

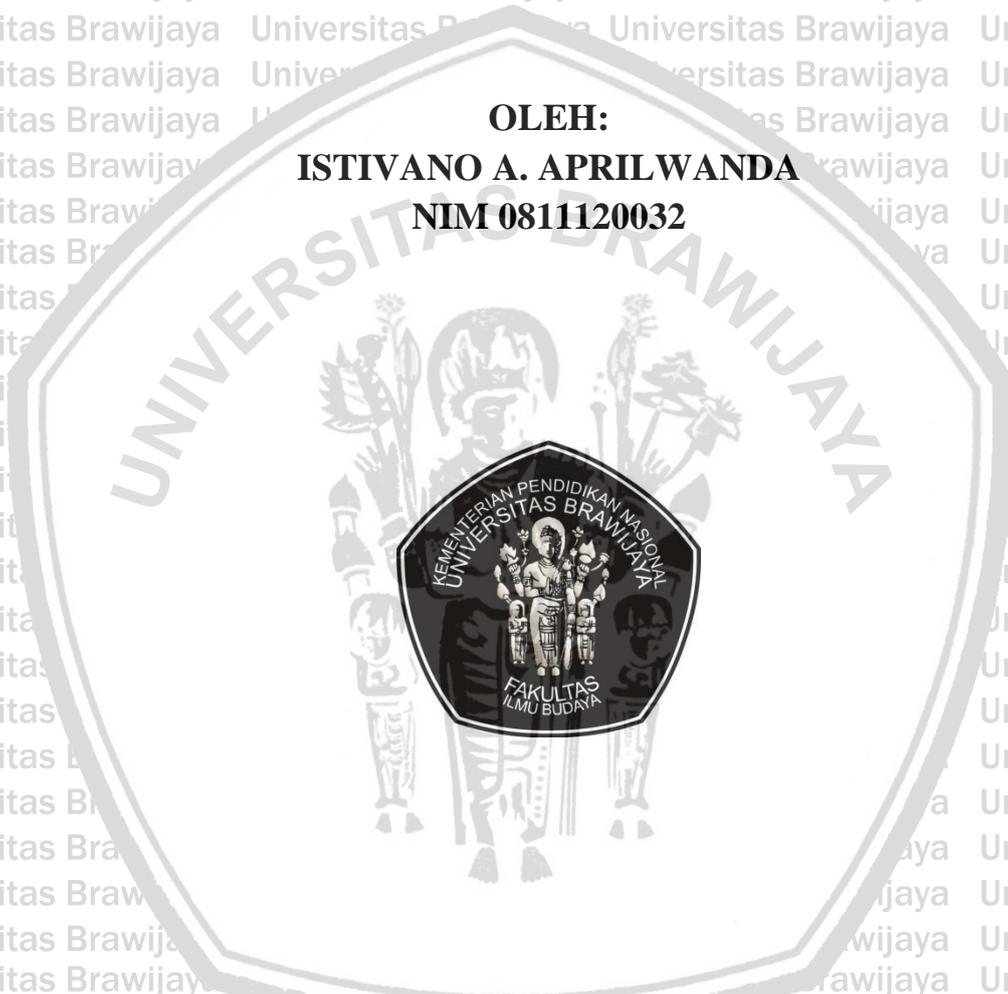
**KEYAKINAN YANG BURUK (*BAD FAITH*)  
DALAM *GEKIGA ABANDON THE OLD IN TOKYO*  
KARYA YOSHIHIRO TATSUMI**

**SKRIPSI**

**OLEH:**

**ISTIVANO A. APRILWANDA**

**NIM 0811120032**



**PROGRAM STUDI SASTRA JEPANG  
JURUSAN BAHASA DAN SASTRA  
FAKULTAS ILMU BUDAYA  
UNIVERSITAS BRAWIJAYA**

**2014**

**KEYAKINAN YANG BURUK (BAD FAITH)  
DALAM GEKIGA ABANDON THE OLD IN TOKYO  
KARYA YOSHIHIRO TATSUMI**

**SKRIPSI**

**Diajukan Kepada Universitas Brawijaya  
Untuk Memenuhi Salah Satu Persyaratan  
Dalam Memperoleh Gelar *Sarjana Sastra***

**OLEH:  
ISTIVANO A. APRILWANDA  
NIM 0811120032**

**PROGRAM STUDI SASTRA JEPANG  
JURUSAN BAHASA DAN SASTRA  
FAKULTAS ILMU BUDAYA  
UNIVERSITAS BRAWIJAYA**

**2014**

## PERNYATAAN KEASLIAN

Dengan ini saya:

Nama : Istivano A. Aprilwanda

NIM : 0811120032

Program Studi : Sastra Jepang

menyatakan bahwa:

1. skripsi ini adalah benar-benar karya saya, bukan merupakan jiplakan dari karya orang lain, dan belum pernah digunakan sebagai syarat mendapatkan gelar kesarjanaan dari perguruan tinggi manapun
2. apabila di kemudian hari ditemukan bahwa skripsi ini merupakan jiplakan, saya bersedia menanggung segala konsekuensi hukum yang diberikan.

Malang, 6 Agustus 2014

Istivano A. Aprilwanda

NIM. 0811120032

Dengan ini menyatakan bahwa skripsi Sarjana atas nama Istivano A. Aprilwanda telah disetujui oleh pembimbing untuk diujikan.

Malang, 21 Juli 2014

Pembimbing I

Eka Marthanty Indah Lestari, M.Si.

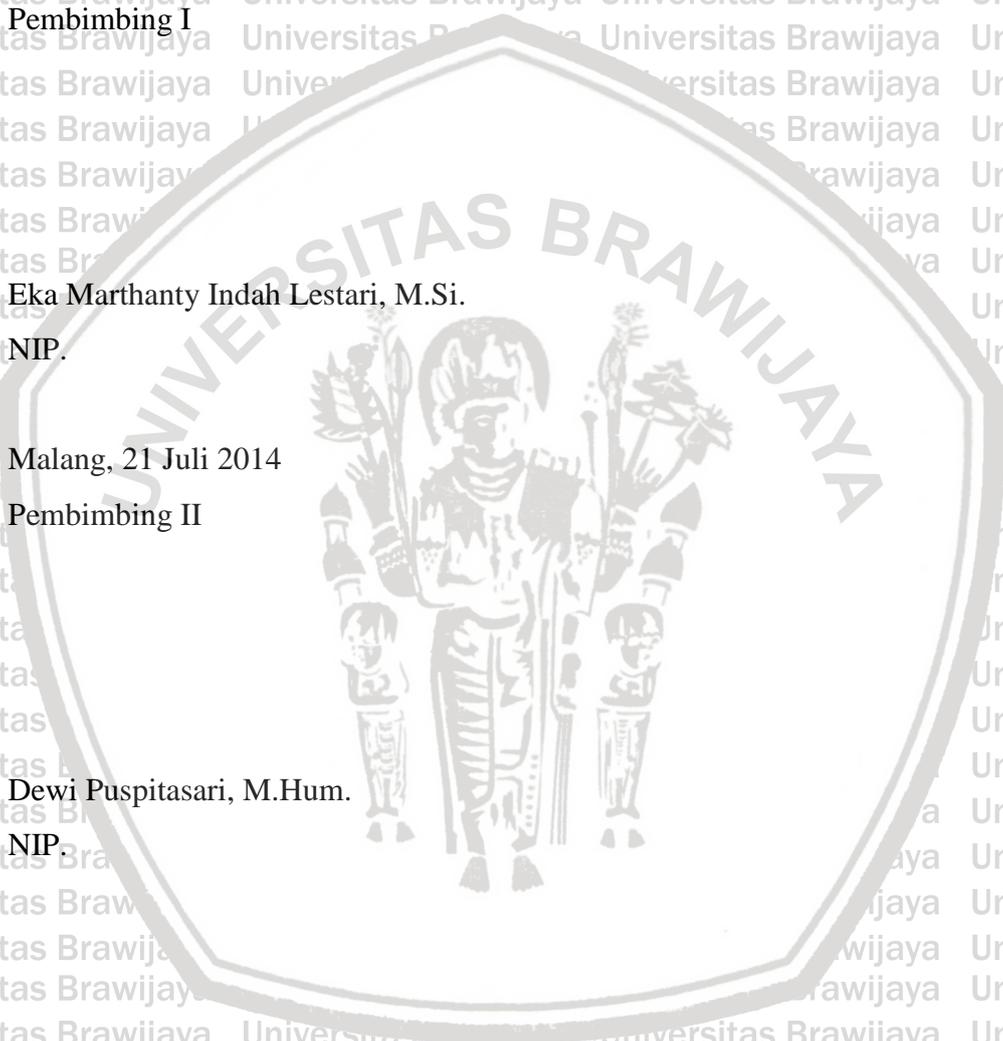
NIP.

Malang, 21 Juli 2014

Pembimbing II

Dewi Puspitasari, M.Hum.

NIP.



Dengan ini menyatakan bahwa skripsi Sarjana atas nama Istivano A. Aprilwanda telah disetujui oleh penguji sebagai syarat untuk mendapatkan gelar Sarjana.

Fitriana Puspita Dewi, M.Si., Penguji  
NIP.

Eka Marthanty Indah Lestari, M.Si., Pembimbing I  
NIP.

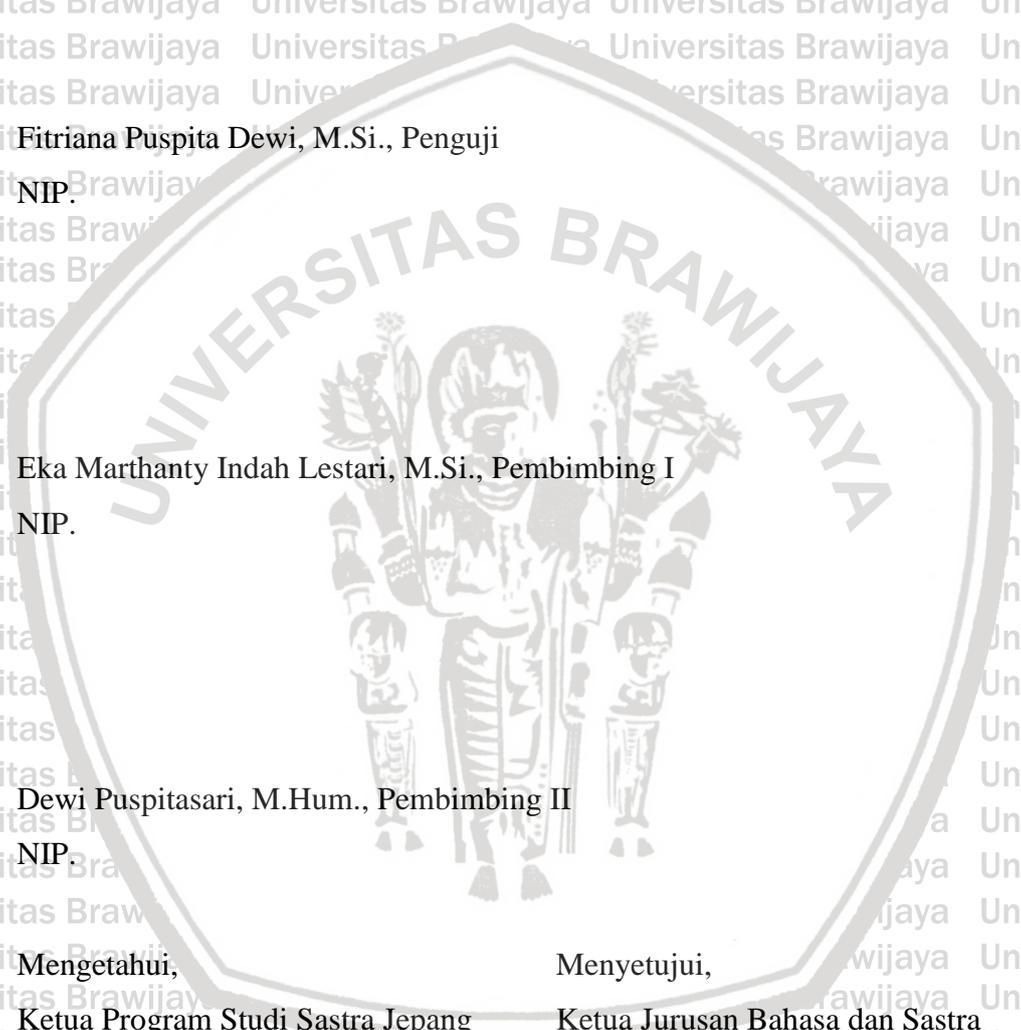
Dewi Puspitasari, M.Hum., Pembimbing II  
NIP.

Mengetahui,  
Ketua Program Studi Sastra Jepang

Menyetujui,  
Ketua Jurusan Bahasa dan Sastra

Aji Setyanto, M.Litt.  
NIP. 19750725 200501 1 002

Ismatul Khasanah, M.Pd., M.Ed., Ph.D.  
NIP. 19750518 200501 2 001



## PRAKATA

Puji syukur kepada Tuhan yang telah berkenan melimpahkan kasih-Nya sehingga penulis bisa menyelesaikan skripsi dengan judul “Keyakinan yang Buruk (*Bad Faith*) dalam *Gekiga Abandon the Old in Tokyo* karya Yoshihiro Tatsumi”.

Penyusunan skripsi ini tentu tidak lepas dari bantuan dan dukungan dari berbagai pihak. Oleh karena itu, terima kasih penulis ucapkan kepada Aji Setyanto, M.Litt. selaku Ketua Program Studi S1 Sastra Jepang Universitas Brawijaya Malang. Terima kasih kepada Eka Marthanty Indah Lestari, M.Si. selaku Pembimbing I dan Dewi Puspitasari M.Hum. selaku Pembimbing II. Terima kasih juga kepada Fitriana Puspita Dewi, M.Si. selaku Penguji.

Tidak lupa terima kasih penulis ucapkan kepada keluarga dan teman-teman, serta semua pihak yang telah memberikan dukungan hingga skripsi ini terselesaikan. Semoga skripsi ini bisa bermanfaat.

Malang, 19 Juli 2014

Penulis

## 要旨

イステイファク、2014年、「辰巳ヨシヒロによって書かれたAbandon the Old in Tokyoという劇画にある悪しき信念」、日本文学部、日本語学科、ブラウザジャヤ大学。

指導者：(I) エカ マルタンティ (II) デウイプスピタサリ

キーワード：劇画、実存主義、悪しき信念、まなざし

劇画といえはすぐに実存主義の話が出た。それで、実存主義に合うように劇画を研究した。研究した劇画は辰巳ヨシヒロによって書かれたAbandon the Old in Tokyoだった。とくに、OccupiedとAbandon the Old in TokyoとBeloved Monkeyの文書だった。目的は人間存在の理解を求めることだった。

この3つの文章は、実存主義だけでなく、コミックスの理論にそって研究した。コミックスの理論はマカラウドのだった。パネルの移行を見に使った。また、実存主義はサルトルのまなざしと悪しき信念だった。人間存在についての問題を調べに使った。

研究の結果は、Occupiedにあるシモカワは出版社の注文だけで漫画を書いた。Abandon the Old in Tokyoにあるナカムラは母親や結婚の相手のもとで生活をした。Beloved Monkeyに名前を持っていない人は他者にしたがって自分をオブジェクトにした。この3つのキャラクターは悪しき信念を経験した。

次の研究者は、劇画と日本の漫画にある実存主義の問題を批判的に調べたほうがいいと思った。

## ABSTRAKSI

Istivano A. Aprilwanda, 2014, “**Keyakinan yang Buruk (*Bad Faith*) dalam *Gekiga Abandon the Old in Tokyo* karya Yoshihiro Tatsumi**”, Program Studi S1 Sastra Jepang, Jurusan Bahasa dan Sastra, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Brawijaya.

Pembimbing: (I) Eka Marthanty Indah Lestari (II) Dewi Puspitasari

Kata kunci: *gekiga*, eksistensialisme, keyakinan yang buruk, tatapan mata

*Gekiga* seringkali dianggap sebagai bentuk komik yang dekat dengan isu-isu eksistensial, sehingga analisis yang bertolak dari filsafat eksistensialisme layak dilakukan. Tulisan ini hendak menganalisis bundel *gekiga Abandon the Old in Tokyo* karya Yoshihiro Tatsumi, secara khusus pada naskah *Occupied, Abandon the Old in Tokyo*, dan *Beloved Monkey*. Ketiganya diyakini banyak menonjolkan krisis eksistensial pada manusia. Maksud dan tujuannya adalah mencari tahu dan mengungkapkan krisis eksistensial dalam *gekiga* yang dimaksudkan.

Analisis tulisan ini memanfaatkan kerangka berpikir eksistensialisme Sartre dan teori komik McCloud sebagai tandem. Teori komik McCloud yang mengacu transisi antarpanel digunakan untuk membaca aspek visual penceritaan *gekiga*, sedangkan eksistensialisme Sartre yang teracu pada tatapan mata (*the look*) dan keyakinan yang buruk (*bad faith*) digunakan untuk memahami makna yang terungkap dari naratif visual tersebut.

Dalam pembahasan terungkap bahwa masing-masing tokoh dalam setiap naskah cenderung bersikap pasif dalam menentukan makna hidupnya. Shimokawa (*Occupied*) tidak lagi mampu membawa semangat kebebasan diri dalam berekspresi, melainkan hanya menggubah *manga* berdasarkan pesanan pihak majalah *manga*. Nakamura (*Abandon the Old in Tokyo*) senantiasa terombang-ambing oleh kehendak ibu dan tunangannya, serta teman-teman sekerjanya. Anonim (*Beloved Monkey*) cenderung menjadikan dirinya sendiri objek seturut cara pandang orang lain di sekitarnya. Sikap hidup seperti inilah yang menunjukkan adanya fenomena krisis eksistensial pada masing-masing tokoh, sekaligus menjerumuskan mereka dalam keyakinan yang buruk (*bad faith*).

Berkenaan dengan penelitian selanjutnya, disarankan agar pembaca lebih kritis dalam melihat dilema dan tantangan eksistensial yang disampaikan dalam naratif visual *gekiga* dan komik Jepang secara keseluruhan.

## DAFTAR ISI

<b>HALAMAN JUDUL</b> .....	i
<b>PERNYATAAN KEASLIAN</b> .....	ii
<b>HALAMAN PERSETUJUAN</b> .....	iii
<b>HALAMAN PENGESAHAN</b> .....	iv
<b>PRAKATA</b> .....	v
<b>要旨</b> .....	vi
<b>ABSTRAKSI</b> .....	vii
<b>DAFTAR ISI</b> .....	viii
<b>DAFTAR GAMBAR</b> .....	x
<b>DAFTAR LAMPIRAN</b> .....	xi

### **BAB I PENDAHULUAN**

1.1 Latar Belakang.....	1
1.2 Rumusan Masalah.....	4
1.3 Tujuan Penelitian.....	5
1.4 Metode Penelitian.....	5
1.5 Sistematika Penulisan.....	6

### **BAB II KAJIAN TEORI**

2.1 Sastra dan Filsafat.....	7
2.1.1 Filsafat Eksistensialisme Sartre.....	8
2.1.1.1 <i>Tatapan Mata (The Look)</i> .....	11
2.1.1.2 Keyakinan yang Buruk ( <i>Bad Faith</i> ).....	13
2.2 Komik Jepang.....	16
2.2.1 <i>Manga</i> .....	16
2.2.2 <i>Gekiga</i> .....	18
2.3 Teori Komik McCloud.....	21
2.4 Penelitian Terdahulu.....	25

### **BAB III TEMUAN DAN PEMBAHASAN**

3.1 <i>Occupied</i> .....	26
3.1.1 Sinopsis.....	26
3.1.2 <i>Tatapan Mata (The Look)</i> dalam <i>Occupied</i> .....	27
3.1.2.1 Editor “Children Books”.....	27
3.1.2.2 Editor “Rude Magazine”.....	28

3.1.3 Keyakinan yang Buruk ( <i>Bad Faith</i> ) dalam <i>Occupied</i> .....	30
3.2 <i>Abandon the Old in Tokyo</i> .....	35
3.2.1 Sinopsis .....	36
3.2.2 <i>Tatapan Mata (The Look)</i> dalam <i>Abandon the Old in Tokyo</i> .....	36
3.2.2.1 Ibu Nakamura.....	36
3.2.2.2 Tunangan Nakamura.....	40
3.2.2.3 Teman-teman Nakamura.....	43
3.2.3 Keyakinan yang Buruk ( <i>Bad Faith</i> ) dalam <i>Abandon the Old in Tokyo</i> .....	45
3.3 <i>Beloved Monkey</i> .....	53
3.3.1 Sinopsis .....	53
3.3.2 <i>Tatapan Mata (The Look)</i> dalam <i>Beloved Monkey</i> .....	53
3.3.2.1 Suara Mesin-mesin Pabrik.....	54
3.3.2.2 Penumpang Kereta Listrik.....	55
3.3.2.3 Reiko.....	56
3.3.2.3 Perwakilan Pabrik.....	59
3.3.2.5 Pihak Otowa.....	61
3.3.3 Keyakinan yang Buruk ( <i>Bad Faith</i> ) dalam <i>Beloved Monkey</i> ..	62

#### **BAB IV KESIMPULAN DAN SARAN**

4.1 Kesimpulan.....	71
4.2 Saran.....	73

<b>DAFTAR RUJUKAN</b> .....	74
-----------------------------	----

#### **LAMPIRAN**

Lampiran 1 Daftar Riwayat Hidup.....	75
Lampiran 2 Berita Bimbingan Skripsi .....	76

## DAFTAR GAMBAR

Gambar 1 transisi momen-ke-momen.....	22
Gambar 2 transisi aksi-ke-aksi.....	22
Gambar 3 transisi subjek-ke-subjek.....	23
Gambar 4 transisi tempat-ke-tempat.....	23
Gambar 5 transisi aspek-ke-aspek.....	24
Gambar 6 bukan rangkaian.....	24
Gambar 7 tatapan mata editor “Children’s Books”.....	27
Gambar 8 tatapan mata editor “Rude Magazine”.....	29
Gambar 9 kebebasan Shimokawa.....	31
Gambar 10 keresahan Shimokawa.....	33
Gambar 11 gairah Shimokawa.....	34
Gambar 12 Nakamura mengurus ibunya.....	37
Gambar 13 Nakamura terlambat pulang.....	38
Gambar 14 suasana setelah makan malam.....	39
Gambar 15 perbincangan di kafe Sacchan.....	41
Gambar 16 plesir.....	42
Gambar 17 gaya hidup modern.....	44
Gambar 18 Nakamura meninggalkan ibunya.....	46
Gambar 19 sumber “kreatif”.....	47
Gambar 20 perbincangan di kamar Nakamura.....	49
Gambar 21 Nakamura meninggalkan tunangannya.....	50
Gambar 22 ibu Nakamura bunuh diri.....	52
Gambar 23 suara mesin-mesin pabrik.....	54
Gambar 24 penumpang kereta listrik.....	55
Gambar 25 pertemuan dengan Reiko di kafe.....	57
Gambar 26 pertemuan dengan Reiko di bar.....	58
Gambar 27 uang kompensasi asuransi pekerja.....	60
Gambar 28 penolakan pihak Otowa.....	61
Gambar 29 kebebasan Anonim.....	63
Gambar 30 eksistensi serba positif.....	66
Gambar 31 tatapan mata orang banyak.....	67
Gambar 32 bayangan monyet Anonim.....	68
Gambar 33 Anonim melepas monyetnya.....	69

**DAFTAR LAMPIRAN**

Lampiran 1 Daftar Riwayat Hidup ..... 75

Lampiran 2 Berita Bimbingan Skripsi ..... 76



# BAB I

## PENDAHULUAN

### 1.1 Latar Belakang

Sejak awal kemunculannya, *manga* telah menjelma menjadi kekuatan tersendiri dalam perkembangan komik Jepang. *Manga* memiliki daya pikat yang mampu menghibur banyak orang, terutama anak-anak generasi pascaperang di tahun 1940-an. Hanya saja, popularitas *manga* yang sedemikian baik pada gilirannya juga membawa konsekuensi yang tidak terlalu baik, kemudian memunculkan stigma *manga* sebagai bacaan anak kecil. Terdapat suatu kondisi sosial historis yang spesifik bahwa yang dominan di pasar adalah *manga* anak-anak sehingga lahirnya *manga* serius untuk orang dewasa harus melalui gerakan alternatif dengan manifesto (Ajidarma, 2010:para. 6).

Yoshihiro Tatsumi adalah pelopor *manga* alternatif yang diberinya nama *gekiga* atau drama-gambar. Sejak terbit pertama kali di tahun 1957, Tatsumi sengaja membedakan diri dari sembarang *manga* dengan mewujudkan keseriusan dan kedewasaan *gekiga*-nya secara konsekuen. Tokoh-tokohnya justru manusia dari kehidupan sehari-hari yang tidak luput dari ironi, sedangkan gaya realistik dan latar kegelap-gelapannya jelas berseberangan dengan *manga* anak-anak yang senantiasa riang gembira.

Totalitas *gekiga* sekaligus mengingatkan kembali kepada novel grafis dalam komik Barat yang dianggap memiliki cita-cita sastra (Ingulsurd dan Allen

dalam Rosenbaum, 2010:75). Sastra di sini harus dipahami secara luas. Sastra bukanlah terletak pada keindahan kata-katanya, tetapi lebih sebagai metafor bobot untuk menghadirkan komik serius bagi orang dewasa, sekaligus perlawanan terhadap sikap melecehkan bahwa komik hanyalah bacaan untuk anak kecil, berselera rendah, dan menyebabkan kemalasan membaca (Ajidarma, 2010:para. 10).

Apabila pembacaan lebih jauh dilakukan, maka bisa ditemui bahwa isu-isu eksistensial seperti kesendirian, keterkucilan, dan kesedihan juga menjadi tema-tema sentral dalam *gekiga* (Davies, 2012:4). Dengan begitu, apa yang menjadi bobot sastra pada *gekiga* kemudian juga tersahihkan sebagai situs perjuangan eksistensial. Membaca *gekiga* berarti membaca dilema dan tantangan eksistensial khas manusia. Persis di titik inilah *gekiga* berpeluang untuk dianalisis dalam suatu kerja sistematis dengan bertolak dari filsafat eksistensialisme.

Salah satu *gekiga* yang menarik untuk dianalisis adalah buku *Abandon the Old in Tokyo*, secara khusus pada naskah *Occupied, Abandon the Old in Tokyo*, dan *Beloved Monkey* edisi terjemahan bahasa Inggris yang dihimpun di tahun 2006. Pertimbangan ini didasarkan pada fakta bahwa: 1) edisi asli bahasa Jepang dari masing-masing naskah tidak lagi bisa ditelusur. Tercatat naskah *Occupied* terbit terakhir kali untuk majalah bulanan *Garo* di tahun 1970, sementara naskah *Abandon the Old in Tokyo* dan *Beloved Monkey* terbit untuk majalah mingguan *Shonen Magajin*, dan 2) buku *Abandon the Old in Tokyo* edisi terjemahan bahasa Inggris menjadi unggulan *Best Archival Collection/Project – Comic Books* dalam Eisner Award 2007. Hal ini semakin menguatkan ide bahwa kehadiran *gekiga*

lebih mendapatkan tempat di dunia komik Barat (berbahasa Inggris) daripada di Jepang sendiri, sebagaimana diakui oleh Tatsumi dalam wawancaranya di The Toronto Comic Arts Festival 2009 (dalam Aoki, 2009:5).

Jika buku ini dibaca dengan cermat, maka akan terlihat bagaimana Tatsumi berupaya lepas dari bayang-bayang penggubah *manga* arus utama. Upaya ini ditandai dengan tereliminasiya lelucon dalam setiap cerita, sekaligus menandai lahirnya tema-tema bawah tanah seperti krisis eksistensial (*existential crisis*) pada masyarakat Jepang pascaperang (Rosenbaum, 2010:81). Di antara tujuh naskah yang ada dalam buku ini, bisa diketahui bahwa krisis eksistensial yang dimaksudkan sangat menonjol pada naskah *Occupied*, *Abandon the Old in Tokyo*, dan *Beloved Monkey*.

Jepang pascaperang adalah masa di akhir tahun 1960-an ketika pertumbuhan ekonomi dianggap lebih utama daripada hidup masyarakatnya. Di satu pihak, negara tumbuh semakin makmur, tetapi di lain pihak, masyarakatnya hidup serba berkesusahan. Dalam dimensi sosial seperti inilah Tatsumi banyak memunculkan tokoh-tokoh dari kelas sosial terbawahkan (berturut-turut dalam *Abandon the Old in Tokyo* dan *Beloved Monkey*) yang cenderung bersikap pasif ketika dihadapkan pada kemelut sosial di sekitarnya. Sekalipun dimunculkan tokoh pekerja “kantoran” (penggubah *manga* dalam *Occupied*), tokoh ini juga tidak mampu menentukan sikap otonom dalam memberikan makna hidup. Jangankan memberikan makna hidup, tokoh ini justru mengesan tidak peduli pada dirinya sendiri, dengan membiarkan segala kondisi di luar dirinya untuk menentukan siapa dirinya. Bisa diamati bahwa tokoh-tokoh dalam ketiga naskah

ini tampak tidak konsisten dengan sikap-sikap yang diambilnya karena proyek hidupnya seringkali tergantung pada pihak-pihak eksterior. Proyek hidup seperti inilah yang menjadikan tokoh-tokoh Tatsumi berada dalam situasi krisis.

Perhatian penulis kemudian menempatkan tulisan ini dalam kerangka berpikir eksistensialisme Jean-Paul Sartre, mengingat pandangannya yang tajam dan utuh terhadap eksistensi manusia. Meskipun Sartre menyatakan bahwa karakter dunia dan manusia adalah absurd, tanpa landasan absolut, tidak bisa dijelaskan, dan tidak mungkin bisa dijelaskan, Sartre percaya bahwa pasti ada makna bagi kehidupan, atau setidaknya, manusia itu sendirilah yang harus menyingkapkan maknanya. Eksis berarti menentukan kehidupan bagi diri sendiri. Bersikap pasif dalam menghadapi situasi seperti ini justru menjerumuskan manusia dalam keyakinan yang buruk (*bad faith*).

Selain kajian eksistensialisme, tulisan ini juga memanfaatkan teori komik Scott McCloud, secara khusus pada transisi antarpanel. Adapun yang disebut teori komik dimaksudkan agar penceritaan *gekiga* bisa dipahami, artinya menjadi kajian pustaka untuk mengenal dan menilai apa yang visual, yakni yang secara konkret kasat mata. Sedangkan teori eksistensialisme Sartre digunakan untuk memahami makna yang disampaikan oleh naratif visual tersebut.

## **1.2 Rumusan Masalah**

Berdasarkan latar belakang di atas, rumusan masalah dalam penelitian ini adalah bagaimana keyakinan yang buruk (*bad faith*) dalam *gekiga Abandon the Old in Tokyo* karya Yoshihiro Tatsumi.

### 1.3 Tujuan Penelitian

Berdasarkan rumusan masalah di atas, tujuan penelitian ini adalah untuk menganalisis keyakinan yang buruk (*bad faith*) dalam *gekiga Abandon the Old in Tokyo* karya Yoshihiro Tatsumi.

### 1.4 Metode Penelitian

Berkaitan dengan prosedur penelitian, tulisan ini memanfaatkan metode kualitatif yang memberikan perhatian utama pada makna dan pesan melalui instrumen penelitian berupa orang (*human interest*). Urutan pengkajian yang dilakukan adalah sebagai berikut: 1) menentukan kerangka penelitian. Dalam langkah ini terungkap perihal posisi *gekiga* dalam prestise sosial dan kemungkinan penelitian yang diberikan oleh buku *Abandon the Old in Tokyo*, secara khusus pada naskah *Occupied*, *Abandon the Old in Tokyo*, dan *Beloved Monkey*. Terungkap pula bahwa naskah ini akan dianalisis dengan filsafat eksistensialisme Sartre, secara khusus mengenai keyakinan yang buruk (*bad faith*), dan transisi antarpapan McCloud, 2) dengan bekal teori yang dimaksudkan, naskah *Occupied*, *Abandon the Old in Tokyo*, dan *Beloved Monkey* akan dianalisis, dan 3) mengungkapkan keyakinan yang buruk pada tokoh-tokoh dalam naskah *Occupied*, *Abandon the Old in Tokyo*, dan *Beloved Monkey*.

Selain itu, tulisan ini juga memanfaatkan teknik pengumpulan data yang disebut dengan studi kepustakaan. Menelusuri dan menelaah literatur yang ada merupakan kerja kepustakaan yang sangat diperlukan dalam satu penelitian (Nazir, 2003:93). Dengan maksud tersebut, maka upaya yang bisa dilakukan

adalah sebagai berikut: 1) menelusuri bacaan yang ada untuk mencari keterangan tentang masalah yang hendak dirumuskan, 2) membaca keterangan yang berhubungan dengan penelitian, 3) mereduksi keterangan yang tidak sesuai, dan 4) mengutip informasi dari sumber bacaan, baik dalam bentuk kutipan langsung maupun tidak langsung. Sumber bacaan yang dimaksudkan adalah buku teks dan rujukan dari internet berupa artikel, jurnal, wawancara, maupun makalah yang disajikan dalam seminar.

### 1.5 Sistematika Penulisan

Penelitian ini terdiri dari empat bab, antara lain sebagai berikut:

- 1) Bab 1 merupakan pendahuluan, tempat disampaikannya latar belakang, rumusan masalah, tujuan penelitian, metode penelitian, dan sistematika penulisan.
- 2) Bab 2 menguraikan kajian pustaka yang dirujuk dalam penelitian, antara lain filsafat eksistensialisme Jean-Paul Sartre, perbincangan komik Jepang meliputi *manga* dan *gekiga*, teori komik Scott McCloud, khususnya transisi antarpanel, dan penelitian terdahulu.
- 3) Bab 3 diawali dengan uraian sinopsis naskah *Occupied*, *Abandon the Old in Tokyo*, dan *Beloved Monkey*, kemudian disusul analisisnya.
- 4) Bab 4 merupakan rekapitulasi atas analisis dalam Bab 3 dan saran untuk penelitian selanjutnya.

## BAB II

### KAJIAN PUSTAKA

#### 2.1 Sastra dan Filsafat

Sastra dan filsafat merupakan kajian yang hampir selalu berdampingan sehingga membaca sastra, bahkan yang populer sekalipun, seringkali sama artinya dengan menghayati filsafat. Cara pandang ini memungkinkan interdisipliner ilmu filsafat sastra menjadi konsep dan metodologi dalam penelitian sastra. Dalam pengertian ini, filsafat sastra cenderung mengangkat permasalahan-permasalahan filsafat dalam sastra, bukan sebaliknya, sehingga segala makna filsafat dalam karya sastra diharapkan bisa terungkap melalui filsafat sastra.

Untuk memahami apa yang dimaksud dengan makna, pembaca tentu harus melakukan interpretasi. Hirsch menyatakan bahwa makna hampir pasti ditentukan pengarang, sehingga pembaca diajak memaknai karya sastra sesuai dengan maksud pengarang (dalam Endraswara, 2012:126). Pengertian inilah yang dimaksud dengan objektivitas makna. Hanya saja, ketika suatu karya sastra dilempar ke ruang publik, pengarang harus merelakan segala pemaknaan kepada orang yang membacanya. Makna ada karena diadakan, sehingga adanya makna diserahkan sepenuhnya kepada pembaca, termasuk juga makna-makna filsafat. Inilah yang dimaksud dengan subjektivitas makna, dengan penekanan bahwa pembaca harus tetap mendasarkan pemaknaan pada data dan fakta sastra untuk menghindari terjadinya distorsi sastra atau pengaburan makna. Selain itu, karya

sastra juga hampir selalu berdampingan dengan eksistensi kehidupan, sehingga pembongkaran makna-makna filsafat dalam karya sastra menemukan relevansinya dengan filsafat eksistensialisme (Endraswara, 2012:84).

### 2.1.1 Filsafat Eksistensialisme Sartre

Secara garis besar, eksistensialisme merupakan istilah kolektif yang digunakan oleh beberapa filosof seperti Edmund Husserl, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Maurice Merleau-Ponty, dan Paul Ricoeur. Namun demikian, istilah eksistensialisme lebih melekat pada sosok Jean-Paul Charles Eymard Sartre, mengingat Sartrelah yang memberikan dampak nyata pada pemikiran filsafat ini, setidaknya bagi kesadaran populer. Sartre pula satu-satunya filosof yang mengklaim diri sebagai seorang eksistensialis, satu hal yang tidak pernah dilakukan oleh filosof eksistensialisme lainnya.

Sartre lahir di Paris, 21 Juli 1905 dan dikenal sebagai tokoh yang merambah berbagai bidang ilmu, seperti humanisme, sosial, sastra, dan seni. Setelah lulus dari studi filsafat di École Normale Supérieure dengan predikat terbaik *Aggregation de philosophie* di tahun 1929, Sartre kemudian banyak memperkenalkan eksistensialismenya melalui buku-buku abstrak, roman-roman, dan sandiwara-sandiwara. Selain itu, Sartre juga pernah menulis naskah *L'Existentialisme est un humanisme* untuk kuliah umum di Club Maintenant, Paris di tahun 1945. Naskah inilah yang dianggap berhasil memengaruhi kesadaran orang banyak tentang apa yang dimaksudkannya dengan eksistensialisme.

September 1933, Sartre pernah tinggal di Berlin selama delapan bulan sampai Maret 1934. Di masa-masa ini Sartre banyak menghabiskan waktunya,

setiap hari dari pagi sampai jam dua siang, untuk mempelajari filsafat Martin Heidegger dan Edmund Husserl. Dari Husserl, Sartre membaca bahwa filsafat sebaiknya dimulai dari analisis kesadaran dan ciri intensionalitas pengalaman manusia, sedangkan dari Heidegger, Sartre membaca bahwa analisis manusia sebaiknya dimulai dari kehidupan dan pengalaman nyatanya.

Di atas kedua cara baca inilah *genesis* eksistensialisme berasal. Sartre melihat bahwa adanya dunia ini adalah ada yang hadir begitu saja. Meja, roti, kursi, maupun bintik hitam di kuning telur adalah ada yang tanpa alasan, tanpa tujuan, dan sepenuhnya bersifat absurd. Absurditas dunia ini kemudian teracu kepada totalitas objek yang pada dirinya tidak bermakna. Dunia, dengan segala ketidakbermaknaannya, merupakan tempat di mana kesadaran selalu terarahkan (intensional). Kesadaran memiliki kemampuan untuk mengambil jarak dari dunia (transenden) sehingga bisa menciptakan makna melalui dirinya sendiri. Kesadaran inilah yang teracu kepada manusia (Nugroho dalam Wibowo dan Driyarkara, 2011:206).

Melalui konsep di atas Sartre hendak merumuskan tentang adanya manusia sebagai eksistensi yang mendahului esensi. Lebih jauh, “manusia pertama-tama ada, berhadapan dengan dirinya, terjun ke dalam dunia – dan barulah setelah itu ia mendefinisikan dirinya ... Manusia bukanlah apa-apa selain apa yang ia buat atas dirinya sendiri. Inilah prinsip pertama eksistensialisme” (Sartre, 2002:44). Prinsip ini kemudian menjadi titik tolak munculnya berbagai istilah filosofis seperti kebebasan (*freedom*), yang lain atau orang lain (*others*), tatapan mata (*the look*),

dan keyakinan yang buruk (*bad faith*), yang semuanya mengacu krisis eksistensial manusia.

Sejak awal Sartre memang membawa semangat kebebasan diri dalam berfilsafat, "*man can not be sometimes slaves and sometimes free; he is wholly and forever free*" (manusia tidak bisa kadang-kadang menjadi budak dan kadang-kadang bebas; ia sepenuhnya dan selamanya bebas) (dalam Nugroho, 2013, hal. 12). Kebebasan yang dimaksudkan bukanlah kebebasan untuk mengenali diri, tetapi kebebasan untuk menentukan diri sesuai dengan batas-batas eksistensi diri sendiri. Manusia bebas mewujudkan dirinya melalui pilihan-pilihan dan keputusan-keputusan (*choices and decisions*) yang diambilnya, sehingga esensi manusia ditentukan sendiri oleh otonomi kesadarannya. Pihak-pihak di luar kesadaran, seperti keadaan ekonomis, latar belakang keluarga dan masyarakat, doktrin filosofis keagamaan, takdir, serta sifat-sifat bawaan Tuhan tidak lagi menentukan apa itu manusia. Sifat kebebasan adalah radikal dan total.

Pada kenyataannya, kondisi asli manusia sebagai kebebasan ternyata penuh dengan paradoks. Kebebasan menghadapkan manusia hanya pada dirinya sendiri. Tidak ada satu pun di luar diri yang bisa dijadikan referensi dalam menentukan esensinya. Bagi Sartre, tepat di tengah-tengah kebebasan inilah manusia terkutuk menjadi bebas. Kebebasan lebih tepat disebut sebagai kutukan daripada berkah karena terbebaskan begitu saja kepada manusia dalam situasi yang tidak bisa dipilih dan tanpa alternatif. "*Humans are 'condemned to be free'*" (Sartre dalam Webber, 2009:59). Oleh karena beban yang mengiringi kebebasan

begitu besar, manusia cenderung mengasalkan siapa dirinya seturut tatapan mata orang lain daripada menghidupi kebebasannya sendiri.

### 2.1.1.1 Tatapan Mata (*The Look*)

Preferensi yang kuat atas kebebasan kemudian menempatkan yang lain atau orang lain (*others*) sebagai masalah utama bagi kebebasan manusia. Orang lain dianggap sebagai biang pembatas kebebasan. Melalui tatapan matanya (*the look*), orang lain bisa menidakkan manusia, dalam pengertian, memampatkan manusia dalam situasi di luar manusia itu sendiri. Terdapat kesan bahwa kehadiran orang lain, dengan tatapan matanya, membuat manusia senantiasa tidak bebas, cemas, dan khawatir, terutama atas pandangannya terhadap diri sendiri.

Hanya, saja apa yang dimaksud dengan tatapan mata di sini harus dipahami secara luas. Tatapan mata bukan hanya sekedar cara pandang orang lain yang serba mengobjekkan, tetapi juga metafor kehadiran orang lain sebagai subjek yang mengobjekkan manusia, entah melalui suara langkah yang mendekat lalu berhenti, bunyi dari semak belukar atau kain jendela yang terbuka sedikit, dan lain sebagainya (Lanur dalam Wibowo dan Driyarkara, 2011:75).

Peristiwa tatapan mata ini digambarkan Sartre melalui tragedi lubang kunci berikut, "*while looking through a keyhole, spying on the scene behind the door, I hear footsteps in the hall and immediately feel ashamed. This shame is awareness that another person has seen me and categorised me as a snoop or voyeur*" (ketika mengintip ke sebuah lubang kunci, memata-matai apa yang ada di

balik pintu, aku mendengar langkah kaki di ruangan dan tiba-tiba merasa malu. Rasa malu ini adalah kesadaran bahwa orang lain tengah menatapku dan

mengategorisasikanku sebagai seorang pengintai atau pengintip) (dalam Webber, 2009, hal. 121). Bisa diamati bahwa tatapan mata orang lain telah menjatuhkan esensi Sartre sebagai pengintai atau pengintip semata. Sartre yang awalnya berlaku sebagai subjek yang mengobjekkan segala sesuatu di balik lubang kunci, kemudian justru membeku sebagai objek bagi orang lain di belakangnya.

Selain itu, tatapan mata orang lain juga bisa mereduksikan manusia hanya berdasarkan peran-peran sosialnya saja. Sebagaimana dinyatakan Sartre (dalam Webber, 2009:119): *“the ticket-collector is only the function of collecting tickets; the café waiter is nothing but the function of serving the customers”* (pengumpul tiket hanyalah fungsinya mengumpulkan tiket; pelayan kafe bukanlah apa-apa selain fungsinya melayani para pelanggan).

Bagi Sartre, berbagai peristiwa pengobjekkan di atas telah menjatuhkan kebebasan otentik manusia ke level objek. Kondisi asli manusia yang tidak lain adalah indeterminasi diri, diri manusia yang tidak ditentukan oleh apa pun, seolah tidak lagi penting untuk diperbincangkan. Subjektivitas manusia hilang begitu saja karena ditidak oleh tatapan mata orang lain. Sartre kemudian menarik kesimpulan, *“my original fall is existence of the other”* (awal kejatuhanku (manusia) adalah adanya yang lain) (dalam Nugroho, 2013:73). Orang lain itulah yang menjatuhkan manusia dalam situasi seperti di neraka. Neraka bukan pada wujud bilik-bilik penyiksaan, api, atau batu-batu belerang seperti yang diceritakan dalam dongeng-dongeng tua, tetapi kehadiran orang lain dengan tatapan matanya itulah yang dimaksud Sartre dengan neraka. Singkatnya, sebagaimana dinyatakan Garcin dalam drama *“No Exit”*, *“hell is—other people!”* (“neraka adalah—orang lain!”)

(Sartre dalam Webber, 2009:118). Namun demikian, kutipan di atas seringkali disalahartikan sebagai relasi sosial dan interpersonal yang pesimistik. Padahal, Sartre sendiri lebih merujuk kutipan ini sebagai masalah mendasar terjadinya keyakinan yang buruk (*bad faith*) pada manusia.

### **2.1.1.2 Keyakinan yang Buruk (*Bad Faith*)**

Perbincangan tentang keyakinan yang buruk dimulai dari kesadaran manusia bahwa dirinya adalah tuan absolut, makhluk yang sejatinya bebas dan selalu ingin bebas. Ketika menjadi objek melalui tatapan mata orang lain, manusia sebenarnya sadar bahwa dirinya bukanlah objek. Manusia masih bisa mengatakan tidak terhadap segala objektivasi yang dipaksakan kepadanya. Bagaimanapun juga, tatapan mata orang lain bersifat kontingen, satu dari sekian banyak kemungkinan, sehingga masih bisa ditransendensikan. Manusia masih bisa mengembalikan defisit kebebasannya dengan melakukan penidakan (mengatakan tidak atau memberontak) secara terus-menerus terhadap tatapan mata orang lain. Telah disebutkan bahwa karakter dunia dan manusia adalah absurd dan tanpa makna. Sekalipun ada makna, melalui penidakan semacam inilah manusia bisa mewujudkan indeterminasi dirinya.

Refleksi sartrian menunjukkan bahwa ketika manusia sadar bahwa dirinya adalah kebebasan, manusia benar-benar ada sebagai transendensi. Manusia sama sekali berbeda dengan eksistensi lain seperti meja dan kursi, dengan segala kepejalannya sebagai benda. Manusia adalah satu-satunya eksistensi yang bisa memilih cara beradanya di dunia ini karena eksistensinya telah selalu mendahului esensinya.

Meskipun demikian, manusia kebanyakan cenderung membiarkan pihak-pihak eksterior, terutama orang lain, dalam menentukan siapa dirinya. Ketika menjadi objek, dan sebenarnya sadar bahwa dirinya bukanlah objek, manusia cenderung bersikap pasif terhadap segala pengobjekan ini. Terlebih karena beban yang mengiringi kebebasan, atau upaya dalam menegakkan kembali kebebasan, dianggap terlalu berat. Bukannya balik menidakkan tatapan mata orang lain, manusia justru masuk ke dalam situasi sebagaimana tatapan mata itu menghendaknya. *“If I live in bad faith by trying to be pure facticity, I am trying to make myself an object by trying to see myself through the eyes of another person”* (kalau aku (manusia) hidup dalam keyakinan yang buruk dengan mencoba menjadi faktisitas murni, aku mencoba menjadikan diriku objek dengan mencoba melihat diriku melalui mata orang lain) (Travelyan, 1971:7). Faktisitas sendiri berarti fakta-fakta yang melekat pada manusia, seperti waktu dan tempat, jenis kelamin dan struktur badan tertentu, pilihan-pilihan dan keputusan-keputusan yang diambilnya di masa lalu, serta fakta-fakta lain yang tidak bisa ia kontrol dan pertanggungjawabkan sebagai bagian dari keterlemparannya di dunia ini.

Contoh keyakinan yang buruk yang digambarkan Sartre adalah tentang pelayan kafe sebagai berikut:

his gestures are not just those we would expect from someone with fixed waiterly characteristics, they do not merely manifest a belief that the waiter has about himself, but are exaggerations that together present a caricature of such a person, conscientiously enacted to persuade himself and his costumers that he is nothing but a waiter.

(gerakan-gerakan tubuhnya bukan hanya apa yang kita harapkan dari seseorang yang memiliki sifat-sifat pelayan yang telah ditentukan, itu bukan sekedar manifesto dari sebuah pemahaman bahwa pelayan kafe memiliki hal-hal tersebut pada dirinya, tetapi juga sesuatu yang dilebih-lebihkan yang secara bersama-sama menghadirkan karikatur dari orang yang sedemikian rupa, yang dimainkan dengan sangat hati-hati untuk meyakinkan dirinya sendiri dan para pelanggannya bahwa ia adalah bukan apa-apa selain pelayan) (Webber, 2009:75).

Sketsa pelayan kafe ini dimaksudkan Sartre bahwa orang lain seringkali memperlakukan manusia seperti halnya ketika memperlakukan benda-benda yang pejal, objek yang esensinya justru mendahului eksistensinya. Padahal, manusia adalah eksistensi yang mendahului esensi. Tidak ada sifat-sifat bawaan yang telah ditentukan pada manusia karena, sebagaimana telah dijelaskan sebelumnya, manusia memiliki kebebasan absolut dalam menentukan hakekatnya. Masalahnya, ketika manusia ditatap oleh orang lain hanya berdasarkan peran sosialnya saja, seperti yang terjadi pada pelayan kafe, manusia justru memilih untuk memainkan peran yang dimaksudkan. Pelayan kafe itu seolah tidak mampu meloloskan diri dari cengkeraman tatapan mata orang lain berdasarkan faktisitasnya, sehingga bisa diamati bahwa esensinya lahir dari tatapan mata orang lain, sekedar menjadi pelayan kafe. Inilah mengapa tatapan mata yang lain menjadi ide sentral dalam konsep keyakinan yang buruk. *“The only way I can realize my efforts to be something is through another. ... only another person can ‘know’ me because he is looking at me from the outside”* (satu-satunya cara agar aku (manusia) bisa mewujudkan usahaku untuk menjadi sesuatu adalah melalui yang lain (orang

lain) ... orang inilah yang bisa 'mengetahui' aku karena ia menatapku dari luar)  
(Trevelyan, 1971:6).

Pada akhirnya, segenap kerangka berpikir eksistensialisme Sartre ini akan dimanfaatkan penulis untuk membaca keadaan melarikan diri dari kebebasan yang mendunia dalam buku *Abandon the Old in Tokyo* karya Yoshihiro Tatsumi, atau dalam bahasa sartrian disebut: keyakinan yang buruk.

## 2.2 Komik Jepang

Seiring dengan perkembangan zaman, *manga* telah berkembang menjadi beragam jenis dan kebutuhan. Salah satunya adalah *gekiga* yang pertama kali terbit di tahun 1957 sebagai pencabangan, sekaligus perlawanan terhadap *manga*.

### 2.2.1 Manga

*Manga* merupakan istilah yang memayungi berbagai bentuk karikatur, kartun, komik strip, animasi, dan buku komik di Jepang (Schodt dalam Ajidarma, 2011:315). Dalam kehidupan sehari-hari istilah ini lebih dekat kepada bentuk buku komik, baik yang serial maupun satu edisi tamat, daripada bentuk yang lain.

Awal perkembangan *manga* telah dimulai jauh sebelum *manga* modern terbentuk. *Emakimono* (gulungan gambar untuk melengkapi cerita di abad ke-7), *kibyoshi* (buku cerita bergambar di zaman Edo), dan *choojuujinbutsugiga* (lukisan bernada humor dan karikatural karya Sojo Toba di abad ke-12) seringkali dianggap sebagai bentuk purwarupa *manga*. Perkembangan *manga* modern kemudian banyak dipengaruhi oleh kehadiran komik Barat, seperti komik strip *Bringing Up Father* karya George McManus dari Amerika di tahun 1923. Hanya

saja, dalam perkembangan berikutnya, penggubah *manga* bisa dengan mudah membedakan diri dari segala penteorian komik Barat, yakni dengan menghadirkan gayanya sendiri sebagai kultur komik Jepang yang unik dan otentik.

Di tahun 1947, berselang dua tahun setelah pengeboman tentara sekutu atas Hiroshima dan Nagasaki, Osamu Tezuka berhasil menerbitkan *manga* pertamanya *Shintakarajima*, sekaligus menandai hadirnya dimensi baru dalam teknik visual penceritaan *manga* (Fujiko-Pro, 2012:30). *Shintakarajima* berhasil merombak komik Jepang yang sebelumnya seolah-olah terjebak dalam pengembangan cerita yang seragam dan teknik penyusunan gambar seperti pementasan di panggung, dengan memperkenalkan perpaduan cerita yang lebih menantang dan grafis visual yang seperti dalam film.

Tezuka sendiri memang banyak mengadopsi pendekatan film animasi Barat, terutama film-film Disney, sampai akhirnya bisa menciptakan apa yang disebut dengan gaya sinematik (*cinematic style*). Melalui gaya ini, peristiwa yang paling singkat sekalipun bisa digambarkan dalam berlembar-lembar halaman, sedangkan apa yang ada di dalam panel seolah-olah diambil menggunakan lensa kamera, baik dengan teknik *long-shot*, *medium-shot*, *close-up*, maupun montase. Hasilnya adalah terciptanya kesan gerak dan ketegangan yang seperti dalam film.

Pendekatan Tezuka tentu bukan hanya sekedar pada gaya sinematiknyasaja. Segenap aspek seperti tema, onomatope, efek *masking*, efek ekspresif, dan rancangan figur dan karakter yang sederhana dan emotif juga membentuk *manga* menjadi kultur komik Jepang yang unik dan otentik. Pendekatan ini kemudian mengundang banyak generasi peniru karena keberagaman aspek dalam *manga*

Tezuka mampu membuat penggubah *manga* yang paling malas meniru sekalipun harus memilih salah satu aspek di dalamnya (McCloud, 2007:218). Salah satunya adalah Yoshihiro Tatsumi.

### 2.2.2 *Gekiga*

Awalnya, *gekiga* merupakan istilah dalam teater *kabuki*. Di tahun 1957 istilah ini dimaknai baru oleh Yoshihiro Tatsumi dan kelompoknya (*Gekiga Atelier* yang beranggotakan Takao Saitō, Masaaki Satō, Fumiyasu Ishikawa, Masahiko Matsumoto, Shoichi Sakurai, Susumu Yamamori, dan Motomitsu K.) untuk membedakan diri dari sembarang *manga*. *Manga* sembarang yang dimaksudkan adalah *manga* anak-anak yang mendominasi pasar pada masa itu, terutama *Zenseiki* dan *Janguru Taitei* karya Osamu Tezuka, yang keberadaannya justru menjadi serba inferior dalam prestise sosial: dilabeli sebagai bacaan anak-anak yang berselera rendah, terbatas pada lelucon *slapstick* atau kisah fantasi, dan menjadi penyebab kemalasan membaca. Tatsumi kemudian berupaya melepaskan diri dari stigma *manga* ini melalui gerakan alternatif dengan manifesto, yakni *gekiga* itu sendiri (Rosenbaum, 2010:82).

*Gekiga* seringkali berbentuk buku atau majalah antologi dan dicetak secara eksklusif untuk *kashihon'ya* (taman bacaan yang menggunakan sistem sewa seperti rental VCD). Ketika memasuki tahun 1960-an, peluang *kashihon'ya* sama sekali tertutup dan tergantikan oleh *shonen manga* (majalah antologi komik anak laki-laki), sehingga berakhir jugalah riwayat *gekiga* sebagai gerakan komik alternatif.

Namun demikian, keberadaan *gekiga* dalam dunia komik Jepang tentu tidak bisa dipisahkan dari sosok Tatsumi, mengingat totalitasnya dalam

memperjuangkan cita-cita artistik *gekiga* secara konsekuen. Tatsumi bahkan dijuluki *grandfather of Japanese comics* oleh pers Amerika atas prestasinya meraih Eisner Award, Angoulémé, dan Tezuka Bunkashō melalui *gekiga*.

Berkenaan dengan prestasi tersebut di atas, *gekiga* juga dianggap memiliki kesetaraan esensial dengan novel grafis yang dipopulerkan Will Eisner di tahun 1978 dalam *A Contract with God and Other Tenement Stories* (Ingulsrud dan Allen dalam Rosenbaum, 2010:75). Ajidarma menambahkan bahwa novel grafis ini, terlepas dari bentuknya yang memang bukan novel, melainkan kumpulan cerita pendek, merupakan komik yang memiliki cita-cita sastra (2010:para. 10).

Sastra yang dimaksudkan Ajidarma bukanlah terletak pada keindahan kata-katanya, tetapi dalam cita-cita untuk menghadirkan komik dewasa yang serius, di mana kehidupan manusia yang tidak pernah luput dari ironi digambarkan secara nyata seperti dalam sastra, sekaligus sebagai perlawanan atas segala sikap melecehkan terhadap komik. Cita-cita sastra inilah yang kemudian juga ditemukan dalam *gekiga*, sehingga menjadikan *gekiga* komik serius yang dalam persoalan maupun adegannya terandaikan hanya akan disaksikan oleh orang dewasa. Tomine (dalam Tatsumi, 2005:5) bahkan menyebut *gekiga* sebagai komik literer.

Cerita Tatsumi seringkali teracu kepada kehidupan sehari-hari masyarakat Jepang di tahun 1970-an yang frustrasi pada keadaan pascaperang di sekitarnya. Penggambarannya padat dan berlapis-lapis, dalam pengertian, meskipun ceritanya terfokuskan pada kehidupan sehari-hari masyarakat yang biasa-biasa saja, dihadirkan juga momen-momen kekerasan dan seksual yang mengejutkan

(Tomine dalam Tatsumi, 2005:4). Sementara tokoh-tokohnya tidak berulang dari cerita satu ke cerita lainnya, penggambaran dunia modern yang mengalienasi berlangsung secara terus-menerus. Cerita ini sekaligus menyadarkan setiap orang, baik laki-laki maupun perempuan, bahwa setiap manusia memiliki identitas eksistensial yang masing-masing perlu dipertanyakan (Schodt dalam Tatsumi, 2008:8). Dengan demikian, bisa diamati bahwa *gekiga* Tatsumi merupakan dunia yang dekat dengan filsafat eksistensialisme.

Selain aspek cerita, ciri otentik *gekiga* juga bisa diamati melalui latar realistik dan gaya kegelap-gelapannya. Teknik visual penceritaan *gekiga* memang banyak diadopsi dari gaya sinematik milik Tezuka, seperti efek ketegangan, efek *masking*, dan onomatope. Gaya sinematik ini kemudian dipadukan dengan elemen-elemen psikologis dalam film *hard-boiled noir*, seperti *The Third Man* karya Carol Reed, *From Here to Eternity* karya Fred Zinnemann, dan *Shane* karya George Stevens, sehingga bisa memberikan perbedaan terhadap *manga* Tezuka (dalam Rosenbaum, 2010:81).

Tatsumi juga menambahkan, "*it's about setting scenes up and structurally moving from frame to frame so that there is a relation between the very first frame and the very last frame. It's like a screenplay*" (ini (*gekiga*) adalah tentang menyusun adegan dan secara terstruktur bergerak dari panel ke panel, sehingga ada hubungan antara panel yang paling awal dan yang paling akhir. Ini seperti skenario) (dalam Ho, 2009:para. 21). Penyusunan adegan ini kemudian membuat *gekiga* berpeluang untuk dibaca melalui teori komik Scott McCloud yang menekankan hubungan antarpanel.

### 2.3 Teori Komik McCloud

Sejak pertama kali manusia bercerita, ada dua hal yang diinginkan oleh pencerita dari pendengarnya, yakni ingin ceritanya dipahami dan didengarkan sampai selesai (McCloud, 2007:8). Untuk mencapai tujuan ini, pencerita perlu menguasai teknik komunikasi yang jelas dan sedikit bujukan agar pendengar terus memperhatikan ceritanya. Dalam komik, kedua teknik tersebut dihadirkan dalam bentuk rangkaian gambar dan bisa juga dilengkapi dengan kata-kata.

Komik seringkali memanfaatkan kecenderungan manusia untuk melakukan penyimpulan (*enclosure*), yakni memercayai apa yang tidak pernah dilihat hanya melalui pengamatan sebagian untuk menerima keseluruhan, seperti memercayai bumi itu bulat tanpa pernah mengelilinginya dari luar angkasa.

Menurut Ajidarma (2011, hal. 50), yang juga memperbincangkan pandangan McCloud atas komik, komik memanfaatkan kecenderungan ini karena Scott membutuhkan partisipasi pembaca sebagai kolaborator yang sadar, sehingga penyimpulan akhir menjadi hal yang signifikan dalam perubahan, waktu, dan gerak dalam komik. Ruang di antara panel-panel (*the gutter*) adalah jantung dalam kolaborasi ini. Di antara ruang-ruang ini imajinasi pembaca mentransformasikan gagasan tunggal dari fragmen-fragmen yang terpisah. Singkatnya, penyimpulan akhir mendorong kerja sama antara penggubah komik dan pembaca, secara khusus melalui transisi dari panel-ke-panel. Transisi ini, menurut McCloud, (2007:15-17) terbagi menjadi enam jenis:

1. Momen-ke-momen, aksi tunggal dalam suatu rangkaian momen untuk menghadirkan gerak lambat, meningkatkan ketegangan, menangkap perubahan kecil, dan menciptakan gerakan seperti dalam film.



Gambar 1, transisi momen-ke-momen

2. Aksi-ke-aksi, aksi tunggal dalam suatu rangkaian aksi untuk menunjukkan pergerakan subjek tunggal.



Gambar 2, transisi aksi-ke-aksi

3. Subjek-ke-subjek, rangkaian perubahan subjek dalam lokasi yang sama untuk menghadirkan peralihan dari subjek satu ke subjek lainnya dalam satu adegan.



Gambar 3, transisi subjek-ke-subjek

4. Tempat-ke-tempat, rangkaian perubahan jarak atau waktu yang sangat berbeda.



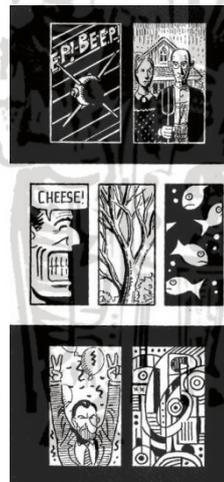
Gambar 4, transisi tempat-ke-tempat

5. Aspek-ke-aspek, rangkaian dari aspek satu ke aspek lainnya dari suatu tempat, gagasan, atau suasana hati.



Gambar 5, transisi aspek-ke-aspek

6. Bukan rangkaian, rangkaian gambar atau kata yang tidak menawarkan hubungan logis dan memang tidak saling berkaitan.



Gambar 6, bukan rangkaian

Pendekatan ini akan dimanfaatkan penulis untuk mengenal dan menilai apa yang tersurat dalam *gekiga* karya Yoshihiro Tatsumi, mengingat *gekiga* merupakan salah satu bagian dari komik, lebih tepatnya, komik Jepang yang disebut *manga*.

## 2.4 Penelitian Terdahulu

Wulan Kusumawardani menuliskan penelitian berjudul “Pokok-pokok Pemikiran Eksistensialisme Jean-Paul Sartre yang Termanifestasikan pada Tokoh Meursault dalam Roman *L'étranger* karya Albert Camus” untuk memenuhi skripsi Jurusan Sastra Perancis, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Semarang tahun 2012. Dalam tulisan ini Kusumawardani menganalisis pola berada dan tiada tokoh Meursault, serta implementasinya terhadap lingkungan melalui relasi antarmanusia, dengan menggunakan metode deskriptif analitik.

Selain itu, Maria Berlian juga menuliskan penelitian dengan kajian pustaka eksistensialisme Sartre berjudul “Eksistensialisme Isabel Archer dalam Novel *Potrait of a Lady* karya Henry James: Mencari Esensi Sebuah Pilihan” untuk memenuhi skripsi Program Studi Sastra Inggris, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia tahun 2007. Dalam tulisan ini Berlian menunjukkan bahwa Isabel adalah eksistensial yang berhasil memberontak dari norma patriarkal era Victoria.

Perbedaan kedua penelitian tersebut di atas dengan tulisan ini terletak pada: 1) objek kajian, yakni *gekiga Abandon the Old in Tokyo*, secara khusus pada naskah *Occupied, Abandon the Old in Tokyo*, dan *Beloved Monkey*, dan 2) batasan penulisan (*scope of limitation*). Dalam tulisan ini, penulis berupaya membatasi analisis pada pola keyakinan yang buruk (*bad faith*) dalam buku *Abandon the Old in Tokyo*, di mana tokoh-tokohnya cenderung bersikap pasif ketika dihadapkan pada tatapan mata (*the look*) yang lain atau orang lain (*others*).

## BAB III

### TEMUAN DAN PEMBAHASAN

Bab ini membahas mekanisme keyakinan yang buruk (*bad faith*) pada tiga naskah yang berbeda, yakni *Occupied*, *Abandon the Old in Tokyo*, dan *Beloved Monkey* karya Yoshihiro Tatsumi yang didasarkan pada tatapan mata (*the look*) yang lain atau orang lain (*others*). Pembahasan masing-masing naskah diawali dengan: 1) uraian sinopsis, 2) tatapan mata orang lain yang menjadi dasar munculnya keyakinan yang buruk, kemudian disusul dengan 3) analisis keyakinan yang buruk. Dengan begitu, fenomena krisis ekisistensial yang melanda masing-masing tokoh bisa ditemukan dan dibahas.

#### 3.1 *Occupied*

Naskah *Occupied* terbit pertama kali untuk majalah bulanan *Garo* di tahun 1970. Sebagai catatan, *Garo* merupakan gerakan majalah bawah tanah yang tidak memberikan batasan bagi penggubahnya, baik dari segi gambar maupun isi.

##### 3.1.1 Sinopsis

*Occupied* mengisahkan pergolakan hidup Shimokawa sebagai penggubah *manga* profesional yang pada awalnya mengerjakan serial untuk majalah *manga* anak-anak “Children’s Books”. Hanya saja, serialnya tidak begitu digemari oleh pembaca, sehingga harus diakhiri (dipaksakan untuk berakhir) di tengah pengerjaan. Tidak lama berselang, Shimokawa mendapatkan pesanan dari majalah

*manga* dewasa “Rude Magazine”. Pesanan inilah yang mendasari perubahan cara pandang Shimokawa dalam mengubah *manga*.

### 3.1.2 Tatapan Mata (*The Look*) dalam *Occupied*

Dalam naskah ini bisa diketahui bahwa eksistensi Shimokawa sebagai subjek telah dijatuhkan oleh tatapan mata editor “Children’s Books” dan “Rude Magazine”.

#### 3.1.2.1 Editor “Children’s Books”

Gambar 7 menunjukkan adanya serangkaian panel dengan transisi subjek-ke-subjek antara Shimokawa dan editornya (pria berkacamata) di ruang editorial “Children’s Books”. Ternyata bahwa Shimokawa harus mengakhiri serialnya karena tidak begitu digemari oleh pembaca, terlebih karena Shimokawa telah membiarkan anak-anak memengaruhi dirinya.



Gambar 7, hal. 14, tatapan mata editor “Children’s Books” (dari kiri ke kanan)

Editor Children's Books: *As I was saying... We can't publish your work anymore. You're ranked at the bottom according to our reader polls.*

Shimokawa: *I worked on this serial day and night trying to entertain children.*

Editor Children's Books: *That's your problem. You're letting the kids influence you.*

Editor Children's Books: *It should be the other way around. The writer has to influence the kids.*

Editor Children's Books: *In any case, we need you to end the story with our next issue.*

Editor Children's Books: Seperti yang sudah saya katakan... Kami tidak bisa menerbitkan karya Anda lagi. Anda berada di peringkat bawah berdasarkan pilihan pembaca.

Shimokawa: Saya mengerjakan serial ini siang dan malam, berusaha untuk menghibur anak-anak.

Editor Children's Books: Itulah masalah Anda. Anda membiarkan anak-anak memengaruhi Anda.

Editor Children's Books: Seharusnya bukan begitu. Penggubahlah yang harus memengaruhi anak-anak.

Editor Children's Books: Bagaimanapun, kami minta Anda untuk menamatkan cerita di edisi berikutnya.

Dari sini bisa diketahui bahwa posisi Shimokawa dalam menggubah *manga* telah disesuaikan dengan cara pandang editor "Children's Books".

Mengingat sasaran pembaca "Children's Books" adalah anak-anak, maka

Shimokawa harus bisa menjadi penggubah yang memengaruhi anak-anak. "*The*

*writer has to influence the kids*". Dalam konsep inilah diri Shimokawa

terdudukan. Konsekuensinya adalah, ketika Shimokawa dianggap keliru dalam

memahami konsep yang dimaksudkan (karena justru dipengaruhi oleh anak-anak),

Shimokawa harus bersedia serialnya diakhiri di tengah pengerjaan.

### 3.1.2.2 Editor "Rude Magazine"

Gambar 8 menunjukkan adanya serangkaian panel dengan transisi subjek-

ke-subjek antara Shimokawa dan editor "Rude Magazine" (pria berjasa hitam),

seiring dengan transisi tempat-ke-tempat dari stasiun ke sebuah kafe (panel 2-ke-

3). Ternyata bahwa Shimokawa mendapatkan tawaran untuk menggubah

*manga* di "Rude Magazine". Meskipun Shimokawa tidak begitu yakin, editor

tersebut menegaskan bahwa Shimokawa masih bisa mengubah *manga*, secara khusus untuk pembaca dewasa.



Gambar 8, hal. 29, tatapan mata editor “Rude Magazine”

- Editor Rude Magazine : *Remember me?*  
 Editor Rude Magazine : *So you're not working for "Children's Books" anymore? This is perfect timing.*  
 Editor Rude Magazine : *We want to publish you in "Rude Magazine". Why don't you draw something for us?*  
 Shimokawa : *But... I thought "Rude Magazine" was an adult magazine.*  
 Editor Rude Magazine : *That's just it. I don't think you're washed up at all... You just can't keep up with kids anymore.*  
 Editor Rude Magazine : *Come visit us in an hour. Stop by the office.*  
 Editor Rude Magazine : *Ingat saya?*  
 Editor Rude Magazine : *Jadi Anda tidak bekerja untuk "Children's Books" lagi? Ini waktu yang tepat.*  
 Editor Rude Magazine : *Kami ingin menerbitkan karya Anda di "Rude Magazine". Bagaimana kalau Anda menggambar sesuatu untuk kami?*  
 Shimokawa : *Tapi... Saya pikir "Rude Magazine" itu majalah untuk dewasa.*  
 Editor Rude Magazine : *Memang begitu. Saya tidak berpikir Anda sudah tersisihkan... Anda hanya tidak bisa sejalan lagi dengan anak-anak.*  
 Editor Rude Magazine : *Sekali waktu silakan mampir ke kantor.*

Peristiwa ini sekilas menempatkan eksistensi Shimokawa menjadi serba positif. Diri Shimokawa ternyata masih belum sepenuhnya tersisihkan dari

industri *manga*. Produk artistiknya masih dibutuhkan oleh “Rude Magazine”.

Meskipun terkesan positif, justru di sinilah letak pengobjekkan tersebut.

Shimokawa yang pada awalnya menggubah *manga* berdasarkan cara pandang

“Children’s Books” (anak-anak), pada gilirannya harus disesuaikan dengan cara

pandang “Rude Magazine” (dewasa) karena tidak bisa sejalan lagi dengan anak-

anak. “*You just can’t keep up with kids anymore*”. Penyesuaian oleh editor “Rude

Magazine” ini sekaligus memampatkan Shimokawa dalam situasi tertentu untuk

menggubah *manga* bagi pembaca dewasa.

### 3.1.3 Keyakinan yang Buruk (*Bad Faith*) dalam *Occupied*

Dalam pembahasan tatapan mata di atas, bisa diketahui bahwa baik

“Children’s Books” maupun “Rude Magazine” memiliki sasaran pembaca yang

berbeda, sehingga segenap produk artistik Shimokawa harus disesuaikan dengan

pesanan masing-masing penerbit. Ternyata pula bahwa posisi Shimokawa

sebagai penggubah *manga* telah termampatkan dalam suatu konteks pesanan.

Saat Shimokawa mengerjakan *manga* pesanan, saat itulah ia memainkan

peran sebagai penggubah *manga* (bukan yang asli, tetapi sekedar peran). Disebut

demikian karena Shimokawa tidak lagi membawa semangat kebebasan diri dalam

berekspresi, melainkan hanya menggubah *manga* berdasarkan pesanan belaka.

Melalui figur kedua editor tersebut, Shimokawa dijatuhkan dari indeterminasi

dirinya yang asli, yakni diri Shimokawa yang benar-benar lain dari apa yang

secara kontingen “dipesankan” kepadanya. Kebebasan Shimokawa untuk

mengekspresikan diri sejak awal telah ditolak. Kebebasan yang dimaksudkan

secara sekilas ternyata dalam gambar 9.

Gambar 9 menunjukkan adanya serangkaian panel dengan transisi subjek-ke-subjek antara Shimokawa dan editornya di ruang editorial “Children’s Books”. Rangkaian ini dilanjutkan dengan panel-panel bertransisi aksi-ke-aksi yang menunjukkan aksi Shimokawa menaiki jembatan penyeberangan. Ternyata bahwa Shimokawa tidak lagi merasa terdorong untuk mengubah *manga*.



Gambar 9, hal. 24, kebebasan Shimokawa

Editor Children’s Books: *Well, as long as this is the ending, I suppose it’s all right.*  
 Editor Children’s Books: *Thanks. We appreciate all you’ve done for us. We’ll contact you again soon.*  
 Shimokawa: *Of course I knew they’d never contact me. That was it.*  
 Shimokawa: *Was I washed up...? There was a time when all I wanted to do was draw manga.*  
 Shimokawa: *But that was 10 years ago. I no longer felt compelled at all*  
 Editor Children’s Books: *Jadi, sepanjang akhir ceritanya seperti ini, saya rasa tidak masalah.*  
 Editor Children’s Books: *Terima kasih. Kami menghargai semua yang Anda lakukan untuk kami. Kami akan menghubungi Anda lagi secepatnya.*  
 Shimokawa: *Tentu saja aku tahu mereka tidak akan menghubungiku. Begitulah.*  
 Shimokawa: *Apakah aku tersisihkan..? Ada masa ketika aku hanya ingin menggambar manga.*  
 Shimokawa: *Tapi itu 10 tahun yang lalu. Aku tidak lagi merasa terdorong.*

Sebenarnya, dengan berakhirnya serial untuk “Children’s Books”, bukan berarti Shimokawa harus berhenti menggubah *manga* secara total. Shimokawa masih bisa mewujudkan diri sebagai subjektivitas murni, yakni dengan menggubah *manga* sesuai selera sendiri seperti yang dirasakannya sepuluh tahun lalu. “*There was a time when all I wanted to do was draw manga. But that was 10 years ago*”. Dengan ini hendak ditegaskan bahwa segenap proyek hidup Shimokawa, pilihan-pilihannya untuk menentukan rupa produk artistiknya, sepenuhnya tergantung pada keputusannya sendiri. Bukan pada editor, apalagi pembaca. Namun demikian, Shimokawa tidak lagi merasa terdorong untuk menggubah *manga* karena tidak memiliki referensi eksterior.

Ketidakmampuan Shimokawa untuk melepaskan diri dari pihak eksterior semakin tampak saat tidak memiliki pesanan untuk dikerjakan. Shimokawa bahkan tidak tahu harus berbuat apa. Peristiwa ini semakin menguatkan ide bahwa proyek hidup Shimokawa sepenuhnya tergantung pada pihak majalah *manga* yang memesannya (gambar 10).

Gambar 10 menunjukkan adanya serangkaian panel dengan transisi momen-ke-momen untuk menangkap keresahan Shimokawa, terutama melalui perubahan gerak bola mata dan posisi tangan yang menopang dagu. Shimokawa tampak merenung di dalam kamarnya tidak tahu harus berbuat apa.



Gambar 10, hal. 24, keresahan Shimokawa

- Shimokawa : *I sat at my desk, but I was completely uninspired.*  
 Shimokawa : *I felt impatient. But I was also afraid to leave my desk.*  
 Shimokawa : *What am I going to do now?*  
 Shimokawa : *Did people go into that bathroom just to put graffiti on the walls, or did they do it while they were relieving themselves?*
- Shimokawa : *Aku duduk di mejaku, tapi sama sekali tidak terinspirasi.*  
 Shimokawa : *Aku tidak sabar. Tapi juga takut meninggalkan mejaku.*  
 Shimokawa : *Apa yang akan kulakukan sekarang?*  
 Shimokawa : *Apakah orang-orang itu masuk ke kamar mandi hanya untuk mencoret-coret tembok, atau mereka melakukannya sembari melepas penat?*

Di tengah keresahan ini, Shimokawa justru terjerumus pada keyakinan yang buruk berikutnya, yakni dengan berserah diri pada tatapan mata editor “Rude Magazine”. Perlu digarisbawahi bahwa sasaran “Rude Magazine” adalah pembaca usia dewasa, sehingga baik gambar maupun adegannya terandaikan hanya akan disaksikan oleh orang dewasa. Dalam adegan pada gambar 11, Shimokawa tampak bergegas menempatkan posisinya sesuai dengan apa yang diinginkan editor “Rude Magazine”. Perubahan sikap ini justru menunjukkan inferioritas Shimokawa di hadapan orang lain.

Gambar 11 menunjukkan adanya serangkaian panel dengan transisi momen-ke-momen, yakni ketika Shimokawa secara anekdotis membayangkan pelayan kafe dari berbusana-ke-tanpa busana. Rangkaian ini dilanjutkan dengan panel-panel bertransisi aksi-ke-aksi yang secara berturut-turut menunjukkan aksi Shimokawa membayar tagihan di kasir, keluar dari kafe, kemudian berlari sampai ke stasiun. Ternyata pula bahwa Shimokawa sangat bergairah untuk mengerjakan pesanan dari “Rude Magazine”. *“I was overcome with the desire to draw”*.



Gambar 11, hal. 31, gairah Shimokawa

- Shimokawa : *I was incredibly inspired.*
- Shimokawa : *I was so excited I couldn't sit still. I had to draw! I had to draw! I was overcome with the desire to draw.*
- Shimokawa : Aku sangat terinspirasi.
- Shimokawa : Aku begitu bergelora dan tidak bisa duduk saja. Aku harus menggambar! Aku harus menggambar! Aku dipenuhi gairah untuk menggambar.

Sekali lagi, Shimokawa bersikap seolah-olah tidak sadar bahwa dirinya bukanlah penggubah *manga* yang hanya ada ketika mengerjakan pesanan. Dirinya yang otentik adalah kebebasan dalam berekspresi. Masalahnya, begitu Shimokawa dipesan, ditatap, dan diobjekkan oleh editor “Rude Magazine”, Shimokawa justru bersikap seperti yang dimaksudkan. Inspirasi yang diperoleh Shimokawa dalam menggubah *manga* pada kenyataannya merupakan konsekuensi pemaksaan cara pandang oleh editor “Rude Magazine”.

Dengan demikian, bisa diketahui bahwa eksistensi Shimokawa senantiasa tidak pasti dan serba tergantung situasi. Dengan menyesuaikan diri pada masing-masing pihak yang memesannya, maka tampak pula perubahan-perubahan posisi Shimokawa dalam menggubah *manga* yang awalnya berorientasi pada anak-anak, kemudian pada pembaca usia dewasa. Menurut hemat penulis, inilah keyakinan buruk Shimokawa dalam naskah *Occupied*.

### 3.2 *Abandon the Old in Tokyo*

Naskah *Abandon the Old in Tokyo* terbit pertama kali untuk majalah mingguan *Shonen Magajin* di tahun 1970. Naskah ini pernah menjadi objek kajian dalam tulisan *Aging and Abandonment: Obasute Narratives in Contemporary Japan* (2012) karya Jason Danelly, Ph.D, Departemen Antropologi, Universitas Rhode Island, Amerika Serikat.

### 3.2.1 Sinopsis

*Abandon the Old in Tokyo* mengisahkan seorang lelaki bernama Kenichi Nakamura yang dihadapkan pada peran sosial sebagai anak dari seorang ibu, sekaligus tunangan dari seorang perempuan. Di satu pihak, Nakamura dituntut untuk merawat ibunya yang sudah tua dan cacat. Akan tetapi, di lain pihak, Nakamura juga dituntut untuk meninggalkan ibunya dan hidup berdua bersama tunangannya.

### 3.2.2 Tatapan Mata (*The Look*) dalam *Abandon the Old in Tokyo*

Dalam naskah ini bisa diamati bahwa eksistensi Nakamura sebagai subjek telah dijatuhkan, sekaligus diombang-ambingkan oleh tatapan mata ibu dan tunangannya, serta teman-teman sekerjanya yang menyerukan tuntutan hidup di zaman “modern”.

#### 3.2.2.1 Ibu Nakamura

Gambar 12 menunjukkan adanya formasi panel dengan transisi subjek-ke-subjek antara Nakamura dan ibunya di rumah susun, berikut transisi aksi-ke-aksi Nakamura yang membereskan bekas kencing ibunya. Sementara Nakamura sibuk membereskan segala sesuatu tanpa berkata apa-apa, ibunya justru sibuk menyatakan bahwa ia terlalu keras bekerja semasa muda. Akibatnya, ia mengalami masa tua yang tidak berdaya di tempat tidur.



Gambar 12, hal. 40, Nakamura mengurus ibunya

- Ibu Nakamura : *I peed again. It's so uncomfortable... I need you to clean it up now.*  
 Ibu Nakamura : *Hurry.*  
 Ibu Nakamura : *I worked too much when I was young.*  
 Ibu Nakamura : *I know I keep on saying this... ..But I had to work really hard to raise you.*
- Ibu Nakamura : *Aku buang air lagi. Rasanya sangat tidak nyaman... Bersihkan ini sekarang.*  
 Ibu Nakamura : *Lakas.*  
 Ibu Nakamura : *Aku bekerja terlalu keras saat muda dulu.*  
 Ibu Nakamura : *Aku tahu aku terus-menerus membicarakan ini... ..Tapi aku harus bekerja sangat keras untuk membesarkanmu.*

Berikutnya, gambar 13 menunjukkan adanya formasi panel dengan transisi aksi-ke-aksi Nakamura yang terlambat pulang ke rumah, kemudian menyiapkan makan malam untuk ibunya. Gambar tangan Nakamura yang memotong lobak sekaligus menunjukkan transisi tempat-ke-tempat dari jalanan ke rumah susunnya (panel 2-ke-3).

Rangkaian ini dilanjutkan dengan formasi panel bertransisi subjek-ke-subjek yang menunjukkan keberadaan ibu Nakamura di rumah susun.

Ternyata bahwa ibu Nakamura protes dengan keterlambatan anaknya, sehingga terlambat pula waktu makan malamnya. Ternyata sekali lagi bahwa ibu Nakamura, menurut dirinya sendiri, telah bekerja keras semasa muda.



Gambar 13, hal. 49, Nakamura terlambat pulang

- Ibu Nakamura : *It's a horrible thing, getting old. It would be nice to eat at a reasonable hour.*
- Ibu Nakamura : *I work myself to the bone way back when, and now I still have to put up with this.*
- Ibu Nakamura : Adalah hal yang mengerikan, menjadi tua. Akan lebih baik kalau makan di waktu yang sewajarnya.
- Ibu Nakamura : Dulu aku bekerja keras membanting tulang, dan sekarang aku masih harus berurusan dengan ini.

Lebih jauh, gambar 14 menunjukkan adanya formasi panel dengan transisi subjek-ke-subjek antara Nakamura dan ibunya di rumah susun. Untuk ketiga kalinya (setelah pada gambar 12 dan 13), ibu Nakamura berkata bahwa ia telah bekerja keras di masa muda demi membesarkan Nakamura. Nakamura sendiri tampak bosan dengan ucapan ini, sehingga ia mengakhiri makan malamnya dan bergegas mengeluarkan kasur tidur. Namun demikian, Nakamura justru tidak bisa tidur karena dengkurannya ibunya.



Gambar 14, hal. 50, suasana setelah makan malam

- Ibu Nakamura : *After your father died, I work so hard... ...to put food on the table for you.*
- Ibu Nakamura : *You're going to bed already?*
- Ibu Nakamura : Setelah ayahmu mati, aku bekerja sangat keras... ..untuk menyediakan makanan di meja untukmu.
- Ibu Nakamura : Kamu sudah mau tidur?

Dari fragmen-fragmen yang tersebar pada gambar 12, 13, dan 14, bisa diketahui bahwa ibu Nakamura berulang kali menyatakan bagaimana kerja kerasnya di masa muda demi Nakamura. Repetisi kalimat yang tersurat seperti nostalgia ini pada gilirannya justru menjatuhkan Nakamura melalui makna tersiratnya. Karena di masa muda ibu Nakamura telah bekerja keras demi Nakamura, maka sudah sepantasnya apabila Nakamura membalas kebaikan ibunya. Figur ibu Nakamura telah menjatuhkan Nakamura menjadi sekedar peran anak, secara khusus yang berbakti pada orang tua. Seturut kondisi inilah eksistensi Nakamura menjadi pejal. Ia tidak bisa menghindarkan diri dari defisit

kebebasannya karena tatapan mata ibunya menghendaknya demikian. Baginya, Nakamura adalah orang yang termasuk dalam kehidupannya, objek yang mempunyai sifat dan peran tertentu, antara lain yang ternyata adalah: 1) Nakamura harus membersihkan bekas kencingnya, 2) Nakamura harus pulang tepat waktu untuk menyiapkan makan malamnya. Bagaimana pun juga, tatapan mata ini mengurangi kemungkinan-kemungkinan diri Nakamura dalam menentukan diri. Kebebasan Nakamura membeku, dan dalam situasi ini, Nakamura menjadi objek bagi ibunya yang adalah subjek.

### 3.2.2.2 Tunangan Nakamura

Gambar 15 menunjukkan adanya formasi panel dengan transisi aspek-ke-aspek untuk memperlihatkan detail suasana kafe Sacchan, di mana Nakamura menunggu tunangannya (perempuan berambut *bob*). Gambar puntung-puntung rokok yang memenuhi asbak (panel 2) menunjukkan bahwa Nakamura telah lama duduk di situ. Formasi ini kemudian tersambungkan pada serangkaian panel dengan transisi subjek-ke-subjek antara Nakamura dan tunangannya. Ternyata bahwa perempuan ini menghendaki Nakamura untuk tidak merokok terlalu banyak karena itu artinya buang-buang uang. *“It’s a waste of money”*. Selain itu, tunangan Nakamura juga ingin diajak ke tempat Nakamura tinggal. *“Why don’t you show me your apartment. I really want to see it”*.



Gambar 15, hal. 47, perbincangan di kafe Sacchan

- Tunangan Nakamura : *I'm sorry... Am I late?*  
 Tunangan Nakamura : *I can't believe how many you've smoked...*  
 Tunangan Nakamura : *It's bad for you. Besides, it's a waste of money.*  
 Tunangan Nakamura : *Tee hee... I'm sorry. A girl gets practical once she's engaged.*  
 Tunangan Nakamura : *Why don't you show me your apartment. I really want to see it.*
- Tunangan Nakamura : Maaf... apakah aku terlambat?  
 Tunangan Nakamura : Aku tidak percaya kau merokok sebanyak ini...  
 Tunangan Nakamura : Ini buruk untukmu. Lagipula, ini buang-buang uang.  
 Tunangan Nakamura : Hehe... Maaf. Cewek jadi praktis begitu sudah tunangan.  
 Tunangan Nakamura : Kenapa kau tidak mengajakku aku ke tempatmu. Aku ingin sekali melihatnya.

Berikutnya, gambar 16 menunjukkan adanya formasi panel dengan transisi momen-ke-momen untuk meningkatkan ketegangan emosi Nakamura saat dipeluk oleh tunangannya. Panel-panel ini diselengi oleh transisi tempat-ke-tempat dari rumah susun ke stasiun (panel 3-ke-4), kemudian disusul dengan formasi panel bertransisi momen-ke-momen antara Nakamura dan tunangannya di dalam kereta listrik. Ternyata bahwa tunangan Nakamura menginginkan kebersamaan dalam hubungan mereka. Akan tetapi, Nakamura justru terkesan tidak

menginginkan kebersamaan ini. Setiap kali tunangannya berkata demikian,  
Nakamura tampak tertekan dan disorot dalam panel *close-up*.



Gambar 16, hal. 63, plesir

- |                   |  |
|-------------------|--|
| Tunangan Nakamura | : <i>Hey, can I stay tonight? Is it all right?</i>               |
| Tunangan Nakamura | : <i>Getting out of the house tonight wasn't easy, you know?</i> |
| Tunangan Nakamura | : <i>I'm never going to let you go now.</i>                      |
| Tunangan Nakamura | : <i>This is so wonderful. A prelude to our honeymoon.</i>       |
| Tunangan Nakamura | : <i>Are you happy Kenichi? Are you happy to be with me...?</i>  |
| Tunangan Nakamura | : <i>I work really hard to convince my mother...</i>             |
| Tunangan Nakamura | : <i>Don't ever leave me.</i>                                    |
| Tunangan Nakamura | : Hei, bisakah aku menginap malam ini? Bolehkah?                 |
| Tunangan Nakamura | : Keluar rumah malam ini tidak mudah, kau tahu?                  |
| Tunangan Nakamura | : Sekarang, aku tidak akan pernah membiarkanmu pergi.            |
| Tunangan Nakamura | : Ini sangat indah. Sebuah awal untuk bulan madu kita.           |
| Tunangan Nakamura | : Apakah kau bahagia Kenichi? Apakah kau bahagia bersamaku...?   |
| Tunangan Nakamura | : Aku berusaha sangat keras untuk meyakinkan ibuku...            |
| Tunangan Nakamura | : Jangan pernah tinggalkan aku.                                  |

Ikatan pertunangan ini merupakan peristiwa kejatuhan Nakamura yang kedua. Tunangan Nakamura hadir sebagai orang lain yang merampas kebebasan Nakamura, sekaligus mengasingkannya dari kehidupannya sendiri. Perempuan ini menafsirkan tindakan Nakamura menurut kehendaknya, antara lain yang

ternyata adalah: 1) Nakamura harus bersikap praktis dan tidak membuang-buang uang boros, 2) Nakamura harus menunjukkan tempat tinggalnya, dan 3)

Nakamura harus senantiasa bersamanya. Sama seperti ibu Nakamura, kehadiran perempuan ini juga menegaskan bahwa kehidupan Nakamura tidak seluruhnya dibentuk oleh Nakamura sendiri, karena melalui ikatan pertunangan, Nakamura juga menjadi bagian dari kehidupan yang dikehendaki tunangannya. Dengan kata lain, eksistensi Nakamura bukan lagi subjektivitas murni untuk dirinya sendiri, melainkan juga untuk tunangannya.

### 3.2.2.3 Teman-teman Nakamura

Gambar 17 menunjukkan adanya formasi panel dengan transisi subjek-ke-subjek antara teman-teman Nakamura (teman 1 dan 2) dan Nakamura di tempat pembuangan sampah. Ternyata bahwa teman 2 (pria berkumis) menginginkan mesin cuci yang tergeletak di tempat pembuangan untuk istrinya, sementara teman 1 (pria berkacamata) menyanggah bahwa mesin cuci itu tidak layak untuk diinginkan karena sudah usang. Ternyata pula bahwa ada suatu kondisi yang disebut “kehidupan modern” oleh teman 1. Kondisi ini menuntut seseorang untuk membuang segala sesuatu yang dianggap tua. Perlu ditekankan bahwa dalam panel 4, Nakamura tampak memalingkan pandangannya setelah teman 1 berkata demikian.



Gambar 17, hal. 45, gaya hidup modern

- Teman 1 : *What's up?*  
 Teman 2 : *This'll come in handy. The old lady's been wanting a washing machine.*  
 Teman 1 : *You're way behind the times. Doesn't matter how handy it is, people get rid of anything old. That's the modern life for ya.*  
 Teman 2 : *But all it need is a simple repair...*  
 Teman 1 : *You're way out of touch. Come on, let's go.*
- Teman 1 : *Ada apa?*  
 Teman 2 : *Barang ini akan berguna. Istriku sudah lama menginginkan mesin cuci.*  
 Teman 1 : *Kau ketinggalan zaman. Seberapapun praktisnya barang itu, orang-orang akan menyingkirkan apa pun yang tua. Inilah kehidupan modern.*  
 Teman 2 : *Tapi ini hanya butuh sedikit perbaikan...*  
 Teman 1 : *Kau sudah kelewatan. Ayo pergi.*

Percakapan antara teman 1 dan 2 ini secara sekilas memang tidak memiliki determinasi tersurat untuk mengobjekkan Nakamura. Namun demikian, perubahan ekspresi Nakamura pada panel 4 menyiratkan adanya suatu pengobjekkan atas dirinya. Latar belakang masyarakat modern yang menuntut kebaruan dan menyingkirkan apa pun yang dianggap tua (sebagaimana dinyatakan teman 1) pada gilirannya menjadi sumber “kreatif” bagi Nakamura dalam

menentukan sikap terhadap ibunya. Perihal ini akan dibahas lebih jauh dalam

3.2.3.

### 3.2.3 Keyakinan yang Buruk (*Bad Faith*) dalam *Abandon the Old in Tokyo*

Dalam perbincangan tatapan mata di atas, bisa diamati bahwa eksistensi Nakamura selalu berada dalam tegangan antara subjek dan objek, secara khusus:

1) ibu dan dirinya, 2) tunangan dan dirinya, dan 3) teman-teman sekerja dan dirinya, di mana Nakamura selalu terposisikan menjadi objek. Berdasarkan ketiga tegangan inilah Nakamura jatuh ke dalam keyakinan yang buruk yang serba rumit dan emosional.

Dalam situasi diobjekkan oleh sang ibu, Nakamura tampak berhasil mengatakan tidak terhadap objektivasi tersebut, yakni dengan mekanisme penidakan seperti pada gambar 18.

Gambar 18 menunjukkan adanya formasi panel dengan transisi subjek-ke-subjek antara Nakamura dan ibunya di rumah susun. Adegan ini dilanjutkan dengan panel-panel bertransisi aksi-ke-aksi Nakamura yang bergegas meninggalkan ibunya. Ternyata bahwa Nakamura akan membuang ibunya ke rumah susun yang baru, sementara ia sendiri akan tinggal di asrama perusahaan.

Ternyata pula bahwa ibu Nakamura tidak setuju dengan rencana ini.



Gambar 18, hal. 57, Nakamura meninggalkan ibunya

- Ibu Nakamura : *So you want me to move to an apartment. No! You must be crazy.*
- Ibu Nakamura : *Why are you leaving this apartment? Why do you want to live in the company dorm all of a sudden?*
- Ibu Nakamura : *You know I'm an invalid...*
- Ibu Nakamura : *I can't believe how ungrateful you are, after all I've done.*
- Ibu Nakamura : *Jadi kau mau aku pindah ke rumah susun (yang baru). Tidak! Kau pasti sudah gila.*
- Ibu Nakamura : *Kenapa kau meninggalkan rumah susun ini? Kenapa kau mendadak mau tinggal di asrama perusahaan?*
- Ibu Nakamura : *Kau tahu aku ini cacat...*
- Ibu Nakamura : *Aku tidak percaya betapa kau tidak tahu berterima kasih, setelah semua yang kulakukan.*

Segenap siasat Nakamura pada akhirnya berhasil dilaksanakan setelah Nakamura menyewa sebuah kamar di daerah pinggiran kota untuk membuang ibunya. Dari sini bisa diketahui bahwa tinjauan kebebasan diri Nakamura ditandai dengan eliminasi ibunya dari kehidupannya. Perlu digarisbawahi bahwa sifat kebebasan di sini adalah radikal dan total, sedangkan hubungan dengan orang lain adalah konflik. Keberadaan orang lain, bahkan ibu kandung sendiri, dianggap sebagai biang pembatas kebebasan, sehingga harus ditidak.

Namun demikian, dengan tersingkirnya ibu Nakamura ke luar kota bukan berarti Nakamura sepenuhnya terhindar dari keyakinan yang buruk. Bentuk kebebasan diri yang dilakukan Nakamura ternyata tidak benar-benar bebas mutlak. Ada dua referensi dari pihak eksterior yang membimbing Nakamura melalui sisi ini, yakni: 1) latar belakang masyarakat “modern”, di mana yang tua harus disingkirkan, dan 2) kehadiran tunangan Nakamura yang menginginkan untuk tinggal bersama Nakamura, seperti dalam gambar 19.

Gambar 19 menunjukkan adanya formasi panel dengan transisi aspek-ke-aspek dari fragmen berita di surat kabar (panel 3), ke fragmen teman-teman Nakamura (panel 4), ke fragmen keberadaan ibu Nakamura yang mengganggu (panel 5), dan disusul dengan fragmen bayangan tunangan Nakamura (panel 6), yang kesemuanya menjadi sumber “kreatif” untuk menyingkirkan ibu Nakamura.



Gambar 19, hal. 54, sumber “kreatif”

Teman 1 : *People get rid of anything old. That's the modern life for ya.*

Tunangan Nakamura : *I can't wait to leave home. I can't wait to live with you.*

Teman 1 : Orang-orang akan menyingkirkan apa pun yang tua. Inilah kehidupan modern.

Tunangan Nakamura : Aku tidak sabar untuk pergi dari rumah. Aku tidak sabar untuk hidup denganmu.

Dari gambar 19 bisa diketahui bahwa sikap Nakamura yang seolah-olah mampu menghindari dari cengkeraman ibunya, pada kenyataannya merupakan ketidakmampuannya untuk lolos dari tatapan mata tunangan dan teman-teman sekerjanya. Apa yang pada awalnya tampak seperti kebebasan diri ternyata bukanlah kebebasan diri yang asli. Nakamura hanya mengikuti tatapan mata tunangan dan teman-teman sekerjanya untuk menyingkirkan ibunya. Di satu pihak, memang benar bahwa Nakamura adalah yang mengatur siasat ini sedemikian rupa, bahkan memilih sendiri kamar yang akan ditinggali ibunya. Akan tetapi, di lain pihak, tetap saja Nakamura hanya mengikuti arus ramai pemikiran tunangan dan rekan-rekan sekerjanya. Terlebih, Nakamura tidak benar-benar akan pindah ke asrama perusahaan. Siasat ini dilakukannya agar tunangannya bisa leluasa datang ke rumah susun, tanpa kehadiran ibunya (gambar 20).

Gambar 20 menunjukkan adanya formasi panel dengan transisi aksi-ke-aksi tunangan Nakamura yang mengupas apel dan menyeduh air setelah makan malam di kamar Nakamura. Ternyata bahwa mereka akan pergi plesir berdua.

Sementara tunangan Nakamura terus menunjukkan kegembiraannya, Nakamura justru tidak tampak berkata-kata.



Gambar 20 hal. 62, perbincangan di kamar Nakamura

- Tunangan Nakamura : *You're taking a vacation. And you want me to join you?*  
 Tunangan Nakamura : *This is great.*  
 Tunangan Nakamura : *I'm so glad I visited tonight.*  
 Tunangan Nakamura : *The room is a little shabby, but it so nice to have dinner alone with my fiancée.*
- Tunangan Nakamura : *Kau mau liburan dan mengajakku turut serta?*  
 Tunangan Nakamura : *Ini hebat.*  
 Tunangan Nakamura : *Aku senang berkunjung malam ini.*  
 Tunangan Nakamura : *Kamar ini sedikit kotor, tapi sangat menyenangkan bisa makan malam berdua dengan tunangan sendiri.*

Adegan ini merupakan kelanjutan dari disingkirkannya ibu Nakamura ke daerah pinggiran kota. Kedatangan tunangan Nakamura ke kamarnya sekaligus membimbing Nakamura untuk hidup dalam kepasrahan seturut keinginan tunangannya. Nakamura menolak hidup sebagai subjek tunggal atas dirinya sendiri dengan berpura-pura telah cukup diri melalui ikatan pertunangannya.

Munculnya ajakan untuk pesir bersama merupakan bukti bahwa Nakamura telah masuk ke dalam dunia tunangannya, mengingat ajakan ini merupakan impian tunangan Nakamura sejak lama.

Di tengah kondisi yang seolah-olah telah cukup diri menjadi bagian dari kehidupan pertunangan ini, mendadak muncul perubahan sikap Nakamura yang cukup radikal. Peristiwa ini bisa diketahui pada gambar 21.

Gambar 21 menunjukkan formasi panel dengan transisi subjek-ke-subjek antara tunangan Nakamura dan Nakamura di dalam kereta listrik. Rangkaian ini tersambung pada formasi panel dengan transisi aksi-ke-aksi Nakamura yang keluar dari kereta listrik, kemudian bersembunyi di balik tembok stasiun.

Berikutnya adalah rangkaian panel momen-ke-momen yang meningkatkan ketegangan emosi Nakamura, sekaligus menghadirkan gerak lambat kereta listrik.

Ternyata bahwa Nakamura hendak meninggalkan tunangannya dengan berpura-pura mencari minuman di stasiun.



Gambar 21, hal. 64, Nakamura meninggalkan tunangannya

- Tunangan Nakamura : *I'm never going to let you go.*
- Tunangan Nakamura : *Hey where are you going?*
- Nakamura : *I'm going to get some tea.*
- Tunangan Nakamura : *Come back soon.*

Tunangan Nakamura : Aku tidak akan membiarkanmu pergi.  
Tunangan Nakamura : Hei kau mau ke mana?  
Nakamura : Aku mau cari teh.  
Tunangan Nakamura : Cepat kembali.

Perlu dicermati bahwa rangkaian ini merupakan kelanjutan dari gambar

16. Ketika tunangan Nakamura menyinggung kata “ibu”, *“I work really hard to convince my mother...”*, tiba-tiba saja Nakamura memutuskan untuk pergi dan meninggalkan tunangannya. Sekali lagi, di titik ini Nakamura seolah-olah berhasil menghidupi kebebasannya. Diri Nakamura yang sebelumnya diembel-embeli oleh pakta pertunangan, kembali lagi pada indeterminasi dirinya yang asli (diri Nakamura yang tidak ditentukan oleh orang lain).

Hanya saja, setelah dilakukan pembongkaran lebih jauh, perubahan sikap ini ternyata merupakan bentuk ketidakmampuan Nakamura untuk lolos dari tatapan mata ibunya. Nakamura kembali lagi ke kondisi awal, yakni dengan tunduk pada tatapan mata ibunya (yang sebelumnya telah “berhasil” ditidak).

Meskipun Nakamura mampu untuk mengorbankan tunangannya, pengorbanan ini merupakan akibat dari perasaan bersalah karena gagal menjalankan peran anak yang dikehendaki ibunya dengan baik. Nakamura kembali disadarkan bahwa dirinya adalah orang yang termasuk dalam kehidupan ibunya, objek yang mempunyai sifat dan peran untuk merawat ibunya (gambar 22).

Gambar 22 menunjukkan adanya formasi panel dengan transisi aksi-ke-aksi Nakamura yang berlari ke rumah susun ibunya di luar kota, diselingi dengan transisi aspek-ke-aspek suasana ketegangan di tempat tersebut. Tampak bahwa ibu Nakamura telah meninggal setelah menenggak bovarin.



Gambar 22, hal. 65, ibu Nakamura bunuh diri

Secara garis besar, dari fragmen-fragmen gambar di atas, bisa diketahui bahwa Nakamura adalah eksistensi yang tidak bisa mendudukan diri dengan jelas. Dua kali Nakamura seolah-olah mampu menghidupi kebebasannya dengan menidakkan tatapan mata orang lain, yakni dengan: 1) membuang ibunya ke luar kota, dan 2) meninggalkan tunangannya di kereta listrik. Saat kembali kepada ibunya, Nakamura sekaligus menolak model berpikir kehidupan “modern” yang dimaksudkan teman-teman sekerjanya. Segenap upaya ini pada kenyataannya dilakukan hanya untuk menghindarkan diri dari tatapan mata orang yang satu, dan masuk ke tatapan mata orang yang lain. Nakamura menidakkan ibunya hanya untuk masuk ke dalam dunia tunangannya dan teman-teman sekerjanya, kemudian menidakkan tunangannya hanya untuk kembali masuk ke dunia ibunya. Nakamura senantiasa mengikuti cara pandang yang dikehendaki orang lain pada dirinya.

Menurut hemat penulis, inilah keyakinan buruk Kenichi Nakamura dalam naskah *Abandon the Old in Tokyo*.

### 3.3 *Beloved Monkey*

Naskah *Beloved Monkey* terbit pertama kali untuk majalah mingguan *Shonen Magajin* di tahun 1970. Di tahun 2010, naskah ini diadaptasi menjadi salah satu cerita dalam film animasi omnibus berjudul *Tatsumi* gubahan Eric Khoo yang menjadi unggulan dalam Cannes Festival 2010.

#### 3.3.1 Sinopsis

*Beloved Monkey* mengisahkan seorang pria yang tidak diketahui namanya (baca: Anonim) yang merasakan hari-harinya penuh dengan tekanan sosial. Satu-satunya tempat yang membuatnya merasa bebas adalah di kamarnya sendiri. Suatu ketika, Anonim secara kebetulan bertemu dengan seorang gadis bernama Reiko. Pertemuan inilah yang memunculkan serangkaian kemalangan bagi Anonim, sampai akhirnya ia mendapati diri sama seperti monyet kesayangannya yang dibunuh oleh monyet-monyet lain saat dilepas ke kebun binatang.

#### 3.3.2 Tatapan Mata (*The Look*) dalam *Beloved Monkey*

Dalam naskah ini bisa diamati bahwa eksistensi Anonim sebagai subjek telah dijatuhkan oleh berbagai bentuk tatapan mata, antara lain sebagai berikut: 1) suara mesin-mesin pabrik, 2) seorang penumpang kereta listrik, 3) seorang gadis bernama Reiko, 4) seorang perwakilan pabrik, dan 5) seseorang di Otowa.

### 3.3.2.1 Suara Mesin-mesin Pabrik

Gambar 23 menunjukkan adanya keberurutan panel dengan transisi aspek-ke-aspek suasana pabrik yang ramai oleh suara mesin-mesin. “*Ktunk ktunk*” dan “*klang*” di latar belakang panel 1 merupakan onomatope suara mesin-mesin pabrik yang berisik. Ternyata bahwa Anonim merasa dirinya terisolasi karena suara mesin-mesin tersebut.



Gambar 23, hal. 87, suara mesin-mesin pabrik

- |              |   |  |
|--------------|---|--|
| Teman Anonim | : | <i>Ktunk ktunk</i> (onomatope suara mesin).                                    |
| Anonim       | : | <i>It's too loud to talk, so there's no need for conversation...</i>           |
| Anonim       | : | <i>The noise of machines overtakes the world as everyone becomes isolated.</i> |
| Teman Anonim | : | <i>Ktunk ktunk.</i>  |
| Anonim       | : | Terlalu berisik untuk mengobrol, jadi tidak ada gunanya bercakap-cakap...      |
| Anonim       | : | Berisiknya mesin-mesin memenuhi dunia sampai semua orang terisolasi.           |

Peristiwa dalam gambar 23 merupakan kejatuhan eksistensi Anonim yang pertama. Di pabrik tempatnya bekerja, suara mesin-mesin begitu berisik dan memenuhi seisi pabrik. Bahkan, suara temannya pun (pria berkumis) terdengar seperti suara mesin. Kalau ditelusur lebih jauh, kehadiran pria berkumis inilah yang menyadarkan Anonim akan adanya dialektika antara subjek dan objek, di



Seseorang : Don't push! You'll smash the door open!  
Anonim : ...  
Penumpang kacamata : Damn! We're packed here in like sardines while the cows are travelling like kings.  
Seseorang : Jangan dorong-dorong! Nanti pintunya terbuka!  
Anonim : ...  
Penumpang kacamata : Sial! Kita terkurung di sini seperti ikan-ikan sarden, sementara sapi-sapi melancong seperti raja.

Dalam rangkaian panel ini bisa diketahui bahwa figur pria berkacamata menyadarkan diri Anonim (dan penumpang-penumpang lain, termasuk dirinya sendiri) seperti ikan (-ikan) sarden. Kesepadanan dengan ikan sarden ini tentu bukan situasi khas Anonim. Anonim hanya berpartisipasi pada situasi di gerbong kereta listrik secara umum. Hanya saja, dengan hadirnya Anonim di sana, situasi ini justru dipaksakan menjadi bagian dari dirinya juga.

### 3.3.2.3 Reiko

Gambar 25 menunjukkan adanya keberurutan panel dengan transisi subjek-ke-subjek antara Reiko dan Anonim di sebuah kafe. Ternyata bahwa Reiko tertarik pada Anonim karena keanehannya (yang seolah-olah bisa berinteraksi dengan monyet-monyet di kebun binatang). Ternyata pula bahwa Reiko ingin menjalin hubungan dengan Anonim.



Gambar 25, hal. 98, pertemuan dengan Reiko di kafe

- Reiko : *That was odd though. I wonder why the monkeys responded to you like that.*
- Reiko : *I guess that's why I was drawn to you.*
- Reiko : *Can we meet again?*
- Anonim : *B-but, I'm only a factory worker.*
- Reiko : *I don't care. Please.*
- Reiko : *My name's Reiko. Please call me when you can.*
- Reiko : *It was nice to meet you.*
- Reiko : *Itu aneh lho. Aku heran kenapa monyet-monyet itu menanggapiimu seperti itu.*
- Reiko : *Mungkin itulah kenapa aku tertarik padamu. Haha.*
- Reiko : *Bisakah kita bertemu lagi?*
- Anonim : *Ta-tapi, aku cuma pekerja pabrik.*
- Reiko : *Aku tidak peduli. Ayolah.*
- Reiko : *Namaku Reiko. Hubungi aku kalau kau ada waktu.*
- Reiko : *Senang bertemu denganmu.*

Pertemuan ini merupakan peristiwa kejatuhan si pria yang berikutnya.

Setelah segenap pengobjekkan di pabrik dan gerbong kereta listrik yang berciri negatif, kehadiran Reiko justru menciptakan diri Anonim menjadi serba positif.

Anonim bahkan dipuji dan dianggap menarik karena keanehannya, "*I wonder why the monkeys responded to you like that. I guess that's why I was drawn to you*".

Perlu ditekankan bahwa meskipun pujian Reiko bersifat positif, pujian ini tetap menjatuhkan Anonim dari dirinya yang asli, diri yang tidak ditentukan oleh pujian (atau pelabelan apa pun). Dalam pertemuan berikutnya, tatapan mata Reiko justru mengobjekkan Anonim ke sisi negatifnya (gambar 26).

Gambar 26 menunjukkan adanya keberurutan panel dengan transisi aksi-ke-aksi Reiko yang menggoda Anonim. Dalam panel 5 muncul *close-up* wajah Anonim yang tampak terkejut, sekaligus tertekan. Ekspresi ini mengesankan bahwa Anonim tidak lagi menyukai kehadiran Reiko seperti pada awal pertemuan mereka.



Gambar 26, hal. 107, pertemuan dengan Reiko di bar

- Reiko : I'm so glad you came. Thanks for calling.
- Reiko : Hm.
- Reiko : I'm a hostess here. I'll show you a real good time.
- Reiko : You must be loaded. I hear factory workers make tons of cash.
- Reiko : Aku senang kau datang. Terima kasih sudah menghubungiku.
- Reiko : Hm.
- Reiko : Aku penghibur di sini. Aku akan melayanimu.
- Reiko : Kau pasti banyak uang. Aku dengar para pekerja pabrik menghasilkan banyak uang.

Dalam gambar ini, Anonim disadarkan bahwa eksistensinya hanya dianggap ada sejauh memiliki banyak uang. Reiko adalah penghibur bar yang

mengincar uangnya, terutama karena Anonim adalah seorang pekerja pabrik.

Menurut Reiko, pekerja pabrik tentu menghasilkan banyak uang, "*You must be loaded. I hear factory workers make tons of cash*". Melalui cara pandang inilah

Anonim dijatuhkan menjadi sekedar objek, secara khusus atas uang yang dimilikinya.

#### 3.3.2.4 Perwakilan Pabrik

Gambar 27 menunjukkan adanya keberurutan panel dengan transisi subjek-ke-subjek antara Anonim dan perwakilan pabrik di bilik rumah sakit.

Ternyata bahwa Anonim menerima uang asuransi kompensasi pekerja sebesar ¥300.000 dari pihak pabrik. Ternyata pula bahwa dengan diberikannya uang itu, pihak pabrik akan mengalami kesulitan finansial.

Adegan ini merupakan kelanjutan setelah Anonim mengalami kecelakaan kerja. Lengan kirinya tergiling mesin tepat saat Anonim hendak menyerahkan surat pengunduran diri. Uang asuransi kompensasi pekerja yang diterimanya sekaligus menjadi penanda bahwa pihak pabrik menyetujui pengunduran diri Anonim.



Gambar 27, hal. 105, uang kompensasi asuransi pekerja

- |                      |   |
|----------------------|---|
| Iklan di surat kabar | : Jika 300 man en no meiken   |
| Anonim               | : Sir.  |
| Perwakilan pabrik    | : Looks like you're recovering.   |
| Perwakilan pabrik    | : Here's your worker's compensation insurance money. 300,000 yen.                                 |
| Perwakilan pabrik    | : Your carelessness has really hurt us financially. We're going through hard times.               |
| Perwakilan pabrik    | : But don't feel too bad. Cheer up. I wish you well.  |
| Iklan di surat kabar | : Anjing seharga ¥3.000.000   |
| Anonim               | : Pak.  |
| Perwakilan pabrik    | : Kelihatannya kau pulih.   |
| Perwakilan pabrik    | : Ini uang asuransi kompensasi pekerja untukmu. ¥300.000.   |
| Perwakilan pabrik    | : Kecerobohanmu benar-benar merugikan kami secara finansial. Kami akan mengalami masa-masa sulit. |
| Perwakilan pabrik    | : Tapi jangan merasa buruk. Cerialah. Aku mendoakan kesehatanmu.                                  |

Dari gambar di atas bisa diketahui bahwa perwakilan pabrik tampak tidak bermaksud untuk mereduksi diri Anonim pada nominal ¥300.000. Namun demikian, adanya iklan anjing seharga ¥3.000.000 di surat kabar (panel 1) seolah-olah menunjukkan bahwa pihak pabrik hanya menghargai Anonim tidak lebih dari seekor anjing. Apalagi kehadiran Anonim dianggap sebagai biang kesusahan bagi pihak pabrik. Kecelakaan yang menimpa Anonim dianggap sebagai akibat dari

kecerobohannya sendiri, sehingga pihak pabrik terpaksa memberikan uang asuransi kompensasi pekerja kepadanya. Tepat di titik inilah Anonim harus menerima penilaian serba menghina dari pihak pabrik. Figur perwakilan pabrik menjatuhkan Anonim dalam kehinaan bahwa dirinya adalah biang kesusahan.

### 3.3.2.5 Pihak Otowa

Gambar 28 menunjukkan adanya keberurutan panel dengan transisi aksi-ke-aksi Anonim yang lamarannya ditolak oleh pihak Otowa, kemudian keluar dari tempat tersebut. Ternyata bahwa pihak Otowa tidak bisa menerima Anonim yang tidak memiliki lengan kiri. Berikutnya, dihadirkan pula serangkaian panel dengan transisi aspek-ke-aspek yang teracu kepada gagasan bahwa begitu banyak lowongan pekerjaan, tetapi tidak ada satu pun yang bisa menerima Anonim.



Gambar 28, hal. 111, penolakan pihak Otowa

Seseorang di Otowa : Sorry... Not with that arm.

Seseorang di Otowa : Maaf... tidak dengan lengan itu.

Setelah kehilangan lengannya, sekaligus mengundurkan diri dari pabrik tempatnya bekerja, ternyata bahwa Anonim berusaha untuk mendapatkan pekerjaan baru. Namun demikian, adanya penolakan dari pihak Otowa menjadi pemicu kesadaran Anonim bahwa dirinya yang kini cacat (tidak memiliki lengan kiri) tidak akan diterima kerja di mana pun. Padahal, kecelakaan yang merenggut lengan kirinya merupakan bagian dari hidupnya yang tidak bisa ia kontrol. Dari sini bisa diketahui bahwa bagaimana cara Anonim menentukan diri (termasuk pekerjaan apa yang ingin ia tekuni) begitu terpengaruh oleh penilaian orang lain terhadap dirinya. Hal ini menjadikan Anonim sebagai objek bagi orang lain. Tanda orang berhenti di lampu lalu lintas (panel 8) sekaligus menjadi penanda bahwa kehidupan Anonim telah dihentikan oleh keadaan di luar dirinya sendiri.

### 3.3.3 Keyakinan yang Buruk (*Bad Faith*) dalam *Beloved Monkey*

Dari perbincangan tatapan mata di atas, bisa diamati bahwa Anonim telah mengalami berbagai pengobjekkan dalam kehidupannya. Di mana pun Anonim berada, keberadaannya seringkali menjadi serba inferior di hadapan yang lain atau orang lain. Hanya di dalam kamarnya sendiri, ketika bersama monyet kesayangannya, Anonim merasa dirinya menjadi manusia. Peristiwa ini tercitracan dalam gambar 29.



Gambar 29, hal. 90, kebebasan Anonim

- Anonim : *From my room, the Vietnam War, the troubles in Okinawa...the Minimata mercury poisoning, crossing the pacific in a yacht...all those things seem unreal*
- Anonim : *The only time I feel human is when I'm with my monkey.*
- Anonim : Dari kamarku, Perang Vienam, masalah-masalah di Okinawa...  
...pencemaran merkuri di Minimata, mengarungi Samudra Pasifik dengan kapal... ..semua itu tampak tidak nyata.
- Anonim : Satu-satunya masa aku merasa menjadi manusia adalah ketika bersama monyet kesayanganku.

Di sinilah Anonim bisa bersikap sebagai subjek. Tidak ada lagi kehadiran orang lain yang bisa mengobjekkannya, sehingga Anonim bisa menegaskan dunia di luar dirinya secara leluasa. Bahkan, Anonim juga merasakan bahwa dunia tersebut tidaklah nyata. Satu-satunya yang nyata adalah dirinya di hadapan monyet kesayangannya.

Hanya saja, ketika berada di luar kamar, Anonim cenderung bersikap pasif terhadap pihak-pihak eksterior yang menentukan eksistensinya. Sikap pasif ini bisa diamati dalam gambar 23. Ketika mendapati diri terobjekkan oleh suara mesin-mesin pabrik, Anonim bukannya memberontak, tetapi justru masuk ke dalam situasi pengobjekkan tersebut. Ternyata bahwa keadaan di pabrik tidak memungkinkan seorang pekerja untuk bercakap-cakap dengan pekerja lain, sehingga Anonim berkesimpulan bahwa tidak ada gunanya bercakap-cakap.

Simpulan ini sepiantas lalu memang tampak alamiah. Akan tetapi, bisa diamati bahwa kondisi ini muncul bukan karena Anonim sendiri yang menghendaknya, melainkan karena berisiknya suara-suara mesin di dalam pabrik. Bukan hanya menghilangkan kebebasan Anonim untuk mengekspresikan diri, suara-suara mesin pabrik bahkan mereduksi diri Anonim ke mutisme (kebisuan). Persis di sinilah tampak bahwa Anonim jatuh pada keyakinan yang buruk: Anonim terus-menerus melakukan pekerjaannya dalam kebisuan sebagaimana keadaan di pabrik menghendaknya demikian.

Dalam gambar 24, ternyata suatu kondisi bahwa Anonim berada di gerbong kereta listrik dan berdesak-desakkan dengan banyak penumpang. Salah seorang penumpang mengumpamakan keberadaan mereka di dalam gerbong itu seperti ikan-ikan sarden, berbeda dengan sapi-sapi di gerbong lain yang lebih lengang. Pengumpamaan inilah yang kemudian menyadarkan Anonim bahwa eksistensinya sedang dijatuhkan. Faktisitas yang melekat pada dirinya, yakni fakta bahwa ia sedang berdesak-desakkan di dalam gerbong kereta listrik merupakan bagian dari adanya ia yang tidak bisa ia kontrol. Masalahnya, Anonim justru melihat dirinya sendiri berdasarkan tatapan mata penumpang lain atas faktisitasnya. Anonim melihat dirinya sendiri (dan segenap penumpang lain di gerbong itu) seperti ikan (-ikan) sarden sebagaimana penumpang yang beracamata mengumpamakannya demikian, persis karena demikianlah keadaan di gerbong tersebut.

Pertemuan dengan Reiko dalam gambar 25 merupakan sumber bencana terjadinya keyakinan yang buruk berikutnya bagi Anonim. Berbeda dengan situasi

di pabrik dan di gerbong kereta listrik yang berciri negatif, pertemuan ini menunjukkan bahwa Anonim setidaknya-tidaknya masih memiliki daya tarik positif bagi Reiko. Pandangan ini menciptakan eksistensi Anonim menjadi serba positif.

Masalahnya, saat dipandang demikian, Anonim justru menjadikan pandangan ini sebagai referensi hidupnya. Anonim merasakan dunianya yang serba positif karena ia telah memasukkan diri pada tatapan mata Reiko yang menjadikannya demikian. Dengan kata lain, Anonim telah menjadikan dirinya objek dengan mencoba melihat dirinya melalui mata Reiko. Bagaimana sikap Anonim yang menjadi serba positif ini bisa diketahui pada gambar 30.

Gambar 30 menunjukkan adanya keberurutan panel dengan transisi subjek-ke-subjek antara Anonim dan temannya di ruang ganti pabrik tempatnya bekerja. Ternyata bahwa Anonim tampak tersenyum sepanjang hari karena hubungannya dengan Reiko. Teman Anonim (pria berkacamata) menggodanya agar berhati-hati dengan hubungan tersebut. Rangkaian ini dilanjutkan dengan transisi tempat-ke-tempat, dari ruang ganti pabrik-ke-kerumunan di jalan raya (panel 5-ke-6). Bahkan di tengah kerumunanpun, Anonim tidak bisa menyembunyikan kebahagiaannya.



Gambar 30, hal. 90, eksistensi serba positif

- Teman Anonim : *You've been smiling all day. Something good happen?*  
 Teman Anonim : *So you got a girl. You might not believe me... But you better watch out.*
- Teman Anonim : Kau tersenyum terus sepanjang hari. Apa ada kabar baik?  
 Teman Anonim : Jadi kau sudah punya pacar. Kau mungkin tidak percaya padaku... Tapi sebaiknya kau berhati-hati.

Dari gambar di atas bisa diketahui bahwa Anonim yang biasanya terpekur ketika mendapati diri sebagai objek, kini justru tersenyum sepanjang waktu. Persis di sinilah Anonim mengalami keyakinan yang buruk karena merasa cukup diri dengan cara pandang Reiko. Namun demikian, apa yang diyakini Anonim sebagai referensi hidupnya kemudian justru runtuh berantakan. Dalam gambar 30 dinyatakan bahwa Reiko ternyata hanya tertarik pada Anonim berdasarkan uang yang dimilikinya.

Ketidakmampuan Anonim untuk menentukan diri, sehingga masuk ke dalam dunia orang lain terjadi lagi seperti pada gambar 27. Anonim yang diobjekkan oleh perwakilan pabrik sebagai biang kesusahan justru masuk ke

dalam selubung peran tersebut seolah-olah dirinya memang sumber masalah bagi pihak pabrik, terutama secara finansial.

Puncak dari keyakinan yang buruk Anonim ternyata saat lamaran kerjanya ditolak oleh pihak Otowa (gambar 28). Dengan penolakan ini, kehidupan Anonim seolah-olah terhenti. Tidak ada satu tempat pun yang mau mempekerjakan dirinya. Eksistensinya benar-benar dibentuk oleh penilaian pihak-pihak di luar dirinya yang menatap hanya berdasarkan faktisitasnya saja.

Hanya saja, dalam adegan berikutnya, ada satu momen yang menunjukkan sikap Anonim untuk keluar dari dunia yang mengekanginya ini, yakni seperti dalam gambar 31. Gambar ini meunjukkan adanya keberurutan panel dengan transisi aspek-ke-aspek ketegangan emosi Anonim ketika berhadapan dengan kerumunan orang banyak di jalan raya.



Gambar 31, hal. 114, tatapan mata orang banyak

Dari gambar di atas tercitrakan bagaimana Anonim menerima tatapan mata dari orang banyak dan berusaha melawan tatapan mata tersebut. Tanda orang berjalan di lampu lalu lintas (panel 1) sekaligus menjadi penanda bahwa Anonim

diberi kesempatan untuk “menjalani” kehidupannya lagi. Namun demikian, di depannya sudah berdiri menghadang orang-orang yang menatapnya. Bisa diketahui bahwa tatapan (-tatapan) ini membuat Anonim gugup dan tidak nyaman.

Rangkaian ini kemudian tersambung dengan gambar 32.

Gammmbar 32 menunjukkan keberurutan panel dengan transisi aspek-ke-aspek ketakutan Anonim pada tatapan mata orang banyak karena merasa senasib dengan monyet yang kesayangannya yang dilepas di kebun binatang. Rangkaian ini dilanjutkan dengan keberurutan panel bertransisi aksi-ke-aksi Anonim saat membalikkan badan, berlari, dan berteriak.



Gambar 32, hal. 115, bayangan monyet Anonim

Gambar ini kemudian menemukan relevansinya dengan gambar 33 yang menunjukkan keberurutan panel dengan transisi aksi-ke-aksi Anonim yang melepaskan monyet kesayangannya di kebun binatang. Begitu dilepas, seketika itu juga monyet ini dikeroyok oleh monyet-monyet asli penghuni kebun binatang.

Tampak bahwa penyebab dikeroyoknya monyet Anonim adalah bahwa monyet ini memiliki wujud fisik yang berbeda, secara khusus pada baju yang dikenakannya.



Gambar 33, hal. 109, Anonim melepas monyetnya

- Anonim : Why are you so scared? They're your friends.  
 Anonim : Go join them.  
 Anonim : Kenapa kau takut? Mereka teman-temanmu.  
 Anonim : Bergabunglah dengan mereka.

Dari ketiga gambar di atas (31, 32, dan 33) bisa ditarik kesimpulan bagaimana kehadiran orang banyak ini menjadi figur-figur yang menatap, menonton, dan menyelidiki Anonim secara terus-menerus. Intrusi orang banyak menempatkan Anonim pada situasi konflik, di mana orang banyak seringkali menganggapnya aneh, berbeda, tidak sesuai arus, terutama setelah Anonim kehilangan dengan kirinya. Fakta bahwa Anonim tidak memiliki lengan tentu bukan sembarang kondisi yang bisa dikontrolnya, mengingat fakta tersebut merupakan bagian dari adanya Anonim sebagai diri. Kalau ditelusur lebih dalam, cacat pada dirinya tidaklah bermakna apa-apa karena bersifat kontingen. Hanya

saja, kehadiran banyak orang yang memberikan penilaian hanya berdasarkan cacat inilah yang mereduksi Anonim sebagai objek tatapan.

Ironisnya, dengan menyamakan diri dengan monyet kesayangannya yang dikeroyok oleh monyet-monyet lain sampai mati, Anonim sekaligus menyatakan kepasrahan hidupnya pada tatapan mata orang banyak. Anonim berlari dan berteriak karena tahu bahwa kebebasannya tidak akan bisa hidup karena ada kehadiran orang banyak yang selalu membuat mati (mampat atau pejal), seolah-olah tidak ada lagi yang bisa dilakukan untuk menghidupi kebebasan tersebut.

Anonim terus-menerus dilanda kepasifan dan inersia dalam menentukan makna hidupnya. Menurut hemat penulis, inilah keyakinan yang buruk dalam naskah *Beloved Monkey*.



## BAB IV

### KESIMPULAN DAN SARAN

#### 4.1 Kesimpulan

Setelah dilakukan analisis melalui kerangka berpikir eksistensialisme Jean-Paul Sartre dan transisi antarpanel Scott McCloud sebagai tandem, penulis menyimpulkan bahwa dalam buku *Abandon the Old in Tokyo*, secara khusus pada naskah *Occupied*, *Abandon the Old in Tokyo*, dan *Beloved Monkey*, ternyata suatu sikap melarikan diri dari kebebasan yang mendunia, atau dalam bahasa sartrian disebut: keyakinan yang buruk (*bad faith*). Sikap ini muncul pada diri tokoh-tokohnya yang cenderung bersikap pasif ketika mendapati diri dalam situasi krisis, terutama ketika menjadi objek tatapan (*the look*) bagi yang lain atau orang lain (*others*).

Dalam naskah *Occupied* terbongkar bagaimana proyek hidup Shimokawa yang termampatkan dalam suatu konteks pesanan bagi majalah *manga* “Children’s Books” (anak-anak) dan “Rude Magazine” (dewasa). Shimokawa tidak lagi mampu membawa semangat kebebasan diri dalam berekspresi, melainkan hanya mengubah *manga* berdasarkan pesanan yang dimaksudkan.

Dalam naskah *Abandon the Old in Tokyo* bisa diketahui bagaimana kondisi Nakamura yang terombang-ambing oleh kehendak ibu dan tunangannya, serta tuntutan hidup di zaman “modern” (ketika yang dianggap tua harus segera disingkirkan) yang diserukan oleh teman-teman sekerjanya. Nakamura terpaksa

membuang ibunya untuk masuk ke dalam dunia tunangannya, kemudian meninggalkan tunangannya untuk kembali masuk ke dalam dunia ibunya.

Dalam naskah *Beloved Monkey* ternyata bagaimana tokoh yang tidak diketahui namanya (baca: Anonim) senantiasa menjadikan dirinya sendiri objek seturut cara pandang orang lain di sekitarnya yang adalah subjek bagi dirinya. Di pabrik Anonim memilih diam ketika direduksi ke mutisme (kebisuan), bahkan menganggap pereduksian ini sebagai suatu kewajaran. Di dalam gerbong kereta listrik Anonim juga memilih diam ketika disamakan dengan ikan sarden. Bersama Reiko, Anonim merasa eksistensinya sejenak menjadi serba positif, sebelum akhirnya runtuh berantakan karena Reiko hanya tertarik pada uangnya saja. Di hadapan perwakilan pabrik, Anonim tidak mampu memberontak ketika dianggap sebagai biang kesusahan. Puncak inferioritas Anonim di hadapan orang lain adalah ketika lamarannya ditolak oleh pihak Otowa karena tidak lagi memiliki lengan kiri. Penolakan ini sekaligus menyadarkan Anonim bahwa keberadaannya hanya dinilai berdasarkan faktisitasnya saja (fakta bahwa lengannya cacat). Masalahnya, Anonim justru memaknai hidupnya seturut cara pandang orang lain yang menjadikannya objek tatapan.

Kesimpulannya, tokoh-tokoh dalam naskah *Occupied*, *Abandon the Old in Tokyo*, dan *Beloved Monkey* cenderung menolak model berpikir bahwa mereka adalah subjek tunggal dalam menentukan diri, melainkan hanya berperan sebagai objek bagi orang lain. Persis dalam peran inilah tokoh-tokoh ini menunjukkan adanya fenomena krisis eksistensial yang sekaligus menjerumuskan mereka dalam keyakinan yang buruk (*bad faith*).

## 4.2 Saran

Secara umum, tulisan ini diharapkan bisa memberikan manfaat bagi pembaca, baik pembelajar maupun penikmat komik Jepang. Berkenaan dengan *gekiga* dan komik Jepang secara keseluruhan, pembaca hendaknya lebih kritis dalam melihat dilema dan tantangan eksistensial yang disampaikan oleh naratif visualnya. Berkenaan dengan bidang keilmuan, tulisan ini diharapkan bisa dikembangkan untuk membongkar kontradiksi antara hasrat individu dan realita, yang dalam bahasa camusian disebut: absurditas.



## DAFTAR RUJUKAN

### Buku teks:

Ajidarma, Seno Gumira. 2011. *Panji tengkorak: kebudayaan dalam perbincangan*. Jakarta: KPG (Kepustakaan Populer Gramedia)

Endraswara, Suwardi. 2012. *Filsafat sastra: hakikat, teori, dan metodologi*. Yogyakarta: Layar Kata

Fujiko-Pro, Saito, Haruo, dan Kurosawa, Tetsuya. 2012. *Fujiko. f. fujio*. Jakarta: PT Elex Media Komputindo

McCloud, Scott. 2007. *Membuat komik: rahasia bercerita dalam komik, manga, dan novel grafis*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama

Nazir, Moh. 2003. *Metode penelitian*. Jakarta: Penerbit Ghalia Indonesia

Nugroho, Wahyu Budi. 2013. *Orang lain adalah neraka! (sosiologi eksistensialisme jean-paul sartre)*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar

Sartre, Jean-Paul. 2002. *Eksistensialisme dan humanisme*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar

Tatsumi, Yoshihiro. 2005. *The pushman and other stories*. Montreal: Drawn and Quarterly

Tatsumi, Yoshihiro. 2006. *Abandon the old in tokyo*. Montreal: Drawn and Quarterly

Tatsumi, Yoshihiro. 2008. *Good-bye*. Montreal: Drawn and Quarterly

Webber, Jonathan. 2009. *The existentialism of jean-paul sartre*. New York: Routledge

Wibowo, A. Setyo dan Driyarkara (Eds). 2011. *Filsafat eksistensialisme jean-paul sartre*. Yogyakarta: Kanisius

### Internet:

Ajidarma, Seno Gumira. 2010. *Cita-cita "sastra" dalam komik*. Diakses dari <http://nalar.co.id/cita-cita-sastra-dalam-komik-1165.php> tanggal 20 November 2013

Ajidarma, Seno Gumira. 2010. *Sempalan kehanyutan*. Diakses dari <http://nalar.co.id/sempalan-kehanyutan-1565.php> tanggal 20 November 2013

Aoki, Deb. 2009. *Interview: yoshihiro tatsumi*. Diakses dari <http://manga.about.com/od/mangaartistinterviews/a/YTatsumi.htm> tanggal 21 November 2013

Berlian, Maria. 2007. *Eksistensialisme isabel archer dalam novel potrait of a lady karya henry james: mencari esensi sebuah pilhan*. Skripsi. Tidak diterbitkan. Jakarta: Program Studi Sastra Inggris, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia. Diakses dari <http://lontar.ui.ac.id/20159977> tanggal 11 Desember 2013

Davies, Sam. 2012. *Tatsumi sensei: eric khoo on animating the master of gekiga comic art*. Diakses dari <http://bfi.org.uk/news-opinion-sight-sound-magazine/interviews/tatsumi-sensei-eric-khoo-on-animating-the-master-of-gekiga-comic-art> tanggal 10 Desember 2013

Ho, Oliver. 2009. *Manga and minimalism: the shared visions of yoshihiro tatsumi and raymond carver*. Diakses dari <http://www.popmatters.com/pm/feature/109054-manga-and-minimalism-the-shared-visions-of-yoshihiro-tatsumi-and-ray/> tanggal 10 Desember 2013

Kusumawardani, Wulan. 2012. *Pokok-pokok pemikiran eksistensialisme jean-paul sartre yang termanifestasikan pada tokoh meursault dalam roman l'étranger karya albert camus*. Skripsi. Tidak diterbitkan. Semarang: Jurusan Bahasa dan Sastra Asing, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Semarang. Diakses dari <http://lib.unnes.ac.id/12249> tanggal 11 Desember 2014

Rosenbaum, Roman. 2010. *Gekiga as a site of intercultural exchange: tatsumi yoshihiro's a drifting life*. Tidak diterbitkan. Disajikan dalam konferensi internasional Intercultural Crossover, Transcultural Flows di Cologne, Jerman. Diakses dari [http://imrc.jp/images/upload/lecture/data/06ROSENBAUM\\_Cologne](http://imrc.jp/images/upload/lecture/data/06ROSENBAUM_Cologne) tanggal 23 November 2013

Travelyan, Margot. 1971. *The concept of bad faith as defined in l'etre et le néant and illustrated in sartre's early plays*. Tesis. Tidak diterbitkan. Ontario: McMaster University. Diakses dari <http://digitalcommons.mcmaster.ca/cgi/viemcontent.cgi?article=6275&context=open dissertations> tanggal 14 Desember 2013

## DAFTAR RIWAYAT HIDUP

### Data Diri

Nama : Istivano A. Aprilwanda

Jenis kelamin : Laki-laki

Tempat, tanggal lahir : Malang, 19 April 1990

Status : Belum menikah

Alamat : Jl. Bandulan XI/264 Malang

Alamat surel : keringtipis@gmail.com

### Riwayat Pendidikan

1996 TK PKK Bandulan

1996-2002 SD Negeri Bandulan III Malang

2002-2005 SMP Negeri 6 Malang

2005-2008 SMA Negeri 5 Malang



**KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN  
UNIVERSITAS BRAWIJAYA**

**FAKULTAS ILMU BUDAYA**

Jalan Veteran Malang 65145 Indonesia

Telp. (0341) 575875 Fax. (0341) 575822

e-mail: fib\_ub.ac.id [http://www.fib\\_ub.ac.id](http://www.fib_ub.ac.id)

**BERITA ACARA BIMBINGAN SKRIPSI**

1. Nama : Istivano A. Aprilwanda
2. NIM : 0811120032
3. Program studi : Sastra Jepang
4. Bidang kajian : Sastra
5. Judul : Keyakinan yang Buruk (*Bad Faith*) dalam *Gekiga Abandon the Old in Tokyo* karya Yoshihiro Tatsumi
6. Tanggal mengajukan : 20 Desember 2013
7. Tanggal menyelesaikan : 4 Agustus 2014
8. Nama pembimbing : (I) Eka Marthanty Indah Lestari, M.Si.  
(II) Dewi Puspitasari, M.Hum.
9. Keterangan konsultasi :

No.	Tanggal	Materi	Pembimbing	Paraf
1.	20-12-2013	Pengajuan Bab I	Eka Marthanty	
2.	17-1-2014	Revisi Bab I	Eka Marthanty	
3.	24-1-2014	Revisi Bab I	Dewi Puspitasari	
4.	7-1-2014	Pengajuan Bab I-II	Eka Marthanty	
5.	11-2-2014	Revisi Bab I-II	Eka Marthanty	
6.	18-2-2014	Revisi Bab I-II	Dewi Puspitasari	
7.	14-4-2014	Revisi Bab I-II	Eka Marthanty	
8.	21-4-2014	Revisi Bab I-II	Dewi Puspitasari	
9.	25-4-2014	Seminar Proposal		
10.	11-6-2014	Revisi Seminar Proposal	Eka Marthanty	
11.	12-6-2014	Revisi Seminar Proposal	Dewi Puspitasari	

11.	18-6-2014	Pengajuan Bab I-IV	Eka Marthanty	
13.	1-7-2014	Revisi Bab I-IV	Eka Marthanty	
14.	8-7-2014	Revisi Bab I-IV	Dewi Puspitasari	
15.	11-7-2014	Seminar Hasil		
16.	17-7-2014	Revisi Seminar Hasil	Eka Marthanty	
17.	21-7-2014	Revisi Seminar Hasil	Dewi Puspitasari	
18.	23-7-2014	Ujian Skripsi		
19.	4-8-2014	Revisi Ujian Skripsi	Eka Marthanty	
20.	4-8-2014	Revisi Ujian Skripsi	Dewi Puspitasari	

10. Telah dievaluasi dan diuji dengan nilai:



Malang, 6 Agustus 2014

Dosen Pembimbing I

Dosen Pembimbing II

Eka Marthanty Indah Lestari, M.Si.

Dewi Puspitasari, M.Hum.

NIP.

NIP.

Mengetahui,

Ketua Jurusan Bahasa dan Sastra

Ismatul Khasanah, M.Pd., M.Ed., Ph.D.

NIP. 19751101 200312 1 001

