Wawancara itu pun terbit. Anda dapat menghibur diri Anda; orang-orang akan mencatatnya! Bahkan, kecermatan paling akademis pun tidak lagi membedakan kata-kata yang ditulis dan ditandatangani oleh seorang penulis, dan kata-katanya yang dilaporkan oleh seorang jurnalis. Pada Juni 1985, saya membuat keputusan tegas; tidak ada lagi wawan\_ cara. Kecuali untuk dialog-dialog yang disunting oleh saya, yang disertai hak cipta saya, semua kata-kata saya yang diterbitkan bisa dianggap sebagai pemalsuan.

IRONI (irony). Mana yang benar dan mana yang salah? Apakah Emma Bovary tidak toleran? Atau berani dan menyentuh? Dan, bagaimana dengan Werther? Apakah ia sensitif dan ningrat? Atau seorang yang sentimen dan agresif, tergila-gila kepada dirinya sendiri? Dengan penuh perhatian lebih, kita membaca novel, dengan lebih mungkin untuk menjawab, karena novel itu, dilihat dari definisinya adalah seni yang ironis (the ironic art): "kebenarannya" tersembunyi, tak ternyatakan, tak mampu ternyatakan. "Ingat, Razumov, bahwa kaum perempuan, anak-anak, dan para pengikut revolusi membenci ironi, yang merupakan negasi dari semua insting, seluruh keyakinan, segenap ketaatan, segala tindakan," kata seorang perempuan revolusioner

dalam *Under Western Eyes* karya Joseph Conrad. Ironi itu mengganggu. Bukan karena ironi itu dibuat-buat atau bersifat menyerang, tetapi karena ironi itu mengingkari kepastian-kepastian kita dengan menelanjangi dunia sebagai suatu ambiguitas. Leonardo Sciascia: "Tak ada yang lebih keras untuk memahami, lebih banyak yang tak terbaca dibanding ironi." Siasia saja membuat novel agar "sukar" dengan mencoba pura-pura stilistik; banyak novel yang buruk dalam hal nama, walau mungkin bisa lebih jelas, menjadi cukup sulit karena alasan ironi substansialnya.

KITSCH. Dalam bagian *The Unbearable Lightness of Being*, saya merasa sedikit tidak nyaman pada saat membuat kata kitsch sebagai salah satu kata dalam novel itu. Tentu saja istilah itu hampir tidak dikenal di Perancis, atau diketahui hanya dalam arti yang sangat minim. Dalam esai terkenal Herman Broch versi bahasa Perancis, kata kitsch diterjemahkan menjadi "seni sampah" (*junk art; art de pacotille*). Ini salah tafsir, karena Broch menunjukkan bahwa kitsch adalah sesuatu yang lebih dari sekadar kesederhanaan suatu karya dengan rasa yang minim. Ada suatu sikap kitsch. Perilaku kitsch. Seorang kitsch (*kitsch-man, kitschmensch*) memerlukan kitsch; perlunya menatap cermin yang mempercantik dusta yang bergerak menuju keharuan refleksi seseorang. Bagi Broch, kitsch adalah lompatan historis menuju romantisme sentimental abad ke-19. Karena di Jerman dan Eropa Tengah abad ke-19 jauh lebih romantis (dan lebih tidak realistis) daripada di tempat lain, maka kitsch cenderung punya akibat. Itulah kenapa kitsch lahir, karena kitsch masih berada dalam penggunaan kata yang lazim. Di Praha, kita melihat kitsch sebagai musuh utama seni. Namun, tidak demikian halnya di Perancis. Bagi Perancis, lawan dari

seni (real art) adalah hiburan (entertainment). La wan dari seni serius (serious art) adalah seni ringan, seni minor. Saya sendiri tidak pernah begitu memikirkan novel-novel detektif karya Agatha Christie. Sebaliknya, film besar Hollywood seperti Kramer vs Kramer, Doktor Zhivago (kasihan Pasternak!)— itulah yang benar-benar saya benci sepenuh hati. Dan, saya terusmenerus terganggu oleh semangat kitsch dalam karyakarya yang bentuknya seakan-akan merujuk pada modernisme. (Saya tambahkan; kebencian Nietzsche pada "kata-kata indah" [pretty words] merupakan bentuk kemarahan pada kitsch).

GELAK TAWA (laughter). Bagi Rabelais, pernikahan dan komik adalah suatu hal yang sama. Pada abad ke-18, humor Sterne dan Diderot adalah humor mengharukan, ingatan nostalgis kegembiraan Rabelais. Pada abad ke-19, Gogol adalah seorang humoris melankolis: "Kehati-hatianlah yang kita lihat lebih mendalam pada cerita lucu sehingga kesedihan pun muncul," jawabnya. Eropa telah menemukan sendiri cerita lucu ten- tang eksistensinya pada abad ke-20, epik pernikahan Rabelais berubah menjadi komedi keputusan dari Ionesco, yang mengatakan "hanya ada garis tipis di antara kengerian dan komik". Sejarah gelak tawa Eropa menuju akhir riwayatnya.

JANTAN (macho). [dan misoginis]. Kejantanan memuja keperempuanan dan hendak menguasai apa yang ia puja. Lewat pemujaan pola dasar keperempuanan dari perempuan yang dikusai (keibuan, fertilitas atau kesuburan, kelemahan, dan sentimentalitasnya), ia memuja kejantannya sendiri. Tujuan misoginis; menjadi jejak dengan begitu banyak kekasih; atau: menikahi perempuan yang kehilangan masa kanak-kanak yang dicintainya.

MEDITASI (meditation). Tiga kemungkinan mendasar bagi novelis: ia mengisahkan suatu cerita (Fielding), ia menggambarkan suatu cerita (Flaubert), ia memikirkan suatu cerita (Musil). Novel deskripsi pada abad ke-19 berada dalam harmoni dengan semangat zaman (positivis, ilmiah). Mendasarkan novel pada meditasi terus-menerus adalah bertentangan dengan semangat abad ke-20, yang tidak lagi suka memikirkan segalanya.

PESAN (message). Lima tahun lalu, seorang penerjemah Skandinavia mengaku pada saya bahwa penerbitnya ragu-ragu untuk secara serius menerbitkan *The Farewell Party*: "Setiap orang di sini adalah sayap kiri. Mereka tidak suka pecan Anda."

"Pesan apa?"

"Bukankah novel ini menentang aborsi?"

Tentu saja bukan. Sejujurnya, bukan sekadar apa yang saya lakukan tak menyetujui aborsi, saya ingin mereka bertanggung jawab! Saya masih menyukai kesalahpahaman ini. Saya berhasil sebagai seorang novelis. Saya berhasil menegakkan ambiguitas moral dari situasi itu. Saya tetap bersetia dengan esensi novel sebagai suatu seni: ironi. Dan, ironi tak memberi pecan apa pun.

MODERN (menjadi modern). "Baru, baru, baru adalah bintang komunisme, dan tidak ada modernitas di luarnya," tulis pengarang avant garde ternama Ceko, Vladisav Vancura, pada sekira tahun 1920. Seluruh generasinya berbondong-bondong menjadi anggota partai komunis agar tidak merugi karena tidak ikut menjadi modern. Pernyataan historis partai komunis masih tertutup hingga mereka merasa setiap tempat berada "di luar modernitas". Karena, seperti dikatakan Rimbaud, "Adalah penting untuk menjadi sepenuhnya

modern." Keinginan modern adalah suatu pola dasar, suatu imperatif irasional, yang mengendap dalam diri kita, bentuk ketekunan yang isinya mudah berubah dan tak terbatas: apa yang modern adalah apa yang menyatakan dirinya modern dan diterima seperti itu. Nyonya Muda dalam Ferdydurke karya Gombrowicz menunjukkan suatu ciri modernitas seperti terlihat dari "cara dia yang sangat biasa saat berjalan menuju toilet, ketika orang-orang masih melakukannya dengan sembunyi-sembunyi." Ferdydurke: destifikasi ciri modern yang paling memeson.

NOVEL (dan puisi). 1857: tahun penting pada abad itu. *Les Fleurs du mal*: puisi liris yang menemukan wilayah kebenarannya, esensinya. *Madame Bovary*: untuk kali pertama suatu novel mampu memenuhi syarat-syarat tertinggi dari puisi (keputusan untuk "mencari keindahan di atas segalanya"; pentingnya kata-kata khusus; irama teks yang intens; orisinalitas imperatif yang diterapkan pada setiap detail). Sejak 1857, sejarah novel adalah (sejarah tentang) "novel yang menjadi puisi". Namun, untuk memenuhi syarat-syarat puisi maka novel harus menjadi sesuatu yang sungguh berbeda dari pelirisan novel (gagal menemukan iron esensialnya, menjauhi dunia luar, mengubah novel menjadi pengakuan pribadi, mempertimbangkannya dengan ornamen-ornamen). Novelis-novelis yang menjadikan novel sebagai puisi besar adalah orang-orang yang antiliris sejati: Flaubert, Joyce, Kafka, dan Gombrowicz. Novel-puisi antiliris.

NOVELIS (dan penulis). Saya membaca kembali esai pendek Sartre. "What is Writing?". Ia menggunakan kata-kata "novel" dan "novelis". Ia sekadar membicarakan "penulis prosa". Suatu perbedaan yang tepat. Penulis memiliki ide-ide orisinal dan suara yang

tiada banding. Ia menggunakan pelbagai bentuk (termasuk novel), dan apa pun yang ia tulis—yang ditandai oleh pemikirannya, dilahirkan oleh suaranya—adalah bagian dari karyanya. Rousseau, Goethe, Chateaubriand, Gide, Malraux, Camus, Motherlant; novelis tidak membuat isu besar dari ide-idenya. Ia adalah seorang penyelidik yang merasa bahwa caranya adalah semacam usaha menyatakan aspek-aspek tak dikenal dari eksistensi. Usaha dinyatakan bukan oleh suara, tetapi oleh suatu bentuk yang dicarinya, dan hanya bentuk-bentuk itu yang menemukan mimpinya menjadi bagian dari karyanya. Fielding, Sterne, Flaubert, Proust, Faulkner, Celine, Calvino. Penulis mengesankan dirinya pada peta spiritual zamannya, negerinya, pada peta sejarah ide-ide. Hanya konteks tamak yang membuat keburukan suatu novel menjadi sejarah novel Eropa. Novelis tak perlu menjawab siapa pun kecuali Cervantes.

NOVELIS (dan kehidupannya). Seorang bertanya kepada novelis Karel Capek, mengapa ia tak menulis puisi. Ia menjawab: "Karena saya benci berbincang soal diri saya sendiri." Herman Broch menyatakan tentang dirinya, Musil, dan Kafka: "Kami bertiga tidak punya biografi nyata." Tidak bisa dikatakan bahwa peristiwa-peristiwa dalam hidup mereka begitu singkat, tetapi bahwa hidup tak begitu berarti untuk dijelaskan, dipublikasikan, dijadikan biografi. "Saya benci mengenal sejelas-jelasnya hidup para penulis besar, dan tak ada penulis biografi yang dapat menangkap pandangan kehidupan pribadi saya," kata Nabokov. Dan Faulkner berharap, "Sebagai pribadi, dihapuskan dan dibuang dari sejarah, meninggalkannya tanpa jejak, tetapi tak menolak untuk disebut dalam buku-buku." Metafora yang sangat familiar: novelis menghancurkan rumah

kehidupannya dan menggunakan batu-batunya untuk membangun rumah bagi novelnya. Seorang penulis suatu biografi novelis merusak apa yang dilakukan sang novelis dan melakukan kembali apa yang tak dilakukannya. Seluruh kerja mereka tidak dapat memperindah nilai atau makna sebuah novel, kerja mereka mengidentifikasi batu batanya saja. Peristiwa yang menimpa Kafka lebih menarik perhatian daripada yang dialami Joseph K. Kematian Kafka membuatnya gugur dalam tugas.

MENULIS-KEMBALI (rewriting). Wawancara-wawancara, adaptasi-adaptasi, transkripsi-transkripsi untuk teater, film dan televisi. Menulis kembali sebagai spirit zaman. "Kelak, semua budaya silam akan dituliskan kembali dan sama sekali dilupakan sesudahnya" ("Pengantar" untuk Jacques and His Master). Dan: "Matilah bagi siapa yang berani menulis-kembali apa yang telah dituliskan! Tembak dan bakar mereka di atas ungun! Kebiri dan potong kuping mereka!" (Sang Majikan dalam Jacques and His Master).

RITME (rhythm). Saya benci mendengar ritme hati saya; ini adalah peringatan keras bahwa menit-menit dalam hidup saya memang dihitung. Maka, saya selalu melihat sesuatu yang menakutkan dalam garis-garis nada (bar lines) yang menandai lembaran musik. Namun, tokoh-tokoh besar dalam ritme tahu bagaimana membekap keberaturan yang monoton dan mudah ditebak itu, serta musik mereka ke dalam kantong kecil dari "waktu di luar waktu". Para tokoh polifoni: pikiran horisontal mengurangi pentingnya ukuran. Dalam karya-karya Beethoven akhir, ritme menjadi begitu rumit, khususnya dalam gerakan lambat sehingga bisa saja kita keluar dari garis-garis nada. Kekaguman saya terhadap Olivier Messiaen: nilai-nilai ritmis yang kecil ia

tambahi atau kurangi, ia menemukan susunan waktu yang tidak dapat diperkirakan dan tidak dapat dihitung, waktu yang sungguh-sungguh otonom (waktu yang asalnya dari "akhir masa", mengutip judul kuartetnya). Suatu ide yang dapat diterima: bahwa kecerdasan ritme menunjukkan kebisingan, keberaturan yang empatik. Suara sumbang (false). Primitivisme ritmis musik rock yang membosankan: ketukan hati dikeraskan sehingga orang itu tak pernah dapat sedikit pun melupakan perjalanannya menuju kematian.

SOVIET. Kata sifat yang tidak saya gunakan. Republik Sosialis Uni Soviet: "Empat kata, Empat Dusta" (Cornelius Castoriadis). Rakyat Soviet: layar verbal yang menjadi latar belakang sehingga semua bangsa yang di-Rusia-kan oleh kekaisaran itu sangat mudah dilupakan. Istilah "Soviet" tidak hanya sesuai dengan nasionalisme agresif Rusia Komunis yang lebih besar tetapi juga nostalgia bangsa-bangsa yang tidak menyetujuinya. Hal inilah yang mendorong mereka untuk yakin bahwa semua itu adalah tindakan magis, Rusia (Rusia Sejati) melepaskan diri dari apa yang disebut Negara Soviet dan berdiri sendiri dengan utuh, bebas dari semua kesalahan. Kesadaran Jerman; trauma karena mengalami zaman Nazi; Thomas Mann; dakwaan kejam dari spirit Jerman. Peristiwa pemerkosaan budaya Polandia: Gombrowicz senang mencela "ke-Polandia-an". Tidak terpikirkan bagi bangsa Rusia untuk mencela "ke-Rusia-an", esensinya tampak suci. Bahkan Mann dan Gombrowicz pun menjadi bagian bangsa Rusia itu.

ZAMAN MODERN (Les Temps Moderne). Datangnya Zaman Modern. Peristiwa kunci dalam sejarah Eropa. Pada abad ke-17, Tuhan berubah menjadi Zeus yang kabur diam-diam dan menjadi rujukan segala hal. Individualisme Eropa lahir, disertai munculnya

situasi baru dalam ranah seni, budaya, dan sains. Saya mencermati perkara-perkara dalam istilah ini di Amerika Serikat. Translasi literal, "zaman modern" (modern times, dan yang lebih menyeluruh "Era Modern") adalah cara bangsa Amerika untuk menyatakan momen kontemporer pada abad sekarang. Ketiadaan gagasan Amerika dalam hal Las Temps Moderne ini menunjukkan adanya jurang lebar antara dua benua. Di Eropa, kita hidup dalam akhir Era Modern: akhir individualisme; akhir dari seni yang dipahami sebagai ekspresi orisinalitas personal yang sejati; akhir dari apa yang digembar-gemborkan sebagai zaman ketidakseragaman yang tak paralel. Hal-hal itu tidak dirasakan oleh Amerika, ia tak berada pada titik lahirnya Era Modern dan hanya mewarisinya. Amerika adalah kriteria lain untuk awal dan akhir.

## **Menulis dan Menjadi**

Oleh: Nadine Gordimer

PADA mulanya adalah Kata. Kata mengada bersama Tuhan, serupa dengan Kata-Tuhan, kata merupakan kreasi. Namun, setelah melampaui sekian abad kebudayaan manusia, kata berada dalam makna-makna yang lain, yang sekuler sekaligus religius. Memiliki kata bersinonim dengan memiliki otoritas utama, prestise, hal yang mengagumkan, kadang-kadang bersinonim pula dengan bujukan yang berbahaya. Memiliki kata juga berarti memiliki tayangan utama, talk show di TV, dan pelbagai bualan lainnya. Kata terbang melintasi angkasa, dilambungkan dari satelit yang kini terasa lebih dekat, melambung ke surga, tempat kata dipercayai berasal. Namun, sudah lama transformasinya yang paling signifikan terpikir oleh saya. Ketika pertama kali kata digoreskan dengan kerikil atau tertoreh di daun lontar, ketika bahan untuk menerakannya berasal dari suara yang diwujudkan (terdengar, lalu terbaca sebagai serangkaian nada, kemudian menjadi naskah); kata bergerak melintasi waktu dari zaman perkamen hingga masa Gutenberg. Karenanya, inilah kisah asal mula lahirnya penulis. Inilah kisah yang mencatat perjalanan penulis hingga ia mengada. Unikny, ada dua proses dalam perjalanan dua kata tersebut yang pada saat bersamaan menciptakan penulis dan tujuan sang penulis sebagai mutasi dalam perantaraan budaya manusia. Inilah asal mula, perkembangan, dan adaptasi seseorang yang terjadi dalam eksplorasi tersebut. Bagi kami, para penulis harus mengembangkan tugas tersebut. Seperti para tawanan yang dikurung bersama jaguar dalam cerita Borges "The God's Script", yang mencoba

membaca dalam cahaya yang terangnya hanya muncul sekali dalam sehari, makna berasal dari jejak yang tersisa di kulit proses penciptaan. Kita berusaha menginterpretasikan kata dan bacaan yang kita tempatkan di masyarakat, dunia yang kita bagi. Tulisan tersebut selalu berada dalam eksplorasi diri, dunia, individu, dan orang banyak di tengah rasa keterkungkungan dan partisipasi luar biasa. Manusia, satu-satunya binatang yang mengenal-diri, yang diberkati atau dikutuk dengan siksa yang lebih menyakitkan, selalu ingin tahu mengapa ia diperlakukan semacam itu. Dan, ini bukan hanya pertanyaan ontologis besar tentang mengapa kita berada di antara semuanya. Agama dan filsafat telah mencoba menjawab pertanyaan tersebut yang terlontar dari banyak orang di sepanjang masa. Dan, ilmu pengetahuan secara tentatif berusaha menciptakan pesona dari potongan penjelasan itu. Kita mungkin akan terkikis habis di masa ini, seperti pernah dialami dinosaurus, tanpa mengembangkan pentingnya memahami keseluruhan sebagai suatu keseluruhan. Sejak manusia mulai mengenal-diri, mereka mencoba mencipta penjelasan-penjelasan atas fenomena yang lazim seperti prokreasi, kematian, perputaran musim, bumi, lautan, angin, bintang-bintang, bulan, matahari, dan bencana. Dengan mitos, nenek moyang para penulis menggunakan unsur-unsur kehidupan sehari-hari (realitas yang paling mungkin diobservasi) dan memanfaatkan imajinasi (kekuatan yang mampu menyusun proyeksi hingga hal-hal yang tersembunyi) untuk membuat cerita.

Roland Barthes bertanya, "Apa karakteristik mitos?". Dan, jawabnya, "Mengalihkan makna ke dalam bentuk." Mitos adalah cerita-cerita yang menjadi penengah antara yang diketahui dan yang tak-diketahui.

Claude Levi-Strauss melakukan demitologisasi secara jenaka dengan mengatakan bahwa mitos adalah genre di antara cerita dongeng dan cerita detektif. Dalam hal menjadi; kita tidak tahu siapa yang menggonggonya. Namun, sesuatu yang menyenangkan, jika bukan jawaban, dapat ditemukan. Mitos adalah misteri plus fantasi dewa-dewa, binatang-binatang dan burung-burung setengah manusia, makhluk-makhluk yang bentuknya mengada-ada yang menempatkan imajinasi ke dalam beberapa jenis penjelasan atas misteri. Manusia dan makhluk-makhluk ciptaan berikutnya adalah bahan cerita, tetapi seperti ditulis oleh Kazantzakis, "Seni bukan representasi tubuh, melainkan kekuatan yang menciptakan tubuh."

Kini, banyak penjelasan yang berusaha mengungkap fenomena natural; dan pertanyaan-pertanyaan baru muncul dari beberapa jawaban sebelumnya. Karena alasan inilah, genre mitos tidak pernah ditinggalkan, walau kita cenderung menganggapnya kuno. Karena mitos hanya sedikit dipakai untuk dongeng anak-anak sebelum tidur dalam beberapa kelompok masyarakat, terutama di bagian-bagian dunia yang dikelilingi hutan atau terisolasi dari kekuatan besar budaya antarbangsa, maka mitos kemudian menawarkan seni sebagai sistem mediasi antara seorang individu dan manusia. Dan, ini membuat putaran yang mengembalikannya ke angkasa. Mitos-mitos baru ini tidak begitu memberikan kejelasan dan menawarkan beberapa jenis jawaban sebagai suatu fantasi atas rute pelarian bagi orang-orang yang tidak ingin lagi menemui jawaban-jawaban berisiko yang menyorot eksistensi mereka. (Mungkin, inilah pengetahuan positif bahwa manusia kini mempunyai makna untuk menghancurkan seluruh planet mereka,

ketakutan bahwa mereka berada di jalan yang sudah ditentukan para dewa yang sangat menuntut kelanjutan eksistensi mereka, yang mendorong munculnya para eskapis mitos dalam komik dan film). Kekuatan itu tetap ada. Mereka adalah apa yang masih digunakan sang penulis hingga kini, sebagaimana mitos dalam bentuk kunonya berusaha melakukannya.

Para penulis berusaha memahami pertempuran ini dan terus bereksperimen dengan mempelajarinya bersama para sarjana sastra. Penulis dalam hubungannya dengan sifat realitas yang mudah dipahami dan apa yang ada di baliknya—realitas yang tidak mudah dipahami adalah basis semua studi ini. Tidak perlu mempermasalahkan apakah konsep-konsep yang dihasilkannya diakui, dan apakah para penulis itu dalam catatan-catatan kecil terkategori sebagai penumpang gelap sejarah kesusastraan. Realitas dibentuk oleh banyak unsur dan entitas, yang tampak maupun tidak tampak, berhasil maupun gagal menunjukkan ruang gerak dalam pikiran. Dari apa yang dianggap sebagai analisis psikologis lama tentang modernisme dan pascamodernisme, strukturalisme, dan pascastrukturalisme, semua studi sastra pada saat yang sama bertujuan; mengajak berpikir secara konsisten (dan bukankah konsistensi itu adalah prinsip yang tersembunyi di balik teka-teki?); membuat metodologi yang definitif sehingga pegangan sang penulis berada tepat pada kekuatan-menjadi.

Keadaan menjadi itu adalah hal menarik yang terbentuk secara konstan sesuai dengan keadaan sekitar dan level kesadaran yang berbeda. Tidak ada keadaan menjadi (*state of being*) yang murni, tidak ada teks yang murni (teks "rill") yang sepenuhnya berhubungan dengan keadaan menjadi. Kritik metodologis tidak bisa

sungguh-sungguh menjangkaunya, betapa pun kuatnya usaha tersebut. Mendekonstruksi suatu teks sama artinya dengan kontradiksi, karena usaha mendekonstruksi itu melahirkan patahan-patahan konstruksi lainnya sebagaimana diakui Roland Barthes dalam pembedahannya secara linguistik dan semantik atas novela Balzac, Sarrasine. Maka, aktivitas sarjana-sarjana sastra yang menjadi semacam pencerita pun berakhir.

Mungkinkah tidak ada cara lain untuk menjangkau beberapa pemahaman-menjadi dalam memahami seni? Para penulis sendiri tidak menganalisis apa yang mereka lakukan; mereka tidak menganalisis apa yang mereka lihat ketika melintasi jurang yang menganga lebar. Agar tidak merasa kebingungan dalam proses menulis dan mengesankan adanya konsentrasi yang terjadi terus-menerus, maka penulis harus melintasi jurang tersebut serta membuatnya menjadi kata itu sendiri. "Impuls senang menyendiri" pada Yeats seperti berada dalam penerbangan soliter seorang pilot, dan "keindahan yang mengerikan" dalam karya-karyanya lahir dari pemberontakan massa, keduanya berlawanan sekaligus berkaitan; E.M. Forster menunjukkannya dengan tendensi karya yang "hanya berhubungan"; sementara pilihan Joyce adalah "kesunyian dan pembuangan" yang cerdas; dan yang lebih kontemporer, labirin dalam karya Gabriel Garzia Marquez menjadi kekuatan penuh yang tak dapat ditolak, kematian-ada beberapa contoh dan pelbagai cara yang dilakukan penulis untuk menjangkau eksistensi kata. Banyak penulis yang berjasa hanya dengan memainkan cahaya obor.

Anthony Burgess memberikan definisi ringkas tentang sastra sebagai "eksplorasi estetis tentang dunia".

Saya pun akan mengatakan bahwa tulisan hanya dimulai dari sini, dengan mengeksplorasi banyak hal di dunia, yang hanya dapat ditunjukkan dalam pemaknaan secara estetis.

Bagi saya, tidak ada yang faktual sehingga apa yang saya tulis atau katakan akan menjadi kebenaran sebagaimana fiksi saya. Kehidupan dan serangkaian opini, bukanlah karya, karena keduanya berada dalam ketegangan antara memilih berdiri jauh dan terlibat sehingga imajinasi pun harus mentransformasikan keduanya. Izinkan saya memberi perhitungan-perhitungan minimal atas diri saya. Saya adalah apa yang saya kira akan disebut sebagai seorang penulis natural. Saya tidak membuat keputusan apa pun untuk menjadi seseorang. Saya pada awalnya tidak berharap mendengarkan sesuatu dari kehidupan hanya dengan membaca. Saya menulis sebagaimana seorang anak yang tidak ingin melihat kesenangan hidup. Saya melakukannya melalui indra saya—pelihatan, penciuman, rasa; dan segera keluar dari emosi-emosi yang mempermainkan atau membuat saya gusar serta menemukan pencerahan, hiburan serta kesenangan, yang dituangkan dalam kata-kata yang tertulis. Ada sebuah kisah dari Kafka yang menuliskan seperti ini, 'Aku punya tiga ekor anjing: Hold-him, Seize-him, dan Nevermore. Hold-him dan Seize-him adalah anjing Schipperkes kecil biasa dan tak seorang pun akan memedulikan mereka jika mereka kesepian. Namun, lain halnya dengan Nevermore, seekor anjing bastar yang dipelihara dengan amat telaten. Nevermore adalah seekor anjing gypsy.'

Di sebuah kota tambang kecil di Afrika Selatan dimana saya tumbuh dewasa, sayalah Nevermore si anjing bastar. Saya adalah sang gypsy, yang

bermainmain dengan kata-kata bekas-pakai, memperbaiki usaha-usaha saya dalam menulis dengan belajar dari apa yang saya baca. Saya bersekolah di perpustakaan lokal. Proust, Chekhov, dan Dostoevsky, untuk menyebut beberapa nama yang pengaruhnya saya terima sebagai penulis, adalah guru-guru besar saya. Pada periode kehidupan saya itu, saya membuktikan teori bahwa buku-buku memahami buku-buku lainnya.

Bersamaan dengan kedewasaan muncullah untuk kali pertama jangkauan pada hal yang lain melalui kendali seksualitas. Bukan karena kebanyakan anak-anak kehilangan fokus pada mimpi-mimpi mereka tentang hari penuh gairah dan cinta, tetapi karena mereka akan menjadi para seniman sehingga krisis-hidup yang pertama setelah kelahiran itu adalah sesuatu yang lain pula; imajinasi makin memperlebar jarak dan meluas karena ketegangan subjektif serta emosi-emosi yang bergolak. Ada persepsi-persepsi baru. Penulis mulai mampu memasuki kehidupan yang lain. Proses berdiri-menjauh sekaligus terlibat pun dimulai.

Saya tidak tahu apakah saya menempatkan diri sebagai subjek-menjadi, sebagaimana dalam cerita-cerita pertama saya yang banyak berisi kontemplasi seorang anak tentang kematian dan pembunuhan dalam kepentingan cerita yang mengharuskan diakhiri dengan suatu serangan mematikan, atau apakah ada keheranan dan kesadaran awal tentang rasisme yang muncul ketika saya berjalan menuju sekolah. Di jalanan, saya melewati para penjaga toko yang adalah imigran dari Eropa Timur, mereka ada dalam kelas terendah di kota tambang ini dan diperlakukan secara kasar dan tidak manusiawi oleh kaum kulit putih Anglo-Kolonial. Mereka adalah para penambang kulit hitam sekaligus pembeli barang di toko-toko itu. Bertahun-tahun

kemudian, saya mengetahui bahwa jika saya seorang anak yang termasuk dalam kategori itu—kulit hitam maka saya tidak akan pernah bisa menjadi penulis, karena perpustakaan tidak memungkinkan seorang anak berkulit hitam untuk memasukinya.

Seorang penulis memulai tahap perkembangan berikutnya dengan menempatkan seseorang pada konteks lainnya. Juga memublikasikan kepada seseorang tentang apa yang ia tulis. Itulah asumsi natural dan lugu saya tentang apa makna publikasi, dan itu pula yang berarti bagi saya sekarang. Asumsi ini tidak berubah dalam kesadaran saya: banyak orang menolak untuk percaya bahwa seorang penulis tidak punya tempat khusus dalam pikiran para audiens. Kesadaran saya berlainan: godaan, kesadaran dan ketidaksadaran, yang memaksa penulis untuk selalu berjaga-jaga, yang akan menyetujui apa yang tertera dalam baris-baris halaman, godaan yang bisa mengarahkan penulis pada kehancuran bakat.

Borges mengatakan bahwa ia menulis untuk teman-temannya dan untuk melampaui waktu. Saya pikir ini respons yang sembrono atas pertanyaan yang sering juga berarti tuduhan—"Untuk siapa Anda menulis?". Sebagaimana dikatakan Sartre, ada saatnya seorang penulis berhenti menulis, dan bertindak dalam cara yang lain. Itu terjadi karena ia merasa frustrasi akibat adanya konflik yang tidak terpecahkan antara bahaya ketidakadilan di dunia dan pengetahuan tentang apa yang ia ketahui tentang bagaimana cara terbaik untuk menulis.

Pemikiran Borges maupun Sartre, walau gagasan mereka berbeda secara ekstrem tentang sastra sebagai tujuan sosial, adalah kesadaran yang sungguh-sungguh sempurna bahwa tujuan tersebut bersifat implisit dan

peranan sosial tidak dapat diubah baik ketika sifat tulisan itu personal maupun untuk publik. Borges tidak menulis untuk teman-temannya, karena ia memublikasikannya dan kita semua menerima karunia dari karyanya. Sartre tidak berhenti menulis, walau ia berdiri di barikade itu pada 1968. Bagaimanapun, pertanyaan tentang untuk siapa kita menulis memang cukup mengganggu para penulis. Pertanyaan itu seperti sebuah kaleng yang menggelayut di setiap ekor karya yang dipublikasikan. Pada prinsipnya, pertanyaan ini menyembunyikan kesimpulan tendensius sebagai pujian dan pencemaran. Namun, Camus justru menyepakati pertanyaan itu sebagai hal terbaik. Ia menyukai individu-individu yang mengambil lebih banyak peranan daripada yang dapat dilakukan oleh karya-karya sastra. Seseorang melayani semua orang atau semua orang tidak akan melayaninya sama sekali. Jika orang membutuhkan makanan dan keadilan, dan jika apa yang mesti dilakukan memang haruslah dilakukan untuk melayani kebutuhannya, maka ia juga membutuhkan keindahan sejati yang merupakan makanan bagi hatinya. Camus menyebutnya: "Keberanian dan bakat dalam karya seseorang". Dan Marquez kemudian merumuskan kembali tawaran fiksi: cara terbaik yang membuat seseorang dapat menjalankan revolusi adalah menulis sebaik yang dapat ia lakukan.

Saya yakin bahwa dua pernyataan itu bisa menjadi kredo setiap orang dari kita yang melakukan aktivitas menulis. Pernyataan-pernyataan itu tidak memecahkan konflik yang muncul, dan akan terus muncul, membayangi para penulis kontemporer. Namun, pernyataan-pernyataan itu secara sederhana merupakan suatu kemungkinan bijak yang dapat dilakukan. Pernyataan-pernyataan itu mengubah wajah

penulis secara jujur bagi eksistensinya, mengubah alasan seseorang menjadi penulis dan manusia yang bertanggung jawab dalam konteks sosial.

Menjadi-di-sini: berada dalam ruang dan waktu yang khusus. Itulah posisi eksistensial dengan implikasi-implikasi khusus bagi sastra. Czeslaw Milosz menulis dengan sedih: "Puisi macam apa yang tidak melayani bangsa atau rakyat?" dan Brecht menulis, "Berbicara tinggi-tinggi itu hampir suatu kejahatan." Banyak dari kita merasa buntu ketika menulis, dan solusi dari Sartre menjadi pertanyaan tersendiri karena masih banyak karya para penulis yang disensor. Mereka sendiri dilarang menulis, dijauhkan dari kebebasan kata. Mereka pun berani mengambil risiko dengan menyelundupkan pemikirannya pada gulungan kertas, seperti ingin membuktikan diri sebagai orang bebas. Keadaan-menjadi harus dieksplorasi secara luas, termasuk pengalaman-pengalamannya. Pendekatan-pendekatan kita, dalam kata-kata Nikos Kazantzakis harus mampu "membuat keputusan yang harmonis dengan ritme yang menakutkan dari zaman kita".

Beberapa dari kita telah melihat buku-buku yang berbohong selama bertahun-tahun, tidak terbaca di negeri-negeri kita sendiri, dan dilarang. Di sisi lain, kita masih terus menulis. Banyak penulis yang dipenjarakan. Soyinka, Ngugi wa Thiong'o, dan Jack Mapanje dipenjarakan di negara mereka. Sementara di negara saya, Afrika Selatan, Jeremy Cronin, Mongane Wally Serote, Breyten Breyten-bach, Dennis Brutus, Jaki Seroke dipenjarakan karena menunjukkan keberaniannya dan terus menggunakan haknya sebagai penyair untuk berbicara atas nama kebebasan. Banyak penulis besar, dari Thomas Mann hingga Chinua Achebe, tersingkir akibat konflik politik dan tekanan. Mereka

pun memikul trauma pembuangan. Beberapa dari mereka tidak pernah pulih untuk menulis kembali, dan beberapa lainnya tidak mampu bertahan. Saya pikir para penulis di Afrika Selatan yang termasuk dalam konteks tersebut antara lain Can Themba, Alex la Guma, Nat Nakasa, Todd Mathsikiza. Akibatnya, beberapa penulis, sejak lebih dari setengah abad dari zaman Joseph Roth hingga Milan Kundera, memublikasikan karya-karya mereka pertama kali bukan dalam bahasa mereka, melainkan dalam bahasa asing.

Kemudian, pada 1988, ritme yang menakutkan dari zaman kita mengharuskan para penulis untuk segera mengumpulkan kata-kata yang akan diajukannya lewat karya. Sejak Masa Pencerahan hingga Zaman Modern, para penulis mengalami penghinaan, larangan, dan pembuangan di luar alasan-alasan politik. Flaubert diseret ke pengadilan karena karyanya, *Madame Bovary*, dianggap tidak senonoh. Banyak contoh dari apa yang disebut serangan terhadap nilai-nilai borjuis yang hipokrit, yang juga dianggap sebagai pengkhianatan terhadap kediktatoran politik. Namun, dalam suatu periode ketika hal ini tidak terdengar di negaranegara seperti Perancis, Swedia, dan Inggris yang tidak melarang kebebasan berekspresi, ada kekuatan yang muncul dan menekan otoritas mengerikan ini. Dekrit dari suatu agama menghukum mati seorang penulis.

Selama lebih dari tiga tahun, di mana pun ia berada, ke mana pun ia pergi, Salman Rushdie berada dalam ancaman fatwa kaum muslim. Tidak ada suaka baginya di mana pun. Setiap pagi ketika penulis ini duduk untuk menulis, ia tidak tahu apakah ia akan berhasil melewati hari itu; ia juga tidak tahu apakah halaman yang ia tulis akan terisi penuh. Salman Rushdie pernah menjadi seorang penulis yang brilliant, dan novel

The Satanic Verses yang dikenai ancaman hukuman itu adalah eksplorasi inovatif dari salah satu pengalaman menjadi yang paling intensif pada zaman sekarang. Karya ini juga adalah bukti kepribadian individual di tengah transisi dua budaya yang tampil bersama dalam dunia pascakolonial. Semua itu adalah pengujian-kembali atas refraksi imajinasi; makna seksual dan cinta, ritual dari penerimaan sosial, makna keyakinan religius formatif karena individu-individu berbalik dari subjektivitasnya dan melawan sistem-sistem keyakinan yang berbeda, baik religius dan sekuler, dalam konteks hidup yang berbeda. Novelnya adalah suatu mitologi yang nyata. Namun, ia melakukannya karena terinspirasi kesadaran pascakolonial di Eropa seperti yang dilakukan Gunter Grass terhadap kesadaran pasca-Nazi lewat *The Tin Drum* dan *Dog Years*. Grass sendiri mungkin pernah mencoba mendekati apa yang telah dilakukan Beckett terhadap eksistensi kita yang menyedihkan dalam *Waiting for Godot*. Bahkan, jika ia seorang penulis awam pun, situasi yang ia alami adalah masalah mengerikan bagi setiap penulis sesudahnya, walau terpisah dari jejak personalnya. Implikasi-implikasi dan serangan baru macam apa yang melawan keberadaan kata di dalamnya? Ini akan menjadi masalah siapa pun, baik pemerintah di pelbagai belahan dunia maupun organisasi hak-hak asasi manusia. Ada kediktatoran yang menakutkan, bertindak sebagaimana kekuatan teroris internasional atas nama suatu agama besar dan terhormat yang bekerja sama dengan pemerintahanpemerintahan demokratis dan PBB, lalu melakukan serangan terhadap kemanusiaan.

Saya kembali pada masalah ancaman yang sangat menakutkan pada apa yang secara umum dialami penulis abad ini. Dalam rezim-rezim represif di mana

pun—baik di blok Soviet, Amerika Latin, Afrika, maupun Tiongkok—banyak penulis yang aktivitasnya dibungkam sebagai warga yang memperjuangkan kebebasan melawan penindasan. Para penulis lainnya dihukum oleh rezim-rezim represif karena melayani masyarakat lewat tulisan sebagaimana yang dapat penulis lakukan. Karenanya, usaha estetis kita menjadi subversif ketika rahasia-rahasia memalukan dari zaman kita dieksploitasi secara mendalam. Para penulis memberontak pada kehidupan di sekitar mereka; kemudian teman-teman dan karakter-karakter dari penulis pun secara tak terelakkan dibentuk oleh tekanan-tekanan dan distorsi-distorsi tersebut sebagaimana kehidupan nelayan ditentukan oleh kekuatan lautan.

Ada suatu paradoks. Dalam usaha memelihara integritas ini, penulis sering harus mengambil risiko didakwa sebagai pengkhianat oleh negara. Sebagai seorang manusia, tak ada penulis yang dapat menutupi dusta "keseimbangan" Manichea. Hantu selalu berada di dalam sepatunya, bahkan ketika hantu berada di sisinya. Diktum Marquez yang tampak dari parafrasa kasar yang digunakannya sebagai seorang penulis sekaligus pejuang keadilan, menunjukkan bahwa penulis harus mengambil hak mengeksplorasi musuh maupun kawan seperjuangan, karena hanya usaha demi tegaknya kebenaranlah yang dapat memunculkan perasaan menjadi. Dalam kesusastraan yang mengambil sumber dari kehidupan, kita seperti menatap mata pembaca.

Begitulah, kata seorang penyair dan pejuang keadilan Afrika Selatan, Mongane Serote. Penulis adalah pelayan kemanusiaan sejauh ia menggunakan kata untuk memercayai keadaan-menjadi, mengurungnya dalam

kompleksitas jeruji kebenaran. Dalam ranah seni: keyakinan-keyakinan atas keadaan-menjadi di mana pun menghasilkan frasa-frasa kebenaran yang fragmentaris, yang menjadi bentuk final dari kata-kata dan tidak pernah diubah oleh usaha kita yang terhambat dalam mengeja dan menuliskannya. Penulis tidak pernah dapat diubah oleh dusta, kesesatan semantik, maupun kekotoran kata yang bertujuan memenangkan rasisme, seksisme, prasangka, dominasi, destruksi, dan lagu-lagu pujian serta kutukan.

## **Perbincangan tentang Sastra dan Penerbitan Dewasa Ini**

Oleh: Octavio Paz

KESEJAHTERAAN suatu masyarakat dapat disimpulkan dari kondisi sastra di dalamnya. Jika kita, misalnya, ingin mengetahui kondisi moral dan spiritual masyarakat Eropa di antara dua perang besar, maka kita tidak perlu bertanya kepada para sejarawan dan sosiolog. Bacalah sajak-sajak TS Eliot atau novel-novel Thomas Mann. Tinjauan saya tentang hal ini—saya tidak begitu merasa perlu untuk mengatakannyadidasarkan pada posisi saya sebagai seorang penulis Meksiko. Dalam hal ini pula, tinjauan saya adalah visi seseorang yang berasal dari sebuah negara yang disebut Dunia Ketiga.

Saya harus berhenti sejenak untuk mengatakan dua hal. Pertama, "Dunia Ketiga" adalah istilah yang tidak lepas dari konsep yang kurang tepat. Sebutan ini tidak punya makna sosiologis dan historis yang tepat. Istilah ini merupakan fantasi kalangan politisi dan media. Dunia Ketiga terdiri dari banyak dunia, campuran pelbagai budaya dan masyarakat yang heterogen dengan banyak karakteristik dalam adat istiadat. Kedua, cara pandang seorang penulis, baik ia seorang Meksiko maupun kebangsaan lainnya, hanya dapat bersifat individual dan unik. Seorang penulis tidak akan dan tidak dapat bicara untuk orang lain. Seorang penulis adalah suara dari kesadaran pribadi, suara soliter. Saya tentu raja tidak bermaksud mengatakan bahwa penulis adalah seseorang yang tidak berkebangsaan, tidak berkaitan dengan rakyat. Kaum lelaki dan perempuan adalah anak-anak yang lahir dari tradisi dan bahasa, mereka adalah produk sejarah. Namun, penulis tidak

dapat bicara mengatasnamakan siapa pun kecuali dirinya sendiri. Nyatalah bahwa, dalam beberapa kasus bahasa suatu bangsa diucapkan oleh mulut penyair. Ada momen-momen tertentu yang hanya terjadi sekali atau dua kali setiap ratusan tahun. Penulis bukanlah wakil atau juru bicara suatu kelas, negara, maupun gereja. Sastra itu tidak menunjukkan melainkan ditunjukkan. Misi sastra adalah menampilkan dunia dengan keragaman dan perkembangan di dalamnya. Bukan dunia yang sifatnya menyeluruh karena hal itu adalah pekerjaan yang tidak mungkin dilakukan. Sastra bertugas menyajikan aspek relitas ini atau itu. Cara menyajikan ini mempunyai banyak bentuk. Bentuk-bentuk ini adalah pencarian dan penemuan realitas. Inilah satire atau transfigurasi.

Malaise sastra kontemporer adalah rahasia yang diketahui siapa pun. Ini adalah rahasia di mana pun, diulang-ulang dalam banyak perbincangan. Saya memakai kata malaise bukan dekadensi, karena saya percaya bahwa kata berurusan dengan suatu kondisi mengenai kelemahan. Adalah rumit untuk menentukan sebab-sebabnya, tetapi saya tidak berisiko apa pun ketika saya pikir sebab-sebab itu sama saja dengan yang melumpuhkan peradaban kita dalam senjakala abad ini. Kita hidup dalam suatu jeda historis. Kini, saya akan menunjukkan secara ringkas beberapa gejala dari penyakit kita.

Setiap hari, kita membaca berita-berita, artikel-artikel, dan perhitungan-perhitungan tentang fakta yang susah. Ketika pendidikan semakin meluas dan tingkat buta huruf semakin menyusut, minat orang modern untuk membaca justru menurun. Ketimpangan itu sangat mudah untuk dikecam dan berakibat pada apa yang disebut—saya tidak tahu kenapa—"sastra serius".

Dalam hal ini Aristophanes, Boccaccio, Rabelais, Cervantes, maupun Swift adalah penulis-penulis yang serius. Kita juga sering membaca penilaian-penilaian dan opini-opini yang "benar" tentang dekadensi beberapa genre. Suatu kali tentang kemunduran genre novel, lalu cerita pendek, teater, esai, dan yang selalu dibicarakan adalah dekadensi dalam puisi. Puisi selalu dituduh ketinggalan zaman dan itu adalah tuduhan yang aneh. Adakah yang berpikir bahwa sastra abad ke-20 tidak akan diisi oleh Rilke dan Valery, Yeats dan Montale, Pessoa dan Neruda? Mereka adalah peranti langka yang benar-benar tak kenal letih berkarya. Tentu masih begitu banyak deklarasi kemerdekaan, penemuan-penemuan revolusi estetis, puisi dan novel, yang berkaitan dengan masalah sastra. Kini, jeda adalah suatu hal yang natural. Untuk kembali menghela napas, kita harus berhenti sejenak. Kesalahan pemerintah, televisi, dan bisnis berskala besar lainnya adalah karena mereka menawarkan kepada massa, di balik dusta dari kemasan "budaya populer", hiburan dan pertunjukan yang seperti menegaskan bahwa kehidupan modern itu sama dengan sirkus Romawi.

Kebanyakan hanya berupa kritik, tetapi saya tidak melihat bagaimana setan-setan yang mereka hujat itu dapat diperbaiki tanpa pembaharuan secara umum atas keadaan masyarakat kontemporer kita. Mereka adalah setan-setan yang menguasai asal-usul peradaban kita. Kita tentu saja dapat meluruskan beberapa hal kecil. Misalnya, kita dapat melawan dengan lebih aktif manipulasi-manipulasi politik dan komersial yang sekarang dilakukan di balik topeng "budaya kata". Kita juga dapat meningkatkan studi tentang sastra dan kemanusiaan di sekolah-sekolah dan universitas-universitas. Namun, semua ini sebanyak apa pun tetap

tidak cukup.

Di antara kritik-kritik ini ada beberapa yang merujuk pada kesulitan yang dialami para pengarang dalam menerbitkan karya-karya mereka. Kita dapat secara halus menyebutnya sebagai hal yang sulit, atau dengan kata lain yang lebih buruk, elitis. Sejak munculnya penerbitan, relasi antara pengarang dan penerbit tak berjalan mulus. Namun, walaupun selalu bertengkar, satu sama lain saling membutuhkan. Kini, logika yang menentukan penerbitan buku adalah logika pasar. Bagi saya, ini adalah logika yang tidak dapat diterapkan secara mekanis pada masalah kompleks itu. Logika ini menunjukkan rumitnya rangkaian aktivitas menulis buku, menerbitkan, mendistribusikan, dan membacanya. Sastra tentu saja tak berbeda dan tak bisa lepas dari hukum-hukum pasar. Kesamaan itu dari waktu ke waktu berubah menjadi pemberontakan, dan pemberontakan adalah bagian dari sejarah sastra abad ke-20.

Jelaslah tidak ada sastra jika tidak ada penerbit. Meskipun demikian, banyak hal yang tidak bisa begitu saja menentukan nilai-nilai karya sastra. Karya-karya Mallarme adalah karya-karya yang tepat dan sangat diperlukan seperti halnya Zola. Logika pasar mendorong para penerbit untuk membuat produk yang beragam dan bersikap menyederhanakan. Yang ideal adalah menerbitkan buku-buku yang jumlah cetaknya terbesar, dan melihat buku ini pada saat yang sama menjadi baru seperti buku-buku sebelumnya. Itulah rahasia best seller, produk baru yang hanya tampak berbeda dari buku-buku lainnya. Sejujurnya, jauh dari menjadi berbeda, buku best seller menunjukkan rasa yang mutakhir dan gaya yang dominan.

Karena melihat situasi inilah, saya berpikir

bahwa perbaikan yang diletakkan pada keragaman rasa, kesukaan, dan kecenderungan, hanyalah upaya membedakan pasar. Jika kita tidak ingin sekadar mencari keuntungan tetapi juga menyelamatkan sastra dari kebekuan yang mengancamnya, maka kita harus menghargai keberadaan hal-hal minoritas serta membesarkan hati mereka. Pada konteks inilah, kita menemukan rahasia kebugaran sastra dan saya berani mengatakan kesejahteraan peradaban kita. Perbaikan yang saya usulkan pada dasarnya berusaha mengembalikan tradisi besar para penerbit di zaman modern sejak abad ke-18. Tidaklah mungkin melupakan bahwa eksistensi sastra kita bukan hanya berkaitan dengan hak bagi kaum jenius dan bakat para penulis serta penyair besar kita, tetapi juga usaha dari para penerbit yang berani dan cerdas. Mereka mengambil risiko menerbitkan karya-karya tak lazim yang bertentangan dengan opini, rasa, dan moralitas kalangan mayoritas, gereja, dan pemerintah.

Untungnya, tradisi ini masih hidup. Dalam hal ini, kita bisa melihat fakta yang sama sekali tidak tertutupi gelombang besar kebodohan yang mengelilingi kita di mana pun. Kita harus ingat bahwa tradisi ini terancam oleh iklan, konglomerat-konglomerat besar, industri komunikasi dan industri hiburan. Juga, oleh uang serta keterlibatan pemerintah. Kita memerlukan penerbit-penerbit yang lebih berani seperti ini, yang mencintai sastra dan berani mengambil risiko.

Adalah tak termaafkan dan munafik untuk tidak menambahkan bahwa partisipasi para penulis adalah hal yang vital. Kita perlu memulihkan kebesaran tradisi sastra abad ke-20. Bukan untuk mengulanginya melainkan untuk mengubahnya. Tidakkah saya memikirkan penemuan-penemuan para leluhur kita,

atau bentukbentuk yang mereka temukan?

Mengapa mengulang apa yang telah dilakukan dengan baik? Saya kira kita harus kembali pada inspirasi yang mereka bangun. Inspirasi-inspirasi itu bukan hal yang sepele maupun sejenis sastra konformis. Sebaliknya, inspirasi-inspirasi itu bersifat kritis, agresif, kompleks, serta sulit. Karya-karya klasik pada zaman modern tidak memuji selera dan prasangka-prasangka maupun moralitas para pembacanya. Tujuan mereka bukanlah menenangkan melainkan mengganggu serta membangunkan para pembacanya. Inilah karya sastra dari para penulis yang tidak takut berdiri sendirian. Mereka tidak pernah berlari, lidah mereka menjalar ke mana-mana. Bagi mereka, kerja menulis adalah petualangan dalam wilayah yang tidak dikenal. Dan, lungsuran menuju kedalaman bahasa. Inilah pelajaran dalam keunggulan, sekaligus pelajaran dalam keberanian dan kemandirian. Itulah kenapa karya-karya mereka tetap hidup. Kita, para penulis di zaman sekarang, harus kembali mempelajari kata yang dalam kesusastraan modern bersuku kata Tidak (No). Saya selalu percaya bahwa puisi—tanpa membuang sisinya yang paling gelap bahwa puisi bersumber dari horor dan bencana—selalu berakhir dalam kegembiraan hidup.

Misi tertinggi dari kata adalah Mengada (Being). Namun, pertama-tama, kita harus belajar berkata Tidak. Inilah satu-satunya cara yang dapat kita lakukan. Dan kemudian, kita mungkin dapat berkata Ya dengan menyambut kehidupan sehari-hari sebagai kelahiran hari yang baru.

## **Spiritualitas dalam Fiksi**

Oleh: Paulo Coelho

PERTAMA kali saya tinggal di San Francisco adalah pada awal 1970-an. Sebagai seorang hippie, saya menjelajahi Amerika—memulai perjalanan itu dengan dua ratus dollar AS di saku, dan tiba di Meksiko dengan uang seratus dollar AS yang tersisa. Ini pengalaman fantastic karena saat itu saya sama sekali tidak bisa berbicara dalam bahasa Inggris. Namun, ada solidaritas di antara sesama anak muda yang melakukan perjalanan sehingga dapat membantu saya melintasi negeri ini dan bisa pergi sejauh itu.

Saya selalu bermimpi ingin menjadi penulis, tetapi ketika mengatakannya kepada ibu saya bahwa saya akan menulis buku dan menjadi penulis, ia berkata, "Baiklah, kau tentu dapat melakukannya, tetapi yang pertama harus kaulakukan adalah menyelesaikan sekolah hukum, menjadi pengacara, dan kemudian kau akan mampu menulis di waktu senggangmu." Saya pun merasa bingung dengan apa yang harus saya lakukan karena kita tidak dapat memungkiri bahwa kita terkadang merasa khawatir dengan masa depan. Namun, kemudian datang generasi hippie yang memberi saya kekuatan untuk menghentikan semuanya, berhenti sekolah hukum dan mulai mengikuti mimpi saya. Namun, saya belum menulis buku hingga tahun 1986 ketika saya menulis buku pertama, yang diterbitkan dengan judul *The Pilgrimage*. Kemudian, ketika itu saya menulis juga untuk televisi, koran, bahkan lirik untuk lagu-lagu rock, yang sangat populer di Brazil. Saya menulis buku pertama saya *The Pilgrimage* ketika berusia sekira tiga puluh delapan tahun. Kini, usia saya

empat puluh delapan tahun.

Saya berusaha membagi inti pencarian saya dengan pembaca, itulah pencarian spiritual saya yang mendasar. Saya tidak punya apa pun untuk mengajar dan menjelaskan perihal jagat raya. Saya tidak percaya pada penjelasan-penjelasan tentang jagat raya, tetapi saya sendiri sebenarnya punya sesuatu untuk dibagi. Demikianlah, bagaimana saya mengalami keanehan yang kadang-kadang sangat menipu ini. Di antara banyak buku saya, *The Pilgrimage* adalah perjalanan saya menuju Santiago del Compostella. Saya berjalan dari Perancis ke Spanyol selama lima puluh enam hari. Inilah pengembaraan saya di jalan yang suci itu, jalan yang sangat kuno.

Sementara itu, *The Alchemist* adalah fabel tentang pentingnya kita mengikuti mimpi-mimpi kita, dan sekarang dengan *The Valkyries* saya berusaha membagi pengalaman tinggal di Gurun Mojave bersama istri selama empat puluh hari. Apa yang mengejutkan saya adalah bahwa buku ini sukses di seluruh dunia—saya telah menjual hampir sepuluh juta kopi buku ini, dan beberapa di antaranya belum diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris. Maka, dengan membagi sesuatu, saya tahu bahwa saya tidak sendirian, bahwa banyak orang berbagi gagasan-gagasan dan ide-ide sama dengan saya, juga pencarian yang sama perihal makna kehidupan ini.

Saya pikir kita mulai lebih menyadari pentingnya jalan spiritual, dan kita memenuhinya dengan memberikan perhatian kepada diri sendiri juga pada hubungan dengan jiwa dunia sehari-hari. Kita punya bahasa pertanda ini, bahasa tanda. Inilah alfabet yang memandu kita. Jika kita berani menanggung kesalahan, jika kita mengambil pertanda sebagai suatu

peringatan dan bantuan untuk melintasi hari khusus itu, maka kita pun mulai menyelami jiwa dunia. Baiklah, saya percaya bahwa ada misteri di balik pemahaman kita. Namun, pada akhirnya kita tahu bahwa tidak ada yang dapat kita lakukan—dan harus kita lakukan—di sini.

Pencarian itu akan banyak mengandung risiko. Banyak orang akan kehilangan pekerjaan, mereka akan mulai mendapatkan masalah, tetapi ini hanya pilihan karena dalam banyak kasus Anda harus membayar untuk mimpi-mimpi Anda. Di nisi lain, saya tidak akan memisahkan dunia ini dengan dunia spiritual, karena sepanjang alkemi berlangsung, inilah seni untuk memproyeksikan dunia tersebut, memusatkan perhatian pada dunia material—seluruh pencarian spiritual kita—sehingga kita harus menyatukan unsur-unsur yang terpisah itu, dan mengarahkan kehidupan yang tidak berkaitan dengan spiritualitas. Saya berharap kita akan cukup berani menanggalkan pekerjaan, menghancurkan beberapa ketentuan, dan kemudian setelah melewati masa-masa sulit, kita akan tahu bahwa ada suatu makna dan bahwa jagat raya ternyata memberikan seluruh bagian dari teka-teki ini secara bersamaan dengan memberikan kepada kita petunjuk untuk mengikuti takdir kita. Namun, jangan harap bahwa ini akan menjadi jalan yang sangat mudah dilalui. Inilah jalan yang mengandung masalah bagi orang yang tidak mengikuti mimpi-mimpinya. Bagaimanapun, harga jaket yang Anda kenakan sama dengan harga jaket yang tidak Anda kenakan, walau ukurannya lebih besar daripada jaket Anda sendiri. Kita harus siap membayar harga itu, kemudian semua kesulitan akan dapat dimengerti. Di nisi lain, jika Anda tak mengikuti mimpi-mimpi Anda, maka kesulitan tetaplah menjadi kesulitan.

Dalam *The Alchemist*, saya memperlihatkan bahwa anak lelaki itu akan terus berada dalam pencarian spiritual. Menurut saya, kita harus melanjutkan tantangan ini, kekerasan jalan ini, dan Anda tidak dapat melakukannya. Anda dapat melakukannya, tetapi anda sekarang dapat menjadi buta dengan melihat kegiatan setiap hari sebagai sesuatu yang sama. Setiap hari itu sejatinya berbeda, tiap hari memiliki keajaiban sendiri. Masalahnya adalah bagaimana memperhatikan keajaiban ini. Jika kita melakukannya, maka kita akan berhasil menemukan petunjuk takdir itu, bahkan jika kita melakukan hal yang paling membosankan, yakni tugas kita pada setiap pagi.

*The Valkyries* bukanlah kelanjutan dari *The Alchemist*. *The Valkyries* dan *The Pilgrimage* adalah buku-buku nonfiksi. Di dalamnya, saya mengalami jalan saya. Saya selalu memberikan tugas kepada diri sendiri dan saya berusaha memenuhinya. Saya berusaha melakukan semuanya. Suatu saat, saya memberikan tugas yang berbeda kepada diri saya dan *The Valkyries* adalah pengalamn saya dan istri saya melintasi Gurun Mojave. Kami pergi ke sana pada 1988 untuk melakukan kontak dengan para malaikat, dan saya berusaha tidak hanya menunjukkan tugas itu raja, tetapi juga kompleksitas di dalam diri seseorang yang berusaha mengikuti jalan spiritualnya. Maksud saya, karena kita punya masalah maka kita terkadang tidak sebaik sebagaimana kita mestinya bertindak baik. Namun, ini tidak dapat menjauhkan kita dari jalan spiritual. Kita harus menerima diri kita sebagaimana adanya dan tidak lagi merasa khawatir. Saya tidak malu untuk mengikuti jalan ini dan saya tahu bahwa di jalan yang sudah ditentukan itu Tuhan memahami apa yang saya lakukan. Ini sangat penting bagi saya. Karena kita harus

memberikan perhatian pada hal tersebut, kita harus tahu bahwa seseorang sedang melihat kita bahkan ketika tidak memahami apa yang kita lakukan. Kita sedang melakukan sesuatu yang sangat bermakna.

Tuhan adalah satu-satunya yang memahami apa yang kita lakukan, bahkan ketika kita tidak tahu bahwa Ia tahu. Karena kita tahu bahwa Ia memperhatikan kita, maka kita pun tahu bahwa Ia yang mengontrol makna dari sukma dunia. Karena Ia ada di sana, maka segalanya mulai mengandung makna. Janganlah malu untuk berdoa dan meminta pertolongan yang dapat muncul dari surga. Kadang-kadang kita mencoba berperilaku seperti orang dewasa, dan kita tidak tahu bahwa, seperti pernah dikatakan Yesus Kristus, kerajaan surga menyediakan tempat pula untuk anak-anak. Kita harus menjadi anak-anak agar mengagumi kejadian alam sehari-hari, matahari terbit pada pagi hari, tenggelam pada sore hari, lantas malam pun dihiasi rembulan. Dengan menjadi anak-anak, kita dapat memasuki pengalaman hidup. Saya pikir hal itu bisa jadi akan menyakitkan juga bagi kita.

Ada suatu saat ketika saya menulis *The Alchemist*, saya merasa terperangkap dalam tulisan itu. Saya sebenarnya menulis *The Alchemist* dalam waktu lima belas hari. Saya koreksi. Bukan lima belas hari, tetapi tiga puluh sembilan tahun dan lima belas hari. Picasso mungkin kurang dari itu. Dan, ada momen dalam *The Alchemist* ketika si anak laki-laki mengubah dirinya menjadi angin, dan ketika saya mencapai momen itu saya pikir saya tidak tahu bagaimana mengakhiri buku tersebut. Namun, buku itu menulis dirinya sendiri, dan saya tahu itu. Jadi, saya pikir ini bukan bagian favorit saya, tetapi saya mengingatkannya sejelas ingatan saya tentang hari ketika saya mengalami saat paling sulit

dalam menuliskannya dan ketika jagat raya bersekutu membantu saya.

## **Cerita tentang Pedagogi Kaum Tertindas**

Oleh: Paulo Freire

SAYA pikir hal pertama yang harus saya katakan adalah bahwa saya menulis tentang apa yang saya lakukan. Dengan kata lain, buku-buku saya seakan-akan menjadi laporan teoretis atas praktik yang saya lakukan. Dalam kasus *Pedagogy of the Opressed*, saya mulai benar-benar menulisnya pada awal 1968, setelah tahun kedua atau ketiga dari pelarian saya.

Apa yang terjadi?

Ketika saya meninggalkan Brazil dan menjadi eksil, pertama-tama saya menggunakan waktu untuk belajar hidup dengan kenyataan yang dipinjam, yaitu realitas eksil. Kedua, saya berjuang dengan konteks orisinal yang saya usahakan untuk bisa lepas yaitu konteks Brazil, lantas menganalisis praktik yang saya lakukan sehingga saya menemukan konteks baru dari realitas yang dipinjam tersebut. Jadi, ada suatu saat ketika saya mulai sampai pada pemahaman yang lebih radikal atas karya saya sendiri. Didukung oleh pengalaman di Chile, saya membuat semi-perbandingan dengan pengalaman saya yang lebih awal di Brasil sehingga saya merasa perlu mencatat momen lain dari pengalaman pedagogic dan politis saya. Buku *Pedagogy of the Opressed* hadir sebagai suatu kebutuhan praktis dan teoretis dalam karier profesional saya.

Judul buku itu juga menarik. Saya rasa *Pedagogy of the Opressed* adalah salah satu judul terbaik saya. Judul itu mulai terpikirkan selama proses pengalaman saya di Chile, dan makin terpikirkan dari pengalaman-pengalaman saya di Brazil. Judul itu juga menjadi suatu kebutuhan untuk menegaskan keberadaan pedagogi

lainnya, yaitu pedagogi kaum penindas. Dengan judul *Pedagogy of the Opressed*, saya bermaksud menjelaskan tipe pedagogi kaum tertindas dari keberadaan pedagogi lainnya, yang walaupun pedagogi lain itu ada, tetapi ia menyembunyikan diri di bawah judul dan nama-nama lainnya. Saya terus memperhatikan peranan subjek dan bukan peranan aktor murni, kelas-kelas pekerja di dalam proses pembebasan mereka. Oleh sebab itu, judul *Pedagogy of the Opressed People* yang bersifat umum, sekaligus juga ditunjukkan secara khusus. Pada dasarnya, saya memperhatikan suatu pedagogi kaum tertindas secara umum. Namun, ia berakhir secara khusus sebagai *Pedagogy of the Opressed*.

Saya berusaha mengaitkan filsafat politik yang mendasari *Pedagogy of the Opressed* dengan pelatihan untuk para pendidik. Saya akan mengatakannya dalam istilah-istilah sederhana dan memulainya dengan pemahaman tentang apakah mengajar itu sehingga pendidikan dan pelatihan para pendidik serta siswa pun dapat dirumuskan. Bagi saya, proses pembentukan para pendidik perlu menghasilkan tindakan mengajar, yang akan dikembangkan oleh guru, dan tindakan belajar, yang akan dikembangkan oleh anak didik. Adalah penting untuk lebih menjelaskan apakah yang dimaksud dengan mengajar dan belajar itu. Bagi saya, mengajar adalah bentuk atau tindakan untuk mengetahui, dan profesor atau pendidik menjalankannya serta berperan sebagai saksi bagi para siswa. Tindakan untuk mengetahui ini diberikan kepada siswa sebagai suatu kesaksian sehingga siswa tidak akan hanya bertindak sebagai seorang pembelajar. Dengan kata lain, mengajar adalah bentuk kesaksian guru atau pendidik yang diberikan kepada siswanya atas apa yang dia ketahui sehingga siswa juga akan lebih tahu daripada hanya

belajar secara sederhana. Karena alasan itulah, proses belajar mendorong munculnya upaya belajar atas objek yang harus dipelajari.

Hal ini sama sekali tidak berkaitan secara khusus dengan pengajaran tentang kemampuan keberaksaraan. Upaya tersebut menempatkan tindakan mengajar dan tindakan belajar sebagai momen-momen fundamental dalam proses umum pengetahuan, suatu proses yang memisahkan pendidik di satu sisi dan yang dididik di sisi lain. Proses ini menimbulkan suatu sudut pandang subjektif. Adalah tidak mungkin bahwa seseorang, yang tidak dengan sendirinya menciptakan subjek keingintahuannya, dapat benar-benar menggenggam objek pengetahuannya. Ketika Anda bertanya kepada saya, "Paulo, bagaimana Anda melihat tujuan Anda pada level dunia pertama dan tidak hanya pada level pelatihan keberaksaraan?", maka saya akan katakan kepada Anda bahwa inilah pertanyaan tentang teori pengetahuan karena saya berada di jalur pedagogis dalam *Pedagogy of the Oppressed*.

Praktik pendidikan adalah bagian dari superstruktur pelbagai masyarakat. Walaupun aspek penting praktik mendidik berada di dalam proses sosiohistoris atas transformasi suatu masyarakat, tetapi praktik itu bukan satu-satunya kunci menuju transformasi. Secara dialektis, pendidikan bukanlah kunci transformasi, tetapi transformasi itu sendiri bersifat mendidik.

Masalah penting lainnya adalah opsi politis dan penentuan keputusan. Pertama, dengan menghormati pedagogi demokratis, maka tidak ada alasan dari mengapa pedagogi itu tidak dapat diterapkan sama sekali karena kita berurusan dengan dunia pertama. Kedua, yang penting adalah memperdalam sudut

pandangan demokratis dari pedagogi demokratis yang sampai kapan pun akan saya pertahankan. Pendalaman serta perluasan horison atas praktik demokratis ini perlu memasukkan pula opsi politik dan ideologis dari kelompok-kelompok sosial yang berkaitan dengan pedagogi ini. Jadi, sangat jelas elite kekuasaan tidak akan menempatkan dan mempraktikkan suatu bentuk pedagogis atau ekspresi yang menunjukkan kontradiksi-kontradiksi sosial sekaligus menampakkan kekuasaan dan kelas-kelas elite. Adalah naif untuk berpikir bahwa suatu elite kekuasaan akan menampakkan diri melalui proses pedagogis yang akhirnya akan melawan elite itu sendiri.

Beberapa perkara mendasar yang harus dihadapi generasi saya dua puluh lima tahun yang lalu kini terus berlanjut tanpa ada perubahan. Saya akan mengatakan kepada Anda, dua atau tiga perkara yang dihadapi oleh generasi saya dan kini dihadapi oleh generasi anak cucu saya. Ketidakberaksan orang-orang Brazil, yang coba saya tuntaskan dengan memberantas buta huruf dari negara saya itu, terus menjadi perkara yang berkembang hingga sekarang. Jumlah anak-anak usia sekolah yang tidak mampu bersekolah adalah absurditas lainnya yang kemudian berhubungan dengan kehidupan sosial dan politik di Brazil. Kita punya tujuh juta anak-anak Brazil yang tidak bisa bersekolah. Jumlah anak-anak yang dikeluarkan dari sekolah, dalam sistem pendidikan resmi dikenal sebagai "penyingkiran skolastik" atau drop out akademik, terus menjadi masalah bagi para pendidik pada masa sekarang padahal perkara ini juga dialami oleh para pendidik tiga puluh atau empat puluh tahun lalu.

Pada masa saya dulu, kita disibukkan dengan isu tentang dominasi modal luar negeri, yang kita katakan

sebagai pemberian keuntungan bagi pihak luar negeri. Kini, kita memiliki kekuatan multinasional. Tiadanya kesopanan ataupun rasa malu dalam kehidupan politik serta publik di Brazil yang merupakan perkara pada generasi saya, kini menjadi perkara yang sangat serius. Inflasi ekonomi diakhiri dengan dibuangnya kita. Perkara-perkara yang sebenarnya merupakan perkara zaman saya, berlanjut menjadi perkara pada masa sekarang. Bagaimanapun, jawabannya tidaklah sama. Tidak dapat menjadi sama. Pelatihan keberaksaraan yang saya praktikkan dua puluh lima tahun lalu, tidak saya ulangi sekarang. Kini di Sao Paulo kita memulai apa yang disebut Mova Sao Paulo "gerakan pelatihan keberaksaraan dan pascakeberaksaraan". Di Sao Paulo kita harus menghadapi satu setengah juta orang yang buta huruf. Dan, kita harus memberikan kontribusi atau kesaksian pada kenyataan itu sehingga dengan kekuatan publik, jika seseorang punya kemauan publik, sesuatu dapat dilakukan.

Sekarang saya adalah sekretaris pendidikan untuk Sao Paulo, dengan lebih banyak kemurnian dan pemahaman politis serta pedagogis dibandingkan ketika saya berusia tiga puluh atau tiga puluh lima tahun. Saya melihat hal-hal yang lebih jelas, dan saya merasa lebih radikal, tetapi tidak pernah sektarian, ketika menghadapi realitas di negara saya. Saya punya pandangan yang lebih jelas tentang apa yang harus kita lakukan untuk mengubah persekolahan dari bentuk sekolah umum yang kita kenal sekarang menjadi sekolah yang menyenangkan dan sekolah yang berjalan secara demokratis. Suatu sekolah yang guru dan siswanya bersama-sama mengetahui apa yang mereka pelajari. Sementara itu, gurunya bertugas untuk mengajar. Sekolah dengan guru yang mendomestikasi siswa.

Sekolah yang, selama belajar, siswanya juga akan balik mengajar sang guru. Jika Anda bertanya kepada saya, "Apakah Anda berusaha mempraktikkan konsep-konsep yang Anda gambarkan dalam buku Anda?". Tentu saja saya jawab: ya, tetapi dalam cara yang menyesuaikan dengan zaman. Menuliskan konsep-konsep ke dalam buku adalah satu hal, tetapi hal lainnya adalah mewujudkan konsep-konsep itu ke dalam praksis. Konsep-konsep itu sangat menantang, memberikan kesenangan dan kepuasan kepada saya. Bukan kebetulan bahwa saya melihat diri saya sekarang lebih muda, karena saya berusaha memberikan kontribusi minimum dalam garis radikal pedagogi pembebasan.

Saya akan mengatakan kepada Anda sesuatu yang dapat Anda pahami. Anda adalah seseorang yang berpikir secara dialektis dan tidak hanya membicarakan dialektika. Anda harus mengenal para intelektual yang membicarakan dialektika dengan amat baik, tetapi tidak berpikir secara dialektis. Sekarang saya berada dalam emosi yang menggebu, kekuatan pendidikan benar-benar dibatasi. Efisiensi pendidikan terletak dalam ketidakmungkinan melakukan segalanya. Batas-batas pendidikan dapat membuat orang-orang yang lugu menjadi putus asa. Seseorang yang dialektis menemukan *raison d'etre* untuk efisiensinya dalam batas-batas pendidikan itu. Saya menjadi sekretaris pendidikan yang efisien, karena saya terbatas.

## **Tidak Adakah yang Suci?**

Oleh: Salman Rushdie

DI RUMAH kita, kapan pun seseorang menjatuhkan buku atau "irisan"— kata yang kita gunakan untuk menyebut bentuk segi tiga dari roti bermentega—objek yang jatuh itu tidak hanya perlu dipungut kembali tetapi juga dicium, sebagai apology atas sikap dan tindakan yang tidak sopan. Seperti seorang anak yang menjatuhkan barang secara sembrono, dan begitu pula masa kanak-kanak saya, saya mencium banyak "irisan" juga buku-buku yang berjajar. Keluarga-keluarga yang taat di India masih punya kebiasaan menciumi kitab suci. Namun, kita justru menciumi segalanya. Kita menciumi kamus-kamus dan atlas-atlas. Kita juga menciumi novel-novel Enid Blyton dan komik-komik Superman. Jika saya menjatuhkan telepon, maka itu adalah petunjuk bahwa mungkin saya akan menciuminya pula.

Semua ini terjadi sebelum saya mencium seorang gadis. Pada kenyataannya, cukup nyata bagi seorang penulis fiksi untuk mengatakan bahwa sekali lagi saya mencium para gadis, maka aktivitas saya menghormati roti dan buku-buku akan kehilangan keistimewaan. Namun, seseorang tidak akan pernah melupakan cinta pertamanya. Roti dan buku-buku: makanan untuk tubuh dan makanan untuk jiwa—apa yang lebih layak kita hormati, dan bagaimana dengan cinta?

Saya selalu terkejut ketika menjumpai orang-orang yang tidak mempermasalahkan buku-bukunya, orang-orang yang menghina tindakan membaca, dan membiarkan tulisan berdiri sendirian. Mungkin mengherankan bahwa ketika Anda berhadapan

dengan kekasih, maka sang kekasih tidak seatraktif ketika ia berhadapan dengan orang lain. Saya paling mencintai buku-buku fiksi, dan dalam dua belas bulan terakhir saya harus menerima kenyataan bahwa buku-buku ini bagi jutaan manusia sama sekali dinilai tidak menarik dan tanpa nilai. Kita menyaksikan suatu serangan terhadap gagasan dalam bentuk novel, serangan buas yang membingungkan karena muncul untuk menyatakan kembali apa yang paling tepat mengenai seni sastra (art of literature)—serangan itu jangan dijawab dengan serangan pula, tetapi dengan suatu pernyataan cinta.

Cinta dapat mendatangkan kesetiaan, tetapi kesetiaan seorang pencinta tidak sama karena penganut yang sejati dalam hal cinta tidak militan. Saya mungkin merasa terkejut—bahkan merasa kaget—apabila menemukan apa yang tidak Anda rasakan sebagaimana saya rasakan mengenai suatu buku atau karya sent Saya dapat berusaha dengan baik untuk mengubah pikiran Anda, tetapi saya akhirnya akan menerima bahwa selera dan cinta Anda adalah urusan Anda dan bukan urusan saya. Penganut yang sejati tahu bahwa mereka tidak sungguh-sungguh dikekang. Penganut yang sejati tahu bahwa ia benar, dan Anda salah. Ia akan berusaha mengubah Anda dengan kekuatan, dan jika ia tidak melakukannya maka ia akan menganggap rendah kekafiran Anda. Cinta dibutuhkan agar kebutaan tidak muncul. Keyakinan pun pada akhirnya harus menjadi suatu lompatan dalam kegelapan.

Judul esai ini adalah pertanyaan yang biasanya ditanyakan, dengan nada yang menakutkan, ketika beberapa penokohan, gagasan, nilai, atau tempat yang dihargai oleh sang penanya adalah terapi atas penentangan berhalal. Bola-bola kriket putih untuk

kriket malam hari? Para pendeta perempuan? Seorang Jepang mengambil alih mobil Rolls-Royce? Tidak adakah yang suci? Hingga kini, hal tersebut adalah pertanyaan yang saya pikir saya tahu jawabannya. Jawabannya adalah: tidak.

Tidak, saya harus katakan, tidak ada apa pun yang suci pada dan tentang dirinya. Ide-ide, teks-teks, bahkan orang-orang dapat menjadi suci—kata "suci" (sacred) berasal dari bahasa Latin *Sacrare* atau "memisahkan sebagai suci" (holy). Namun, jika kesucian mereka sudah mapan, maka entitas-entitas itu sekali lagi mencoba menyatakan dan mempertahankan keabsolutan dan kemapanan mereka sendiri. Tindakan menyucikan itu berada dalam kebenaran suatu peristiwa dalam sejarah. Inilah produk dari tekanan-tekanan kompleks yang muncul pada saat terjadinya tindakan itu. Dan, peristiwa-peristiwa dalam sejarah harus selalu menjadi subjek pertanyaan, subjek dekonstruksi, bahkan subjek pernyataan kekunoan mereka. Memuja kesucian yang mapan pun dapat menjadi lumpuh karenanya. Gagasan tentang yang suci adalah benar-benar sesuatu yang sederhana di antara pelbagai gagasan yang paling konservatif di pelbagai ranah budaya. Gagasan tersebut mengubah gagasan-gagasan lain tentang ketidaktentuan, kemajuan, perubahan—menjadi kejahatan. Untuk menetapkan satu-satunya pernyataan tentang kekunoan: saya akan menggambarkan diri saya sebagai akibat yang ditimbulkan dari kematian Tuhan. Pada masalah kematian Tuhan itu, novelis dan kritikus Amerika William H. Gass mengatakan pada 1984, "Kematian Tuhan menunjukkan tidak hanya realisasi bahwa Tuhan-Tuhan tidak pernah ada, tetapi anggapan yang menunjukkan bahwa suatu keyakinan tidak lagi hidup,

bahkan mungkin irasional, bahwa tidak ada alasan, selera, maupun watak waktu yang mengampuninya. Keyakinan itu tetap hidup, tentu saja, tetapi tidak seperti halnya astrologi atau keyakinan lain yang ada di telapak bumf."

Saya mengalami beberapa kesulitan dengan gagasan tentang berita kematian ini. Gagasan ini selalu jelas bagi saya bahwa di satu sisi Tuhan tidak seperti manusia yang bisa mati dan berbicara. Di sisi lain, di India misalnya, Tuhan terus-menerus menghiasi ribuan bentuk sastra. Karena itu, jika saya membicarakan kehidupan setelah kematian, maka saya akan membicarakannya dalam batasan tertentu, dalam suatu rasa yang sifatnya pribadi—perasaan saya tentang Tuhan sudah hilang sejak lama. Akibatnya, saya menarik kemungkinan-kemungkinan kreatif besar yang diajukan oleh surealisme, modernisme, dan para penggantinya. Filsafat-filsafat dan estetika-estetika itu lahir dari realisasi bahwa, seperti dikatakan Karl Marx, "Semua yang padat memuai menjadi udara." Ini tidak berarti bahwa kekafiran atau ketidakpercayaan saya pada Tuhan akan membawa saya pada konflik keyakinan. Tentu saja, salah satu alasan usaha saya mengembangkan bentuk fiksi yang menakutkan akan berdampingan dengan hal keduniaan yang merupakan penerimaan saya bahwa gagasan-gagasan tentang yang suci dan yang profan harus dieksplorasi sejauh memungkinkan tanpa sikap sembarangan. Bentuk fiksi itu adalah pelbagai lukisan yang bijak tentang di jalan mana kita berada. Begitulah: para pengarang yang paling sekuler akan mampu menunjukkan gambaran yang simpatik tentang seorang penganut yang taat. Dengan kata lain, saya tidak pernah merasa butuh mentotemisasikan kurangnya keyakinan saya, dan

membuatnya menjadi sesuatu yang dipermasalahkan.

Kini saya tahu bahwa seluruh gambaran—dunia saya berada di bawah ancaman. Dan, saya harus mempertahankan asumsi-asumsi dan proses-proses sastra—saya yakin semua orang bebas akan menganggapnya benar—dan karena semua orang yang tidak bebas terus-menerus memperjuangkannya, maka saya harus bertanya kepada diri sendiri mengapa saya harus menjadi sesuatu yang melemahkannya. Apakah mungkin saya menemukan sesuatu yang suci di atas segalanya? Apakah saya siap menata suatu bagian sebagai ide suci tentang kebebasan imajinasi absolut dan menyandingkannya dengan gagasan-gagasan tentang dunia menurut saya sendiri? Teks dan kebaikan? Apakah ini akan menambahkan apa yang disebut kaum apologis agama sebagai "fundamentalisme sekuler"? Jika memang demikian, haruskah saya menerima istilah "fundamentalisme sekuler" ini sebagai sesuatu yang mungkin mengarah pada kekejaman dan penindasan sebagaimana kanon-kanon keyakinan religius? Herbert Read, salah seorang Inggris yang menjadi pembela utama gerakan modernis dan surealis, adalah sosok yang mewakili nilai-nilai kultural berbeda dan paling dekat dengan hati kecil saya. "Seni tidak pernah dipancarkan," tulis Read. "Perubahan adalah kondisi seni yang menyisakan seni." Prinsip ini juga saya pegang. Seni adalah suatu peristiwa dalam sejarah, subjek dalam proses historis. Proses itu harus terus-menerus berjuang menemukan bentuk-bentuk baru yang mencerminkan dunia yang diperbaharui tanpa henti. Tidak ada estetika yang konstan kecuali estetika yang didasarkan pada ide yang terus-menerus berubah, bermetamorfosis, atau—meminjam suatu istilah dari bidang politik—bak "revolusi tanpa henti".

Lebih dari dua puluh tahun lalu, saya pernah mendengarkan kuliah dari Arthur Koestler. Ia mengemukakan tesis bahwa bahasa, dan bukan wilayah, adalah kausa prima agresi. Jika bahasa mencapai level sofistikasi yang ditunjukkan oleh konsep-konsep abstrak, maka bahasa pun memperoleh kekuatan totemisasi, dan sekali orang-orang membangun totem-totem, maka mereka akan mempertahankannya. (Saya bertanya kepada Koestler tentang hantu-hantu. Saya bersandar pada suatu memori lama, dan sandaran itu bagi saya tidak dapat dipercaya). Untuk mendukung teorinya, ia menganalogikan dua kelompok kera yang hidup di salah satu pulau di bagian utara Jepang. Kedua kelompok kera itu hidup berdampingan di hutan yang dekat dengan aliran sungai yang dipenuhi tanaman pisang yang menjadi makanan mereka. Salah satu kelompok kera mengembangkan kebiasaan aneh, yaitu mencuci pisang-pisang itu di aliran sungai sebelum memakannya, sementara kelompok yang satunya tak melakukan hal itu. Kata Koestler, kedua kelompok kera itu terus hidup berdampingan layaknya tetangga, tanpa pertengkaran. Dan, mengapa bisa begini? Karena bahasa mereka terlalu primitif untuk membuat mereka mentotemisasikan apakah mereka perlu mencuci pisang itu terlebih dahulu atau tidak. Dengan bahasa yang lebih canggih, pisang basah ataupun kering dapat menjadi objek-objek yang suci di jantung suatu agama, dan kemudian, lihatlah! Perang suci.

Seorang lelaki muda mengajukan pertanyaan kepada Koestler. Mungkin alasan riil mengapa kedua kelompok kera itu tidak berkelahi, kata si pemuda, karena tidak cukup banyak pisang di sekitar wilayah itu. Koestler pun marah besar mendengarnya. Ia menolak menjawab dengan sungguh-sungguh pertanyaan yang

mirip satu bagian dalam omong kosong Marxis itu. Dan, dalam satu hal, ia benar. Koestler dan sang penanya berbicara dalam bahasa berbeda, dan bahasa mereka pun bertentangan. Ketidaksepakatan mereka dapat dilihat sebagai bukti permasalahan yang dikatakan Koestler di depan. Jika Koestler dianggap sebagai orang yang mencuci pisang dan sang penanya adalah orang yang tidak mencuci pisang, maka cara mereka menggunakan bahasa pun lebih kompleks daripada kera-kera Jepang yang sungguh-sungguh punya masalah dalam totemisasi. Kini, masing-masing punya totem untuk bertahan, keunggulan bahasa versus keunggulan ekonomi, dan dialog pun menjadi hal yang tidak mungkin. Mereka siap bertikai. Antara bahasa dan kesusastraan, sebagaimana antara politik dan kesusastraan, ada yang secara linguistik dipertengkarkan. Namun, ini bukan pertikaian yang sederhana. Karena agama mencoba mengistimewakan satu bahasa di atas bahasa-bahasa lainnya, sekumpulan nilai di atas nilainilai lainnya, satu teks di atas teks-teks lainnya, maka novel pun selalu berada dalam cara yang membedakan bahasa-bahasa, nilai-nilai, pertengkaran naratif, dan relasi-relasi yang berubah di antara semua itu, yang merupakan relasi-relasi kekuasaan. Novel tak mencoba memapankan suatu bahasa yang diistimewakan. Novel dituntut berada dalam kebebasan melukiskan dan menganalisis perjuangan antara penggugat-penggugat yang berbeda atas keistimewaan-keistimewaan itu.

Carlos Fuentes menyebut novel sebagai "suatu arena yang diistimewakan". Ia tidak bermaksud menyebutkan bahwa novel merupakan semacam ruang suci yang mengharuskan seseorang membuka sepatu sebelum memasukinya. Novel bukanlah arena untuk

memuja, novel tidak mengklaim hak-hak khusus kecuali hak untuk menjadi panggung terbuka sebagai ruang perdebatan-perdebatan besar di masyarakat. "Novel," tulis Fuentes, "lahir dari fakta bahwa kita tidak saling memahami, karena bahasa yang sifatnya satu dan ortodoks sudah dibongkar. Quixote dan Sancho, Shandi bersaudara, Tuan dan Nyonya Karenina, novel-novel mereka adalah komedi (atau drama) atas kesalahpahaman mereka. Tentukan satu bahasa tunggal: Anda membunuh novel itu, tetapi Anda juga sekaligus membunuh masyarakat." Ia kemudian mengajukan pertanyaan yang juga saya tanyakan kepada diri sendiri sebagai seorang penulis: Dapatkah mentalitas religius kita bertahan di luar dogma agama dan hierarki? Dapatkah seni menjadi prinsip ketiga yang menengahi dunia spiritual dan dunia material; mungkinkah, dengan "menegakkan" keduanya, seni menawarkan sesuatu yang baru—sesuatu yang bisa disebut definisi sekuler tentang transendensi? Saya yakin bisa. Saya yakin harus bisa. Dan, saya yakin bahwa hal ini harus dilakukan.

Apa yang saya maksud dengan transendensi adalah apa yang melayang di luar spirit kemanusiaan yang secara material terbatas. Transendensi adalah eksistensi badaniah yang dialami oleh kita semua, yang sekuler maupun religius, selama beberapa saat. Kelahiran adalah momen transendensi yang kita simpan selama hidup kita dan kita coba pahami. Pengalaman akan kesenangan dan momen kematian adalah momen-momen lainnya yang paling memungkinkan. Sedangkan rasa superioritas, rasa untuk menggabungkan diri dengan keseluruhan kehidupan, hanya bersifat sementara. Begitu pula pengalaman visioner atau mistis yang abadi. Seni harus menangkap pengalaman itu, memasukkannya ke dalam kesusastraan, menyajikannya

kepada pembaca. Seni harus menjadi beberapa jenis pengganti, bagi seorang sekuler atau kebudayaan materialis, dari apa yang diberikan kasih Tuhan pada dunia keyakinan. Adalah penting untuk kita pahami bagaimana kita semua merasakan bahwa kebutuhan akan agama itu mengecewakan.

Saya kira kebutuhan-kebutuhan ini memiliki tiga tipe: pertama, kebutuhan untuk memberi artikulasi atas pengetahuan kita tentang keagungan yang memesonakan atau ajaib. Kehidupan adalah suatu pengalaman yang mengagumkan, dan agama membantu kita memahami mengapa hidup begitu sering membuat kita merasa kecil, dengan mengatakan kepada kita sekecil apa kita ini dibandingkan yang lain. Sebaliknya, karena kita juga punya tendensi untuk menjadi pihak yang diistimewakan dan yang terpilih, maka agama membantu kita dengan mengatakan bahwa kita akan dipilih dengan cara apa dan untuk siapa. Kedua, kita membutuhkan jawaban atas pertanyaan-pertanyaan sulit: Bagaimana kita bisa ada di sini? Bagaimana "di sini" kali pertama berada di sini? Bagaimana bisa?

Ketiga, kita membutuhkan kode-kode untuk hidup dengan "aturan yang mengatasi semua hal". Gagasan tentang Tuhan adalah gudang dalam kehidupan yang berisi setumpuk keheranan, jawaban atas pertanyaan-pertanyaan besar tentang eksistensi, juga sebuah buku petunjuk. jiwa membutuhkan semua penjelasan inibukan penjelasan-penjelasan rasional yang sederhana, melainkan penjelasan-penjelasan yang mendalam. Penting juga untuk dipahami bagaimana seringnya Bahasa sekuler dan materialisme rasional gagal menjawab kebutuhan-kebutuhan tersebut. Seperti kita saksikan pada keruntuhan komunisme di Eropa Tengah, kita tidak bisa lalai atas kemungkinan adanya

semangat religius yang mengilhami para pembuat revolusi. Runtuhnya komunisme bukan sekadar bukti gagalnya suatu ideologi politik tertentu, melainkan juga pemahaman bahwa semua orang dapat merumuskan diri mereka dalam arti menunjukkan kebutuhan spiritual mereka. Adalah relevan kiranya untuk mengatakan bahwa di semua negara yang kini bergerak ke arah kebebasan, seni—tidak seperti halnya agama—ditekan sebagai sesuatu yang jahat. Akan dibutuhkan waktu panjang sebelum orang-orang di Eropa menerima ideologi-ideologi yang mengklaim punya penjelasan tentang dunia secara menyeluruh dan lengkap. Keyakinan agama harus secara yakin ditetapkan sebagai masalah privat. Penolakan atas penjelasan total ini adalah kondisi zaman modern. Dan, di sinilah novel, bentuk yang mendiskusikan fragmentasi kebenaran muncul.

Sutradara film, Luis Bunuel, mengatakan, "Saya akan memberikan hidup saya bagi seorang yang mencari kebenaran. Namun, saya akan dengan senang hati membunuh seseorang yang berpikir dirinya menemukan kebenaran." (Inilah apa yang kita sebut canda, sebelum pembunuhan dilakukan terhadap orang-orang yang menunjukkan ide-idenya). Penerimaan gagasan bahwa semua yang padat akan memuai menjadi udara—sehingga realitas dan moralitas bukan hal yang terberi melainkan hasil buatan manusia yang tidak sempurna—adalah masalah yang semula muncul dari fiksi. Inilah apa yang disebut oleh Jean Francois Lyotard (1979) sebagai *la condition Postmoderne*.

Tantangan sastra adalah memulai dari titik tersebut, dan berusaha menemukan cara penyelesaian atas kebutuhan-kebutuhan spiritual kita yang tidak dapat diubah. Moby Dick memahami tantangan itu dan

memberikan kepada kita kegelapan, visi Manichea tentang jagat raya (the Pequod) yang ada dalam genggaman iblis, Ahab, dan memimpin iblis lainnya, yang disebut "the Whale". Lautan selalu merupakan Sang Lain dari diri kita, mewujudkan diri pada kita dalam bentuk monster-monster menyeramkan—Ouroboros, Kraken, Leviathan. Hermann Melville memasuki kegelapan ini agar bisa memberikan kepada kita suatu cerita yang sangat modern: Ahab mati, sementara Ishmael, seorang lelaki tanpa indra yang kuat, malah bertahan hidup. Seorang modern yang punya kepentingan sendiri adalah satu-satunya orang yang selamat; yang ketaatan ibadahnya—pencarian merupakan suatu bentuk ibadah—berhasil mengajar "the Whale" hingga mati.

Dalam cara yang sangat berbeda, Italo Calvino menunjukkan tantangan itu dengan sama bagusnya. Trilogi yang ditulisnya, *Our Ancestors*, yang ia sebut suatu usaha menyusun silsilah keluarga bagi orang modern, memberikan kepada kita contoh figur yang aneh dan komikal, yaitu, bangsawan yang terbelah, terbagi dua dalam pertempuran Abad Pertengahan. Yang satu menjadi kejahatan yang tidak mungkin, dan yang satunya lagi menjadi kebaikan yang tidak mungkin. Keduanya sama sekali tidak tertahankan. Hanya ketika mereka bergabung, ketika kebaikan dan kejahatan bercampur dan menciptakan manusia, maka bangsawan itu merasa siap untuk kembali ke masyarakat. Ada pula *Baron in the Trees*, pemberontak hebat yang menolak perintah patriarkis untuk memakan semangkuk sup siput dan membawanya ke atas pohon.

Kedua cerita itu menunjukkan adanya sifat komplementer dari kebaikan dan kejahatan, konsekuensi dan pentingnya penolakan, dan tentang kelemahan sastra yang terus-menerus disebabkan kode

kuasi-religi. Kedua cerita itu memberikan kepada kita peta tentang sifat asli kita. Namun, kisah-kisah itu kurang mampu manunjukkannya dibandingkan pelbagai teks suci karena teks-teks suci itu justru lebih berhasil menunjukkan siapa kita. Para pengembara dalam karya-karya Joyce, para petualang dalam karya-karya Beckett, para penipu dalam karya Gogol, hantu-hantu dalam karya Bulgakov, dan yang lainnya, adalah apa yang kita lihat sebagai orang-orang suci yang menderita dalam kisah para nabi. Novel menjawab kebutuhan kita atas keheranan dan pemahaman religius secara kasar sebagaimana halnya berita. Mereka menunjukkan kepada kita tentang tidak adanya aturan, menyatakan suatu lokus kehidupan yang tanpa perintah. Kita harus menegakkan aturan-aturan yang terbaik yang bisa kita lakukan sejauh kita mampu. Dan, ini menunjukkan kepada kita bahwa di sana tidak ada jawaban. Jika agama dan ideologi politik adalah jawaban, sementara sastra adalah penyelidikan, maka sastra yang menanyakan pelbagai pertanyaan luar biasa membuka pintu-pintu baru dalam pemikiran kita.

Richard Rorty dalam *Philosophy and the Mirror of Nature* menekankan pentingnya historisitas (kesejarahan) yang menempatkan ilusi tentang hal-menjadi dalam hubungannya dengan keabadian. Baginya, kesalahan besar terletak pada apa yang dia sebut "fondasionalisme" (foundationalism). Teolog Don Cupitt yang berkomentar atas pendapat Rorty menyebut fondasionalisme sebagai "usaha yang setara (bahkan jauh lebih tua daripada) Plato, memberikan ketetapan, otoritas pada pengetahuan, dan nilai-nilai kita dengan mengakui menemukannya dalam beberapa bidang kosmik yang tetap, natural, berada di luar perubahan terus-menerus dari konservasi kita

(manusia)". Cuppit menyimpulkan bahwa fondasionalisme sama artinya dengan "menjadi seorang pragmatis yang mudah beradaptasi, atau seorang nomad".

Michel Foucault, yang juga seorang peletak historisitas, membahas peranan pengarang dalam menantang keabsolutan suci lewat esainya, "What is an Author?". Esai ini beranggapan bahwa "teks-teks, bukubuku, dan wacana-wacana yang sesungguhnya mulai menguasai para pengarang meningkatkan posisi para pengarang menjadi subjek yang memberi hukuman, menjadikan pengarang sebagai suatu wacana yang dapat dilanggar". Ini sesuatu yang luar biasa, suatu ide yang provokatif. Karakteristik Foucault seperti memerlukan kehadiran bukti pendukung yang lengkap: para pengarang itu hanya akan diakui ketika merasa perlu menemukan seseorang yang akan disalahkannya. Kata Foucault lagi: dalam kebudayaan kita (dan pasti dalam budaya lainnya) wacana bukanlah suatu produk yang orisinal. Wacana adalah suatu hal, semacam barang, wacana secara esensial merupakan suatu tindakan yang ditempatkan dalam ranah bipolar antara yang suci dan yang profan, halal dan haram, taat dan kafir. Secara historis, ini merupakan sikap yang penuh risiko.

Di awal, kita telah menemukan esensi kita. Memahami agama, melihat pada momen-momen awalnya. Dan, memahami suatu bentuk artistik, kata Foucault, harus dengan melihat orisinalitasnya. Jika perkataannya tentang novel itu benar—maka sastra, di antara seni-seni lainnya, adalah salah satu bentuk terbaik yang cocok untuk menentang pelbagai macam keabsolutan. Ada alasan-alasan lain yang dapat diajukan untuk mendukung asumsi bahwa novel adalah bentuk seni yang krusial atas apa yang tidak lagi dapat saya

hindarkan yang disebut Zaman Pascamodern. Sastra adalah seni yang kurang bisa mengontrol hal-hal yang ada di luar, karena ia dibuat di ruang privat. Aktivitas membuat novel hanya memerlukan satu orang, satu pena, satu ruang, dan beberapa lembar kertas (ruang bahkan kadang-kadang tidak terlalu esensial). Sastra adalah bentuk seni yang teknologinya paling rendah. Sastra tidak memerlukan aktor, produser, kru kamera, pengatur kostum, bahkan musisi. Foucault menunjukkan bahwa sastra mendapat risiko dari kekuatan yang menempatkan buku sekadar sebagai produk. Bahaya ini amatlah riil, dan saya tidak ingin menghilangkannya. Namun, demikianlah sastra, dari semua bentuk, sebenarnya masih dapat menjadi bentuk yang paling bebas. Film, bentuk seni yang paling mahal, hanya bisa sedikit bertindak subversif. Inilah kenapa—seperti ketika Carlos Fuentes memuji para sutradara film seperti Bunuel, Bergman, dan Fellini sebagai orang-orang yang berhasil melakukan pemberontakan sekuler terhadap area suci—saya terus meyakini kemungkinan-kemungkinan yang lebih besar dari novel. Keistimewaan novel sekaligus merupakan proteksi terbaik.

Demikianlah mengapa saya menempatkan novel di atas bentuk-bentuk lain, mengapa novel selalu menjadi cinta pertama saya: bukan hanya karena novel melibatkan di dalamnya kompromi-kompromi, melainkan juga karena novel satu-satunya yang menjadi "arena khusus" wacana yang bertikai di alam pikiran kita. Interior ruang imajinasi kita adalah teater yang tidak pernah dapat ditutup; imaji-imaji di dalamnya menciptakan cerita film yang tidak pernah dapat dihancurkan.

Saya telah memberikan banyak pernyataan tentang sastra, dan saya menyadari nada mesianik yang

melintas dalam apa yang saya tulis. Penghormatan atas buku-buku dan para penulis, oleh para penulis, bukanlah gejala yang sama sekali baru. "Sejak awal abad ke-19," tulis Cuppitt, "Para penulis imajinatif menunjukkan peranannya dalam kebudayaan kita. Para pendeta kita adalah para novelis, penyair, dramawan, pembuat film, penyumbang fiksi, orang-orang ambisius. Kita masih terus memikirkan diri kita secara nasional." Namun, kini saya menemukan diri mundur jauh dari ide tentang penyucian sastra dengan yang saya reka-reka pada awal teks ini. Saya tidak dapat menanggung ide tentang penulis sebagai rasul sekuler; saya ingat bahwa salah satu penulis terbesar abad ini, Samuel Beckett, meyakini bahwa semua seni pada akhirnya harus menemui kegagalan. Namun, tidak ada alasan untuk menyerah. "Pernah mencoba. Pernah gagal. Tidak apa. Coba lagi. Gagal dengan lebih baik." Sastra adalah laporan sementara dari kesadaran sang seniman, yang tidak akan pernah dapat "berakhir" atau "sempurna". Sastra dibuat pada batas antara diri dan dunia, dan pada tindakan kreasi sehingga batasan itu melemah, dapat ditembus, mempersilakan dunia mengaliri sang seniman dan sang seniman mengaliri dunia. Kita tidak harus menjadi apa yang kita lawan.

Alasan untuk menjamin bahwa arena khusus itu dijaga bukan berarti para penulis ingin mengatakan kebebasan absolut dan melakukan apa yang mereka kehendaki. Kita semua, baik para pembaca maupun penulis, memerlukan ruang-pandang yang tidak penting itu. Kita tidak perlu menyebutnya suci, tetapi kita perlu mengingat bahwa ruang itu dibutuhkan. "Setiap orang tahu," tulis Saul Bellow dalam *The Adventures of Augie March*, "Tidak ada kehalusan atau akurasi penindasan. Jika Anda menekan suatu hal, maka Anda menekan yang

berdekatan dengannya".

Di mana pun di dunia ini ruang kecil sastra ditutup, dinding-dindingnya akan segera runtuh.

## **Perjalanan dan Hiperrealitas**

Oleh: Umberto Eco

SEORANG pewawancara Amerika suatu kali bertanya kepada saya bagaimana saya mengatur pekerjaan sebagai seorang sarjana dan guru besar di universitas, pengarang buku-buku yang diterbitkan oleh penerbitan-penerbitan universitas, dengan pekerjaan saya lainnya yang di Amerika Serikat biasa disebut "kolumnis"— belum lagi kenyataan bahwa, sekali dalam seumur hidup, saya pernah menulis sebuah novel (suatu kesalahan, meski dalam banyak kasus hal ini adalah aktivitas yang dijamin oleh konstitusi setiap negara demokratis). Pada dasarnya, memang sepanjang berhubungan dengan karya-karya akademis, saya juga menulis secara reguler untuk surat kabar dan majalah, yang sifatnya kurang teknis dalam beberapa hal dibandingkan buku-buku saya tentang semiotika, dimana saya mendiskusikan beragam aspek kehidupan sehari-hari, mencakup olahraga, politik, hingga budaya.

Jawaban saya adalah bahwa kebiasaan ini sudah umum pada seluruh cendekiawan Eropa, di Jerman, Perancis, Spanyol, dan Italia. Seluruh negara dimana para sarjana atau ilmuwan sering merasa perlu menyatakan pendapat dalam surat kabar, berkomentar lewat sudut pandang kepentingan dan spesialisasinya sendiri, tentang peristiwa-peristiwa yang menjadi perhatian seluruh warga. Dan, saya katakan lagi, bahwa jika muncul banyak perkara dengan hal tersebut, maka itu bukanlah masalah saya sebagai seorang cendekiawan Eropa, ini lebih merupakan perkara para cendekiawan Amerika, yang tinggal di suatu negara dimana pembagian kerja antara para guru besar universitas dan para

cendekiawan militan lebih tajam dibandingkan di negara-negara kami.

Adalah benar bahwa banyak guru besar universitas di Amerika menulis tinjauan-tinjauan budaya atau resensi buku di surat-surat kabar harian. Namun, banyak sarjana dan kritikus sastra di Italia juga menulis kolom-kolom dimana mereka mengajukan soal-soal politik, dan mereka melakukannya bukan sekadar sebagai bagian alamiah dari perbedaan dalam "pola-pola budaya". Para antropolog budaya menerima budaya-budaya dimana orang-orang memakan anjing, kera, katak, dan ular, bahkan budaya dimana orang-orang dewasa mengunyah permen karet sehingga tepatlah kiranya jika para guru besar di universitas menyumbangkan gagasannya lewat surat kabar.

Esai-esai yang dipilih untuk buku ini adalah artikel-artikel yang setelah bertahun-tahun saya tulis untuk surat-surat kabar harian dan majalah-majalah mingguan (atau, jika ada kesempatan, berkala-berkala bulanan, tetapi cara menulisnya tidak seketat untuk jurnal-jurnal akademis) yang sama. Esai-esai lainnya berlawanan satu sama lain (tetapi, sekali lagi, selalu setelah lebih dari satu periode). Saya yakin bahwa seorang cendekiawan suatu kali akan menggunakan surat kabar sebagai cara menuangkan catatan-catatan pribadi dan masalah-masalah personal. Dalam keresahan, desakan emosi, dorongan suatu peristiwa, Anda menulis refleksi, berharap seseorang akan membaca dan lantas melupakannya. Saya tidak yakin akan adanya kesenjangan antara apa yang saya tulis dalam buku-buku "akademis" saya dengan apa yang saya tulis dalam surat kabar. Saya tidak bisa mengatakan secara tepat apakah untuk surat kabar, saya mencoba menerjemahkan ke dalam bahasa yang bisa dipahami

semua orang dan menerapkan pada pelbagai peristiwa dengan pertimbangan gagasan-gagasan yang kemudian saya kembangkan dalam buku-buku akademis saya, atau apakah hal ini justru bertentangan dengan kejadian-kejadian yang berlangsung. Mungkin banyak teori dijelaskan dengan rinci dalam buku-buku akademis saya yang berkembang secara bertahap; berdasarkan observasi-observasi yang saya tulis ketika saya mengikuti peristiwa-peristiwa kekinian.

Pada level akademis, saya memfokuskan diri pada perkara-perkara bahasa, komunikasi, aturan-aturan sistem tanda (sign) yang kita gunakan untuk menjelaskan dunia dan menyampaikannya kepada orang lain. Dalam kenyataannya, apa yang saya lakukan disebut dengan "semiotika" yang tidak akan menakutkan siapa pun. Saya akan tetap melakukan hal tersebut bahkan jika istilahnya diganti sekalipun.

Ketika novel saya (*The Name of the Rose*, 1983) terbit di Amerika Serikat, surat-surat kabar menghubungkannya dengan semiotika sebagai suatu "disiplin". Saya tidak ingin melakukan apa pun untuk menampakkan apa itu semiotika kepada mereka yang mungkin tidak merasa perlu untuk tahu. Saya hanya akan mengatakan bahwa jika, dalam catatan-catatan perjalanan ini, pemikiran-pemikiran yang menjadi perhatian adalah tentang politik, celaan terhadap olah raga, renungan-renungan tentang televisi, maka itu dikarenakan saya memandang dunia melalui cara pandang seorang semiolog.

Dalam catatan ini, saya mencoba untuk menginterpretasikan "tanda-tanda" yang tidak melulu mengenai kata-kata atau imaji-imaji; tanda-tanda itu bisa pula berupa bentuk-bentuk perilaku politik, seni berpolitik, dan lanskap-lanskap artifisial. Charles S.

Pierce pernah mengatakan, "Suatu tanda adalah sesuatu yang diketahui dengan kita lebih banyak mengetahui sesuatu."

Namun, ini bukan buku tentang semiotika. Tuhan melarangnya. Ada sekian banyak orang di seluruh belahan dunia yang memahami hal-hal dalam semiotika justru bukan sebagai semiotika. Saya tidak ingin membuat keadaan itu makin buruk.

Ada alasan lain mengapa saya menulis hal-hal tersebut. Saya yakin bahwa itu adalah kewajiban politik saya. Sekali lagi, saya bermaksud menunjukkan penjelasan kepada pembaca di Amerika. Di sana, politik adalah suatu profesi, sementara di Eropa politik adalah hak dan kewajiban. Mungkin kita terlalu banyak membahas dan memandangi dengan buruk, tetapi banyak dari kita yang merasa bahwa kewajiban moral ikut dilibatkan lewat beberapa cara. Cara saya terlibat dalam politik ditunjukkan dengan memberi tahu orang lain tentang bagaimana saya memandangi kehidupan sehari-hari, peristiwa-peristiwa politik, bahasa media massa, dan kadang-kadang cara saya memandangi film.

Saya yakin bahwa hal ini adalah pekerjaan saya sebagai sarjana dan warga negara yang harus menunjukkan bagaimana kita dikelilingi "pesan-pesan", produk-produk kekuatan politik, produk-produk industri hiburan dan revolusi industri, serta mengatakan bahwa kita harus tahu bagaimana menganalisis dan mengkritiknya.

Mungkin saya menulis hal-hal tersebut, juga hal-hal serupa, karena alasan-alasan lainnya. Saya khawatir, gelisah, dan selalu takut berbuat salah. Apa yang lebih buruk bagi saya adalah jika orang yang mengatakan saya salah ternyata memang lebih baik dari saya. Saya perlu memeriksa dengan cepat gagasan-

gagasan yang muncul di kepala saya. Dibutuhkan waktu bertahun-tahun untuk menulis sebuah buku "akademis", lalu Anda harus menunggu untuk bisa menulis di berkalahberkala dan lantas membenahi pemikiran Anda sendiri di edisi-edisi berikutnya. Pekerjaan ini menuntut waktu, ketenangan pikiran, dan kesabaran. Saya mampu melakukannya, saya yakin, tetapi sementara itu pula saya harus meredam kekhawatiran saya. Orang-orang gelisah sering tidak mampu bertahun-tahun menunda, dan berat bagi mereka untuk mengembangkan gagasan-gagasan dalam kesunyian, menunggu "kebenaran" terungkap secara tiba-tiba bagi mereka. Itulah mengapa saya suka mengajar, menjelaskan ide yang masih belum sempurna dan mendengarkan reaksi para mahasiswa. Itulah, mengapa saya suka menulis untuk surat kabar, membaca kembali diri saya di hari-hari berikutnya, dan memahami reaksi orang lain. Suatu permainan rumit, karena hal ini hanya bisa lancar ketika Anda menemui kesepakatan dan kesangsian ketika Anda menemukan perbedaan pendapat. Kadang-kadang, Anda harus mengikuti bagian yang bertentangan: tidak memercayai kata-kata sepakat dan menemukan perbedaan pendapat lewat konfirmasi pada intuisi. Tidak ada aturan, hanya risiko kontradiksi. Namun, kadangkadang Anda harus menyuarakan pendapat karena Anda merasa secara moral wajib mengatakan sesuatu, bukan karena Anda punya kepastian "ilmiah" yang Anda katakan dalam cara yang tidak dapat dibantah.

## **Karya yang Silam, Kini, dan Kontemporer**

Oleh: Virginia Woolf

SUATU karya kontemporer nyaris tidak mungkin dapat diabaikan dengan fakta bahwa dua orang kritikus yang mengamati masalah dan peristiwa sama akan menyatakan opini-opini berbeda sama sekali, walau mendasarkan pendapat pada buku yang juga sama. Di satu sisi, kritikus menilai mahakarya dalam bentuknya yang berbahasa Inggris. Di sisi lain, suatu karya hanya akan sia-sia jika api yang meneranginya tidak lagi menyala. Kedua kritikus itu masih relevan dalam kaitannya dengan karya-karya Milton dan Keats. Mereka memperlihatkan sensitivitas yang halus dan niscaya memiliki antusiasme sejati, hal yang berlaku ketika mereka mendiskusikan karya para penulis kontemporer. Buku yang dipersoalkan adalah buku yang memiliki kontribusi abadi pada kebesaran gaung kesusastraan Inggris dan diterbitkan sekitar dua bulan lalu. Demikianlah penjelasannya, itulah alasan mengapa mereka berbeda.

Penjelasan adalah sesuatu yang ganjil. Penjelasan sama-sama membingungkan, baik bagi pembaca yang berharap bisa menentukan sikap di tengah riuh-rendah sastra kontemporer maupun bagi penulis yang punya hasrat natural untuk mengetahui arah laju karyanya. Dengan kata lain, apakah karyanya yang dibuat dengan sekian penderitaan dan meraba-raba dalam kegelapan, dapat terus menyalakan kejayaan kesusastraan Inggris atau sebaliknya, memadamkan bara tersebut. Namun, jika kita mengidentifikasi diri sebagai pembaca dan menemukan dilema di dalamnya, maka kebingungan kita pun akan segera berakhir. Hal

sama begitu sering terjadi sebelumnya. Kita telah mendengar para doktor berdebat tentang hal baru dan lama rata-rata dua kali dalam setahun, pada musim semi dan musim gugur. Perdebatan itu berlangsung di dalam atmosfer serupa, baik yang dilakukan oleh Robert Elsmere maupun Stephen Philips. Perdebatan itu akan tampak lebih mengagumkan, juga merepotkan, jika kedua orang itu bersepakat mengatakan bahwa buku karya Blank memang benar-benar mahakarya, dan kemudian mereka menunjukkannya kepada kita. Perdebatan keduanya lebih merupakan kritik-kritik yang menyangkut reputasi, opini-opininya ambruk secara spontan lalu dimasukkan ke dalam kolom-kolom prosa sederhana yang akan menegakkan martabat kesusastraan di Inggris dan Amerika.

Pastilah ada kesinisan, juga ketidakpercayaan tertentu, atas entitas kontemporer yang secara otomatis ikut menentukan opini kita ketika pembicaraan menyangkut suatu karya. Para kritikus berusaha—seperti yang mereka tunjukkan, tetapi tanpa tanda-tanda bahwa mereka benar-benar melakukannya—dengan sangat antusias mencermati perdebatan mengenai hal kontemporer ini sehingga usaha itu terkesan percuma. Padahal, masalahnya bisa diungkap cukup dengan pergi ke perpustakaan. Persoalannya masih tersisa, dan mari kita letakkan masalah ini secara tegas pada ranah kritik itu sendiri. Apakah sekarang tidak ada panduan bagi pembaca yang tidak lagi menghormati apa pun dari yang sudah meninggal, dan apakah siksaan akibat tidak adanya penghormatan terhadap yang sudah mati itu penting serta berhubungan dengan pemahaman tentang yang masih hidup? Setelah melalui survei, kritik-kritik itu menyepakati bahwa memang sangat disayangkan tidak begitu banyak orang punya pemahaman akan hal

tersebut. Untuk apakah penilaian buruk dari para kritikus—sementara buku-buku masih terus mereka perhatikan? Dari cerita-cerita yang berasal dari pengalaman, mereka mendapatkan contoh-contoh mengerikan akibat kesalahan-kesalahan besar yang sebelumnya dilakukan, kejahatan para kritikus, karena kritik-kritik mereka memang menentang yang sudah tidak ada dan membela yang masih hidup, bisa saja menghilangkan pekerjaan dan membahayakan reputasi mereka. Maka, satu-satunya nasihat yang seharusnya dapat mereka sarankan lewat kritik adalah upaya menghormati insting-insting seseorang, mengikutinya tanpa rasa takut, menjadikannya sarana untuk mengontrol kritik-kritik yang membela karya-karya sekarang. Mereka juga harus memeriksa insting-insting itu dengan cara membaca dan membaca ulang mahakarya-mahakarya yang berasal dari masa lalu.

Kita tidak dapat menggambarkan bahwa memang selalu seperti itulah adanya. Sekali waktu, kita harus meyakini adanya aturan dan disiplin yang mengontrol republik raya para pembaca dalam suatu cara yang mungkin kini tidak dikenal. Hal ini bukan untuk mengatakan bahwa para kritikus besar—Dryden, Johnson, Coleridge, Arnold—adalah juri-juri karya kontemporer yang tanpa cela dan mereka membubuhi tinta penilaian yang tidak akan terhapus pada suatu buku serta menempatkan pembaca pada sekian masalah yang justru menguntungkan sang kritikus. Kesalahan orang-orang besar terdahulu, terutama dalam kaitannya dengan karya-karya kontemporer, terlalu dibesar-besarkan sehingga menjadi rekaman yang sangat buruk. Namun demikian, hanya kenyataan bahwa orang-orang terdahulu itu pernah hiduplah yang tetap menjadi faktor berpengaruh. Kecenderungan munculnya perdebatan

kacau tentang buku-buku kini sama sekali keluar dari wewenang untuk menemukan kesepakatan. Pelbagai lembaga pendidikan akan terus berdebat dengan seru, sementara di dalam pikiran setiap pembaca akan muncul kesadaran bahwa ada seseorang yang menjaga prinsip-prinsip utama sastra, jika Anda menempatkannya pada beberapa keunikan peristiwa, maka siapa yang akan menjadikan prinsip-prinsip itu sebagai sentuhan yang menentukan dan kepastian di tengah pertentangan antara pujian dan tuduhan. Namun, karena keunikan peristiwa pun dijadikan cara untuk melahirkan kritik, maka alam harus bersikap baik dan masyarakat mesti bersikap matang. Karya-karya yang disajikan di tengah hamparan meja makan malam kesusastraan dunia memang terpecah di mana-mana, pusaran pelbagai arus yang membentuk masyarakat sekarang hanya dapat dikontrol oleh dimensi-dimensi berskala besar. Dan, di manakah raksasa yang kita harapkan itu? Raksasa itu, tentu raja adalah kritik. Namun, hasil yang terlalu sering terlihat dari kemampuan gerak pena-pena kritik adalah diawetkannya urat kesusastraan milik mereka yang masih hidup ke dalam jaringan tulang-tulang kecil sehingga tubuh kesusastraan pun seakan-akan tidak menyisakan nadi masa lalu. Tidak ada tempat yang akan kita temukan dimana kita bisa menjumpai kekuatan Dryden maupun Keats yang dipenuhi sikap baik serta natural, kita tidak menemukan Flaubert dan fanatismennya, maupun Coleridge dengan keseluruhan puisinya. Pernyataan-pernyataan besar mereka terselip di dalam pikiran yang disibukkan dengan perdebatan soal bacaan, padahal pernyataan-pernyataan itu adalah jiwa dari buku itu sendiri.

Para kritikus kebanyakan tahu mengenal hal tersebut. Namun, kritik-kritik yang besar justru jarang

sekali didapatkan. Jadi, bagaimana seorang kritikus kelihatan hebat? Bagaimana kita akan mengagungkan derajat mereka? Pada apa kita akan menempatkan mereka? Kini jumlah kritikus tidak seperti para penyair, mereka sangat melimpah. Dan, zaman sekarang melingkupi ambang ketiadaan orang-orang yang dapat berperan seperti penyair. Tidak ada nama yang bisa dijadikan sandaran, tidak ada guru yang dapat membuat anak muda bangga untuk belajar kepadanya. Hardy sudah lama meninggalkan gelanggang, tidak ada sesuatu yang eksotis seperti halnya kecerdasan Conrad yang sangat berpengaruh sebagai seorang idola, tokoh terhormat, dan guru yang dikagumi. Sandaran itu sebenarnya berjumlah banyak, kuat pula. Namun, mereka yang seharusnya menjadi sandaran berada dalam luapan aktivitas kreatif sehingga tidak ada apa pun yang secara serius dapat memengaruhi definisi kontemporer bagi mereka. Dan, mereka juga tidak mampu menganalisis dengan cara beranjak dari masa sekarang. Padahal, yang kita butuhkan adalah semacam keabadian atau immortalitas (immortality). Jika kita menjadikan masa depan sebagai suatu percobaan, dan bertanya mengenai berapa banyak karya yang sekarang dibuat di Inggris dapat bertahan hingga di masa mendatang, maka kita harus menjawab tidak hanya bahwa kita tidak dapat menyetujui suatu buku, tetapi bahwa kita lebih dari, sekadar sangsi, apa sebenarnya buku itu. Inilah zaman fragmen-fragmen. Banyak stanza (bait), banyak halaman, bab di sana-sini, awal novel ini, akhir novel itu, semuanya menjadi puncak terbaik dari pelbagai masa dan dilakukan oleh banyak pengarang. Namun, dapatkah kita mengurainya jika seikat pagina justru hilang, atau menyuruh para pembaca menyaring timbunan sampah kesusastraan kita yang demikian

banyak untuk menemukan mutiara kecil kita?

Pesimisme tampaknya cukup relevan diperbincangkan dalam hal ini. Masa sekarang adalah masa yang buruk karena kemiskinan cara pandang terhadap sastra dibiarkan begitu saja. Padahal, jika kita tidak memedulikan betapa satu abad dalam periode kesusastraan menentukan pula abad lainnya, maka skala perbandingan pun akhirnya tidak terhindarkan. Waverley, Excursion, Kubla Khan, Don Juan, esai-esai Hazlitt, Pride and Prejudice, Hyperion, Prometheus Unbound, semuanya diterbitkan antara 1800 dan 1821. Jika kita mencermati masalah tidak diikutsertakannya mahakarya-mahakarya dari awal abad ini, maka kaum pesimis itu benar. Zaman sekarang sebenarnya adalah suatu zaman yang harus dilihat sebagai hasil pencapaian gerakan dan ekspresi sosok-sosok yang sebelumnya melintasi layar peradaban. Namun, kilatan cahaya dari mahakarya-mahakarya silam itu dibiarkan berlalu begitu saja, dan kita pun patut mempertanyakannya. Masalah ini sama parahnya dengan kesenangan yang berlangsung terus-menerus hingga menjadi penderitaan.

Kinilah saatnya mengoreksi opini-opini ekstrem ini dengan memperbaharui cara kita melihat mahakarya-mahakarya dari masa lampau. Kita harus merasa diri kita benar-benar mampu mengendalikan mahakarya-mahakarya itu bukan karena kepentingan untuk menilai, melainkan kebutuhan untuk menempatkan keseimbangan sekaligus memberikan perlindungan. Sejujurnya, usaha membandingkan masa lampau dan masa kini memang membingungkan. Ada kenikmatan tertentu dalam halaman demi halaman karya Wordsworth, Scott, dan Jane Austen. Kesempatan-kesempatan kita untuk mengamatinya selalu ada, tetapi para kritikus justru mengabaikannya.

Mereka dengan sengaja menolak rasa atas rupa, suara, sentuhan dari masa silam—rasa yang mestinya secara personal menggetarkan. Perasaan-perasaan itu hanya dimiliki beberapa orang tertentu saja, itu pun jika berkaitan dengan beberapa peristiwa tertentu. Ada sedikit perasaan iri jika kita melihat karya-karya Wordsworth, Scott, dan Jane Austen. Dari apakah munculnya perasaan melindungi yang sifatnya bertahap, menyenangkan, dan akhirnya membuat kita terlena? Inilah kekuatan yang berasal dari keyakinan—karya dari masa silam menjatuhkan diri kepada kita, pada zaman sekarang. Pada Wordsworth, sang penyair filosofis, kekuatan ini cukup besar. Sebaliknya, kekuatan ini justru menegaskan kecerobohan Scott yang menulis mahakarya-mahakarya untuk membangun kastil-kastil kejayaannya. Kekuatan ini malah membenarkan sikap seorang perawan baik hati yang menulis secara sembunyi-sembunyi serta dengan cara yang sungguh-sungguh sederhana sekadar untuk menemukan kesenangan. Dalam hal itulah, sifat natural menunjukkan bahwa hidup merupakan kualitas yang khusus. Mereka menyadari hubungan sesama manusia dan antara manusia dengan jagat raya. Tidak ada satu pun dari mereka yang mungkin bermaksud menyatakan kepalsuan. Namun, semua tergantung padanya. Kita hanya meyakini bahwa semua sandaran akan datang sendiri. Sekadar untuk menguatkan keyakinan, kita mengambil contoh sederhana dari The Watsons, bahwa seorang gadis yang baik akan dengan sendirinya mampu bertahan dari serangan seorang anak lelaki yang mencela suatu tarian. Bila Anda yakin akan kemutlakkannya, maka Anda tidak cuma membuat orang-orang seratus tahun kemudian merasakan hal sama. Namun, Anda akan membuat mereka

merasakannya sebagai bukti pentingnya kesusastraan, untuk memastikan bahwa kebaikan adalah kondisi yang memungkinkan untuk menulis. Jika Anda percaya bahwa impresi-impresi Anda bisa dilekatkan pula pada orang lain, maka Anda terbebas dari kungkungan kepribadian. Inilah makna menjadi bebas, seperti halnya Scott yang mencari makna seluruh dunia petualangan dan romansa. Ini juga adalah langkah pertama dalam proses misterius yang menjadikan Jane Austen seorang yang sangat ahli. Buku-buku kecil yang dihasilkan dari pengalaman—diseleksi, diyakini, dan disusun di luar diri Austen sehingga dapat diletakkan secara tepat di tempatnya. Austen kemudian bebas untuk memasukkannya ke dalam pernyataan lengkap yang disebut sastra, dengan proses yang terbuka untuk dicermati oleh sang analis.

Sayangnya, para kritikus tidak percaya pada hal-hal semacam itu. Kesungguhan mereka hanya menunjukkan kepada kita bahwa mereka hanya mampu berbuat sebatas terkait keinginan mereka. Mereka tidak dapat membangun suatu dunia, karena mereka tidak bebas dari manusia lainnya. Mereka tidak dapat mengisahkan kembali cerita-cerita, karena mereka tidak percaya pada kebenaran cerita-cerita itu. Mereka menggantungkan diri pada perasaan dan emosi. Kaum intelek itu mengatakan bahwa pesan adalah hal yang mengaburkan. Padahal, kesaksian adalah hal yang paling dipercaya. Dan, mereka terpaksa menyangkal diri seolah-olah tidak perlu menggunakan seluruh kemampuan mereka dalam menganalisis. Mereka sebenarnya menarik buku-buku catatan dan rekaman mereka dengan terus-menerus ditimpa kilatan cahaya masa silam. Namun, cahaya itu menerangi apa? Tindakan para kritikus adalah kemegahan fana yang mungkin

tidak menghasilkan apa pun. Para kritikus dapat menyatakan dengan baik bahwa jika zaman sudah seperti ini—dan visi kita ditentukan oleh tempat kita di atas percaturan sastra dunia—maka usaha mereka akan disibukkan oleh kerja keras. Semua kehormatan mereka dikorbankan untuk membangun suatu tatanan menurut mereka. Namun, di mana kita melihat mahakarya-mahakarya itu ditempatkan? Bukankah seharusnya dimunculkan pula sajak-sajak Yeats, Davies, De la Mare. Lawrence berhasil membangun momen-momen menarik. Beerbohm menulis dengan cara yang sangat sempurna. Strachey pintar melukis potret. Eliot pandai membuat frasa-frasa. Bagian-bagian dalam *Far Away and Long Ago* niscaya akan memesona semua pembacanya. Ulysses adalah malapetaka yang akan selalu dikenang—sangat berani dan mampu menunjukkan malapetaka secara mengerikan. Setelah memetik dan memilih ini-itu, kita tahu bahwa kritikus hanya berpendapat bahwa sekarang adalah zaman yang dikotori fragmen-fragmen dan terpisah dari masa lalu.

Opini-opini itu berlaku secara universal dan kita menjadikannya kesadaran padahal kita tidak memercayai kata yang kita ucapkan. Inilah zaman yang seharusnya meletihkan, kita harus menengok ke belakang sambil mencemburui masa lalu. Hidup tidak kekurangan warna. Telepon, yang dapat mengganggu percakapan-percakapan paling serius, merupakan romansa tersendiri. Bahkan, gerundelan orang yang tidak mungkin bersifat abadi pun dapat menunjukkan gagasan mereka yang berlatar belakang jalanan, rumah-rumah, dan manusia yang kemudian menyusun diri menjadi peristiwa. Namun, inilah hidup, inilah perbincangan tentang sastra. Kita harus mencoba mengurai keduanya, membenarkan sejumlah sikap

optimis yang akan memberontak terhadap superioritas alasan rasional. Dalam satu segi, sikap optimis itu universal. Tidak ada seorang pun yang ingin mundur seratus tahun. Segala hal pada masa sekarang, termasuk remeh-remeh di dalamnya—tidak akan kita tukar dengan masa silam. Hanya insting yang dapat memandu kehidupan sehingga setiap langkah lebih suka menjadi dirinya daripada menjadi raja, pahlawan, atau miliarder. Dan, sastra modern yang menyadari ketidaksempurnaannya pun memiliki ketergantungan yang sama pada kita. Kualitas menjadi bagian dari dunia di mana kita berada dan bukan dunia yang kita lihat dengan segan dari luar. Tidak ada generasi selain kita yang merasa perlu menghargai sifat-sifat kontemporer. Kita dipisahkan secara tajam dari leluhur-leluhur kita. Suatu pergeseran skala—perang, peristiwa-peristiwa yang tiba-tiba menggeser posisi massa dalam suatu zaman—mengguncangkan susunan itu dari atas ke bawah, memisahkan kita dari masa lalu dan menjadikan kita terlalu sibuk dengan masa sekarang. Setiap hari kita menemukan diri kita bertindak, berkata, dan berpikir tentang hal-hal yang tidak mungkin bagi para leluhur kita. Dan, kita merasakan perbedaan-perbedaan yang tidak tercatat jauh lebih banyak daripada persamaan-persamaan yang ditunjukkan dengan sangat sempurna. Buku-buku baru menggoda kita untuk membacanya dengan harapan bahwa buku-buku itu merefleksikan penyusunan kembali sikap kita—situasi, pikiran, dan kejelasannya dalam mengelompokkan hal-hal sepele—dan, seperti dilakukan Scott, mengembalikannya ke dalam perlindungan kita secara menyeluruh. Di sinilah alasan optimisme itu muncul. Tidak ada zaman selain zaman sekarang yang memberi ruang bagi para penulis untuk mengekspresikan perbedaan-perbedaan yang

memisahkan mereka dari masa lalu. Begitu pula sebaliknya dalam hal persamaan-persamaannya. Adalah menyakitkan untuk menyebut nama-nama, tetapi pembaca yang paling awam pun memilih untuk terlibat dalam pemaknaan atas puisi, fiksi, dan biografi yang dapat mengesankan keberanian dan kesungguhan di balik kata-kata.

Buku demi buku meninggalkan kita dengan perasaan yang sama, yaitu kemiskinan intelektual dalam kesusastraan. Banyak dari apa yang terbaik dalam karya kontemporer punya kejelasan yang dicatat di bawah tekanan, diletakkan dalam catatan yang tidak jelas. Catatan-catatan ini melindungi karya kontemporer dari risiko-risiko penilaian yang lebih buruk lagi. Para kritikus lebih baik mundur, seperti disarankan Matthew Arnold, dari nyala api kesusastraan pada masa sekarang karena "perkiraan-perkiraan mereka begitu sering dilakukan secara personal tetapi penuh nafsu" meniadakan masa lalu. Penulis sekarang harus meninggalkan harapan bisa membuat pernyataan lengkap yang kita sebut mahakarya. Ia harus puas hanya dengan menjadi pengambil alih catatan-catatan. Namun, jika buku-buku catatan dipenuhi muatan-muatan yang tidak mampu bertahan lama, maka sang penulis bisa menunjukkan bahwa muatan-muatan itu adalah bahan yang berasal dari mahakarya-mahakarya masa depan yang telah dibuat. Kebenaran kembali berbicara dalam cara para pembuat mitos, yang selalu mudah berubah. Kebenaran kadang-kadang membuat dirinya mudah diungkap, atau sebaliknya justru menjadi tidak jelas. Namun, jika kebenaran memang seperti itu—dan kita bisa dengan baik melihat gangguan-gangguannya—maka kilatannya akan meyakinkan kita bahwa kebenaran itu selalu sama, dari Chaucer hingga Conrad. Perbedaannya

terletak di permukaan, kontinuitasnya ada pada kedalaman.

## **Sang Pendongeng**

Oleh: Walter Benjamin

WALAUPUN namanya mungkin familiar bagi kita, keberadaan sang pendongeng tidak disertai maknamakna yang menunjukkannya sebagai suatu kekuatan masa kini. Ia telah menjadi sesuatu yang berada jauh dan semakin jauh dari keberadaan kita. Menempatkan seseorang seperti Leskov sebagai seorang pendongeng tidak berarti mendekatkannya pada kita, tetapi agaknya justru memperlebar jarak kita darinya. Dilihat dari jarak tertentu, ringkasan-ringkasan sederhana yang merumuskan bahwa pendongeng menampakkan dan menonjolkan diri, menghadapkan seorang peneliti pada jarak dan sudut pandang yang tepat. Jarak dan sudut pandang ini menentukan suatu pengalaman yang kita alami hampir setiap hari. Dari sini, kita tahu bahwa seni mendongeng sedang menuju kematiannya. Kita semakin jarang menemukan orang yang mampu menceritakan suatu kisah dengan baik. Hal memalukan lebih sering muncul ketika suatu cerita mencoba dikisahkan. Ada sesuatu yang agaknya pasti bagi kita, dan berasal dari diri kita sendiri, kemampuan mempertukarkan pengalaman. Ada satu alasan jelas tentang hal ini, nilai-nilai yang ada di dalam pengalaman telah mengalami kegagalan. Nilai-nilai ini seakan-akan terus terperosok ke dalam jurang yang tidak berdasar. Setiap pandangan sekilas selalu menunjuk pada suatu kemerosotan baru, bahwa gambaran kita tentang dunia eksternal dan dunia moral sedang mengalami perubahan-perubahan yang sebelumnya tidak pernah terpikirkan mungkin akan terjadi. Bersamaan dengan Perang Dunia I mulai muncul suatu proses yang

menjelaskan apa yang terus berlangsung sejak saat itu. Proses ini tidak kelihatan pada akhir perang tersebut di mana orang-orang kembali dari pertempuran dalam keadaan bisu—mereka tidak lebih kaya dan malah lebih miskin akan pengalaman yang dapat dipertukarkan. Sepuluh tahun kemudian segala hal tertuang dalam luapan buku-buku tentang perang, tetapi pengalaman tentang perang itu sendiri justru disebarkan dari mulut ke mulut. Dan, tidak ada yang aneh dengan kenyataan tersebut. Pengalaman strategis tidak pernah dipertentangkan dengan pertempuran taktis, pengalaman ekonomis dengan inflasi, pengalaman jasmaniah dengan pertempuran mekanis, serta pengalaman moral dengan semua kekuatan itu. Suatu generasi yang berangkat ke sekolah dengan naik kendaraan berkuda kini berdiri di bawah langit terbuka, di suatu daerah pedalaman yang tidak ada apa pun kecuali awan, dan di bawah naungan awan ini, di suatu area penuh kekuatan destruktif, tergoleklah tubuh manusia yang kecil dan rapuh.

SEMUA pendongeng menunjukkan pengalaman yang disebarkan dari mulut ke mulut. Dan, mereka yang kemudian menuliskan cerita-cerita itu adalah orang-orang besar yang menulis versi berbeda dari ucapan para pendongeng tak dikenal. Secara sekilas, ada dua kelompok yang saling melengkapi dalam banyak hal di antara orang-orang besar itu. Dan, secara jasmaniah, sosok pendongeng hanya dapat dipenuhi oleh orang yang menggambarkan keduanya. "Ketika seseorang melakukan perjalanan, maka ia punya sesuatu untuk diceritakan," kata orang Jerman, dan orang-orang yang membayangkan sang pendongeng sebagai seseorang yang datang dari tempat nan jauh. Mereka kurang senang mendengarkan orang yang hanya berdiam diri di

rumah, membangun kehidupan yang lurus-lurus saja, dan sekadar mengetahui dongeng-dongeng serta tradisi-tradisi lokal. Jika seseorang ingin menggambarkan dua kelompok ini karena mewakili kekunoannya, maka ia mewujudkan dua kelompok ini sebagai petani dan nelayan. Tentu raja, setiap bidang kehidupan menghasilkan suku pendongengnya sendiri. Setiap suku menunjukkan beberapa karakteristiknya berabad-abad kemudian. Di antara para pendongeng Jerman dari abad ke-19, para penulis seperti Hebel dan Gotthelf adalah bagian dari suku pertama, sedangkan Sealsfield dan Gerstacke dari suku kedua. Pembagian suku-suku ini, seperti disebutkan di atas, hanya berkaitan dengan tipe-tipe dasar. Perluasan dongeng secara historis tidak lagi terelakkan tanpa adanya interpenetrasi yang sangat minim antara dua tipe kuno ini.

Begitulah, suatu interpenetrasi berhasil dicapai terutama pada Abad Pertengahan terutama dalam struktur perdagangan di masa itu. Guru para pengrajin dan pengembara bekerja bersama di ruang-ruang yang sama, dan setiap maestro adalah seorang pengembara sebelum berdiam di kota tempat tinggalnya atau tempat lain. Jika para petani dan nelayan adalah maestro-maestro lama dalam mendongeng, maka kelas seniman adalah perguruan tingginya. Universitas ini menggabungkan adat yang berasal dari tempat-tempat nan jauh, lalu menunjukkannya kepada penduduk asli dari suatu wilayah.

Orientasi menuju kepentingan-kepentingan praktis adalah karakteristik dari banyak pendongeng. Karakteristik yang lebih jelas dibandingkan Leskov, dimana sifat praktis ini dapat diakui, terlihat misalnya pada Gotthelf yang menasihati para petaninya—seperti yang tampak dilakukannya di Nadies—akan bahaya

semburan gas, dan Hebel yang menempatkan intruksi ilmiah bagi para pembaca-pembacanya ke dalam Schatzkastelein, berada dalam garis ini juga. Semua ini menunjukkan sifat dari setiap kisah nyata. Kisah nyata mengandung sesuatu yang bermanfaat, baik secara terbuka maupun tertutup. Kemanfaatan ini dapat terlihat baik dalam moral, beberapa saran praktis, maupun pepatah atau peribahasa. Dalam setiap kasus, pendongeng adalah seseorang yang memberi nasihat kepada para pembacanya. Namun, jika "pemberian nasihat" sekarang sedang menuju pada kekunoan, maka hal ini lantaran merosotnya makna pengalaman yang dapat dipertukarkan. Akibatnya, kita tidak punya nasihat yang baik bagi diri kita maupun orang lain. Nasihat tidak lagi punya jawaban atas suatu pertanyaan mengenai kelanjutan suatu cerita yang dibentangkan. Namun, lain halnya dengan saran. Untuk mengemukakan nasihat ini, pertama-tama seseorang harus mampu menceritakan suatu kisah (sungguh terpisah dari kenyataan bahwa seseorang mau menerima saran untuk memperluas wilayah yang memperbolehkan ia untuk berbicara). Nasihat yang dimasukkan ke dalam struktur kehidupan nyata adalah kebijaksanaan.

Seni mendongeng akhirnya akan mati setelah hidup sangat lama. Dan, tak ada apa pun yang lebih dungu daripada ingin melihat adanya suatu "gejala pembusukan" dalam seni mendongeng, dan membiarkan munculnya gejala "modern". Gejala ini agaknya hanya suatu kekuatan produktif sekuler dari sejarah. Inilah gejala yang dengan bertahap berbalik secara naratif dari bidang lisan dan pada saat bersamaan memungkinkan gejala itu melihat keindahan baru dalam alur yang sedang menuju akhir.

GEJALA awal dari suatu proses yang sedang

menuju kematiannya adalah keruntuhan dongeng sekaligus munculnya novel pada awal masa modern. Apa yang membedakan novel dari dongeng (dan dalam hal yang lebih terbatas, novel dari epik) adalah ketergantungan novel secara esensial pada bentuk buku. Penyebaran novel menjadi mungkin hanya dengan penemuan metode cetak. Apa yang dapat dilakukan secara lisan adalah cara berbeda dari apa yang dinyatakan dalam keahlian novel. Apa yang membedakan novel dari semua bentuk prosa lainnya (dongeng, kisah peri, legenda, bahkan novella) adalah bahwa bentuk-bentuk terdahulu itu berasal dari dan berakhir pada tradisi oral. Inilah yang membedakan secara khusus novel dari dongeng. Pendongeng mengatakan apa yang tidak dinasihatkannya sendiri, ia pun tidak dapat menasihati orang lain. Menulis novel berarti melahirkan hal-hal ekstrem yang tidak dapat diperbandingkan dalam upaya menyajikan kehidupan manusia. Novel menyajikan bukti tentang kehidupan yang membingungkan di tengah kesempurnaan hidup dengan berusaha menunjukkan kesempurnaan tersebut.

Buku besar pertama dalam genre novel, Don Quixote, mengajarkan bagaimana kebesaran spiritual dan keberanian salah seorang yang paling terhormat, Don Quixote, sama sekali tidak disertai nasihat dan dilakukan tanpa muatan kebijaksanaan. Jika sekarang dan kelak, usaha-usaha dilakukan—yang paling efektif mungkin dapat dilihat dalam Wilhelm Meisters Wanderjahre—justru untuk memberi petunjuk bagi novel, maka usaha-usaha ini sama artinya dengan memodifikasi bentuk novel. Aliran Bildungsroman, di satu sisi tidak menyimpang dari struktur dasar novel. Lewat usaha menggabungkan proses sosial dengan perkembangan seseorang, struktur ini menjustifikasi

tatanan yang menentukannya. Legitimasi itu berhadapan langsung dengan realitas. Khususnya dalam Bildungsroman, bentuk ketidakcakapan yang terwujudkan.

SESEORANG harus membayangkan transformasi bentuk-bentuk epik yang berlangsung dalam ritme yang sebanding dengan perubahan dan meliputi seluruh permukaan bumi selama berabad-abad. Hampir tidak ada bentuk-bentuk lain dari komunikasi manusia yang mendapatkan bentuknya dengan ritme yang lebih lamban. Novel pada awalnya kembali ke semangat zaman purbakala. Selama ratusan tahun sebelumnya, bentuk novel ditemukan di dalam kelas menengah yang sedang berkembang di mana unsur-unsurnya pun ikut berkembang. Dengan kemunculan unsur-unsur novel ini, dongeng secara perlahan mulai surut ke masa kuno. Walaupun dalam banyak hal dongeng membawa bahan baru, tetapi dongeng tidak benar-benar ditentukan oleh bahan tersebut. Di sisi lain, kita mengakui bahwa dengan kontrol penuh dari kelas menengah—instrumen terpenting dalam kapitalisme—muncullah suatu bentuk komunikasi yang sebelumnya tidak pernah dipengaruhi bentuk epik. Bentuk tersebut kini mendorong munculnya suatu perubahan. Dan, bentuk itu menghadapkan dongeng sebagai bentuk komunikasi yang kurang kuat dibandingkan novel. Namun, bentuk ini juga mendorong munculnya krisis dalam novel. Bentuk komunikasi yang lebih baru ini adalah informasi.

Villemassant, pengarang *Le Figaro*, mengarakterisasikan informasi dalam suatu formula terkenal. "Bagi para pembaca saya," katanya, "api yang membumbung di daerah permukiman latin jauh lebih penting di- banding sebuah revolusi di Madrid." Inilah yang menjelaskan secara mencolok bahwa tidak ada lagi

kecerdasan yang datang dari tempat nan jauh. Informasi menjadi suatu pegangan terdekat sehingga paling siap didengarkan.

Kecerdasan yang datang dari jauh—baik jenis spasial yang berasal dari luar negeri maupun jenis temporal dari tradisi—memiliki otoritas yang valid bahkan ketika kecerdasan ini bukanlah subjek untuk menguji-ulang. Informasi menyarankan adanya pengujian. Syarat utamanya adalah informasi yang kelihatannya "dapat dimengerti di dalam dirinya". Informasi ini seringkali tidak lebih tepat dibanding kecerdasan yang muncul pada abad-abad sebelumnya. Namun, ketika kecerdasan yang muncul sesudahnya cenderung menimbulkan keajaiban, maka informasi itu pun sangat perlu disuarakan secara rasional. Karenanya, informasi ini membuktikan pertentangannya dengan spirit dongeng. Jika seni mendongeng menjadi semakin aneh, maka persebaran informasi memiliki peranan menentukan dalam masalah ini.

Setiap pagi, kita dihadapkan pada berita-berita yang berasal dari seluruh penjuru dunia, tetapi kita masih tetap kekurangan cerita-cerita yang layak. Hal ini dikarenakan tidak ada lagi peristiwa yang datang kepada kita tanpa terlebih dahulu disertai penjelasan. Dengan kata lain, kini nyaris tidak ada apa pun yang bermanfaat dari dongeng, semua yang bermanfaat hanyalah informasi. Sebenarnya, inilah kenapa sebagian dari seni mendongeng berusaha membebaskan suatu cerita dari penjelasan yang mereproduksinya. Leskov adalah seorang maestro dalam hal tersebut (bandingkan bagian-bagian dari karyanya dalam *The Deception* dan *The White Eagle*).

Hal-hal luar biasa dan mengagumkan dihubungkan dengan akurasi terbesar, tetapi hubungan

psikologis peristiwa-peristiwa tersebut tidak dipaksakan kepada pembaca. Para pembaca dibiarkan menginterpretasikan sendiri cara mereka dalam memahami hubungan-hubungan tersebut, dan memahami pencapaian-pencapaian naratif sebagai suatu perluasan pemahaman bahwa informasi yang ada memang kurang.

## **Para Penulis**

### **Albert Camus**

Lahir di Mondovi (sekarang Deraan), Aljazair, 7 November 1913. Penulis dan filsuf dari Perancis. Pada 1957 meraih Nobel Sastra. Berteman baik dengan Jean-Paul Sartre dan Simone de Beauvoir. Meninggal dunia dalam sebuah kecelakaan mobil di Villeblevin pada 5 Januari 1960. Karya-karyanya antara lain: *Le mythe de Sisyphe* (1942), *L'Etranger* (1942), *Caligula* (1944), *La malentendu* (1944), *La peste* (1947), *L'etat de siege* (1948), *Lettres a un ami allemande* (1948), *Les justes* (1950), *L'homme revoke* (1951), *La chute* (1956), *L'exil et le royaume* (1957), *Le premier homme* (tidak selesai, diterbitkan pada 1994).

### **Bertrand Russell**

Lahir pada 18 Mei 1872. Filsuf dan ahli matematika. Banyak menulis tentang filsafat, moral, pendidikan, sejarah, agama dan politik. Karyanya antara lain *Introduction to Mathematical Philosophy*. Menerima penghargaan Order of Merit (1949) dan Nobel Sastra (1950). Wafat pada 2 Februari 1970.

### **Carlos Fuentes**

Penulis terkenal dari Meksiko. Menulis lebih dari 50 karya, termasuk novel, cerpen, esai, dan drama. Wafat pada 14 Mei 2012.

### **Czeslaw Milosz**

Lahir di Seteniai, Lituania, pada 30 Juni 1911. Sastrawan berkewarganegaraan Polandia-Amerika Serikat yang meraih Nobel Sastra pada 1980. Wafat di

Krakow, Polandia, pada 14 Agustus 2004.

### **Edward W. Said**

Lahir di Yerusalem, Israel, pada 1935. Penulis, akademisi, dan aktivis untuk kemerdekaan Palestina dan dunia Arab pada umumnya.

### **Gao Xingjian**

Lahir di Ganzhou, Jiangxi, Tiongkok, pada 4 Januari 1940. Novelis, dramawan, kritikus, penerjemah, sutradara, dan pelukis. Meraih Nobel Sastra pada 2000. Sebelumnya, pada 1992 menerima Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres oleh pemerintah Perancis. Karyanya dilarang di Tiongkok. Karyanya yang terkenal adalah *Soul Mountain* (1990).

### **George Orwell**

Lahir pada 25 Juni 1903 dengan nama Eric Arthur Blair. Namanya sebagai penulis melejit lewat novel *Animal Farm* dan 1984. Wafat pada Januari 1950.

### **Jean-Paul Sartre**

Lahir di Paris pada 21 Juni 1905. Filsuf dan penulis dari Perancis. Meraih Nobel Sastra pada 1964 namun ia menolak. Wafat pada 15 April 1980.

### **Jorge Luis Borges**

Lahir pada 24 Agustus 1899. Penulis dari Argentina yang dianggap salah satu tokoh sastra terbesar dari abad 20. Meninggal di Jenewa, Swiss, pada 14 Juni 1986.

### **Gabriel Garcia Marquez**

Lahir pada 6 Maret 1927. Novelis, jurnalis, penerbit, dan aktivis politik Kolombia. Dipandang

sebagai tokoh utama genre realisme magis. Meraih Nobel Sastra pada 1982. Wafat pada 17 April 2014 di Mexico City. Karyakaryanya adalah *In Evil Hour* (*La mala hora*, 1962), *One Hundred Years of Solitude* (*Cien años de soledad*, 1967), *The Autumn of the Patriarch* (*El otoño del patriarca*, 1975), *Chronicle of a Death Foretold* (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981), *Love in the Time of Cholera* (*El amor en los tiempos del cólera*, 1985), *The General in his Labyrinth* (*El general en su laberinto*, 1989), *Of Love and Other Demons* (*Del amor y otros demonios*, 1994).

### **Jose Saramago**

Lahir pada 16 November 1922. Penulis yang berasal dari Portugal. Meraih Nobel Sastra pada 1998. Wafat pada 18 Juni 2010.

### **Julio Cortazar**

Lahir pada 26 Agustus 1914 di Ixelles-Elsene, Belgia. Novelis yang karya-karyanya antara lain *Hopscotch* (1963), *Bestiario* (1951), dan *A Model Kit* (1968). Meninggal dunia pada 12 Februari 1984, Paris, Perancis.

### **Mark Twain**

Penulis dan komedian dari Amerika Serikat. Novelnovelnya yang terkenal adalah *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) dan sekuelnya, *Adventures of Huckleberry Finn* (1885) yang sering disebut-sebut sebagai "The Great American Novel". Dipuji sebagai "The Greatest American humorist of his age". William Faulkner menyebut dia "The Father of American literature".

### **Michel Foucault**

Lahir di Poitiers, Perancis, pada 1926. Karyanya antara lain *Maladie et Personnalite* (Penyakit Jiwa dan Kepribadian), *Folie et deraison*. *Histoire de la folie a l'age classique* (Kegilaan dan "Unreason", Sejarah Kegilaan dalam Zaman Klasik), *Raymond Roussel* (tentang seorang sastrawan Prancis), *Naissance de la Clinique*. *Une archeologie du regard medical* (Lahirnya Klinik. Sebuah Arkeologi tentang Tatapan Medis), *Les mots et les chores*. *Une archeologie des sciences humaines* (Kata-kata dan Benda-benda. Sebuah Arkeologi tentang Ilmu-ilmu Manusia), *L'archeologie du savoir* (Arkeologi Pengetahuan), *L'ordre du discours* (Susunan Diskursus), dan *Surveiller et Punir*. *Naissance de la prison* (Menjaga dan Menghukum. Lahirnya Penjara). Meninggal dunia di Paris pada 25 Juni 1984.

### **Milan Kundera**

Lahir pada April 1929 di Brno, Bohemia, yang sekarang disebut Ceko. Karya-karyanya antara lain *Laughable Loves*, *The Joke*, *Life is Elsewhere*, *The Book of Laughter and Forgetting*, dan *The Unbearable Lightness of Being*.

### **Nadine Gordimer**

Lahir di Springs, Transvaal, Uni Afrika Selatan, pada 20 November 1923. Sastrawan dari Afrika Selatan. Mengarang 10 novel dan lebih dari 200 cerita pendek. Meraih Nobel Sastra pada 1991. Di antara karyanya yang terkenal ialah *A Guest of Honour* (1970), *The Conservationist* (1974), *Burger's Daughter* (1979) dan *A Sport of Nature* (1987). Meninggal dunia di Johannesburg pada 13 Juli 2014.

### **Octavio Paz**

Lahir pada 31 Maret 1914. Penulis, penyair dan

diplomata dari Meksiko. Meraih Nobel Sastra pada 1990. Wafat pada 19 April 1998.

### **Paulo Coelho**

Sastrawan dari Brasil. Karya-karyanya antara lain *Arquivos do Inferno* (Hell Archives) dan *O Manual Prático do Vampirismo* (Practical Manual of Vampirism). Pada 25 Juli 2002 diterima sebagai anggota Brazilian Academy of Letters (ABL) yang mengukuhkan posisinya sebagai seorang sastrawan.

### **Paulo Freire**

Lahir pada 19 September 1921 di Recife, Brasil. Penulis dan pengajar. Dipenjarakan pada 1964, lalu diasingkan ke Chile. Mengajar di Harvard University, AS, pada 1969-1970. Karyanya yang terkenal adalah *Pedagogy of the Oppressed*.

### **Salman Rushdie**

Lahir di Bombay, India, pada 19 Juni 1947. Karya-karyanya antara lain *Grimus* (1975), *Midnight's Children* (1981), *The Satanic Verses* (1988).

### **Umberto Eco**

Lahir di Alessandria, Italia. Namanya pertama kali melambung pada 1980 setelah novel pertamanya, *Name of the Rose*, terbit dan dianggap sebagai karya sastra yang paling dihormati di dunia. Profesor di Harvard University dan mengajar semiotika di Universitas Bologna. Menulis novel hanya pekerjaan paruh waktu baginya. "Saya seorang filsuf," katanya. "Saya menulis novel hanya pada akhir pekan." Wafat pada 19 Februari 2016.

### **Walter Benjamin**

Lahir di Berlin, Jerman, pada 15 Juli 1892. Filsuf dan salah satu pemikir terpenting Mazhab Frankfurt. Karya-karyanya antara lain *Theses on the Philosophy of History*, *Thesis, On Some Motifs in Baudelaire*, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, dan banyak lagi.