



UNIVERSITAS INDONESIA



**ANALISIS FUNGSI TULISAN
DI DALAM NOVEL *KAZE NO UTA WO KIKE*
KARYA MURAKAMI HARUKI**

TESIS

**DEWI ANGGRAENI
NPM: 0706306661**

**FAKULTAS ILMU PENGETAHUAN BUDAYA
PROGRAM STUDI ILMU SUSASTRA
DEPOK
JUNI 2010**



UNIVERSITAS INDONESIA

**ANALISIS FUNGSI TULISAN
DI DALAM NOVEL *KAZE NO UTA WO KIKE*
KARYA MURAKAMI HARUKI**

TESIS

**Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar
Magister Humaniora**

**DEWI ANGGRAENI
NPM: 0706306661**

**FAKULTAS ILMU PENGETAHUAN BUDAYA
PROGRAM STUDI ILMU SUSASTRA
DEPOK
JUNI 2010**

SURAT PERNYATAAN BEBAS PLAGIARISME

Saya yang bertanda tangan di bawah ini dengan sebenarnya menyatakan bahwa tesis ini saya susun tanpa tindakan plagiarisme sesuai dengan peraturan yang berlaku di Universitas Indonesia.

Jika di kemudian hari ternyata saya melakukan tindakan plagiarisme, saya akan bertanggung jawab sepenuhnya dan menerima sanksi yang dijatuhkan oleh Universitas Indonesia kepada saya.

Depok, 31 Mei 2010



Dewi Anggraeni



HALAMAN PERNYATAAN ORISINALITAS

**Tesis ini adalah hasil karya saya sendiri,
dan semua sumber baik yang dikutip maupun dirujuk
telah saya nyatakan dengan benar**

Nama : Dewi Anggraeni

NPM : 0706306661

Tanda Tangan :



Tanggal : 31 Mei 2010



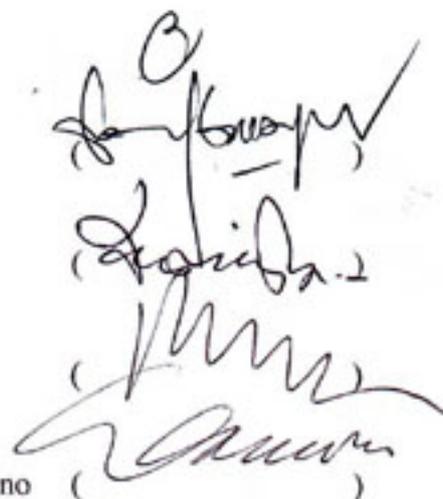
HALAMAN PENGESAHAN

Tesis yang diajukan oleh :
Nama : Dewi Anggraeni
NPM : 0706306661
Program Studi : Ilmu Susastra
Judul : Analisis Fungsi Tulisan di Dalam Novel *Kaze no Uta wo Kike* Karya Murakami Haruki

Ini telah berhasil dipertahankan di hadapan Dewan Penguji dan diterima sebagai persyaratan yang diperlukan untuk memperoleh gelar Magister Humaniora pada Program Studi Ilmu Susastra, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia.

DEWAN PENGUJI

Pembimbing : Dr. Bambang Wibawarta
Pembimbing : Jonnie R. Hutabarat, M.A.
Penguji : Prof. Dr. Titik Pudjiastuti
Penguji : Prof. Dr. Sapardi Djoko Damono



Ditetapkan di : Depok
Tanggal : 31 Mei 2010

oleh

Dekan Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya
Universitas Indonesia



Dr. Bambang Wibawarta
NIP. 196510 231990 031002

KATA PENGANTAR

Hanya rasa syukur yang bisa saya panjatkan kepada Allah SWT ketika tesis yang berjudul, “Analisis Fungsi Tulisan di dalam Novel *Kaze no Uta wo Kike* karya Murakami Haruki” ini akhirnya berhasil saya rampungkan. Sejujurnya proses penulisan tesis ini tidak ubahnya perjuangan untuk bangkit kembali dari keterpurukan akibat rasa percaya diri yang sempat runtuh. Selama proses itu pula saya dibantu oleh sekian banyak orang sehingga tesis ini dapat saya selesaikan. Oleh sebab itu, alangkah tidak pantas jika saya alpa mengucapkan terima kasih kepada:

1. Dr. Bambang Wibawarta selaku Dekan Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia sekaligus pembimbing saya.... *Thank you for teaching me how to be a researcher, and not merely how to graduate.* どうもお世話になりました.
2. Jonnie R. Hutabarat, M.A. selaku pembimbing saya, yang ketelitiannya telah membantu memuluskan proses penerjemahan kutipan sekaligus mematangkan analisis saya... どうもお世話になりました.
3. Prof. Dr. Titik Pudjiastuti selaku Ketua Program Studi Ilmu Susastra Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia sekaligus ketua penguji yang membantu memperlancar pelaksanaan sidang tesis.
4. Prof. Dr. Sapardi Djoko Damono selaku penguji yang memberikan banyak masukan berharga dalam rangka penyusunan akhir tesis saya.
5. Para pengajar di program Pascasarjana Ilmu Susastra Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia yang telah mentransfer sekian banyak ilmu kepada saya.
6. Mbak Nur, Mbak Rita, Pak Nanang, Mas Ade, dan Pak Kadri yang banyak membantu dalam memperlancar proses administrasi akademik.
7. Ibu Kazuko Budiman yang bersedia meminjamkan koleksi buku-buku teks yang berkaitan dengan Murakami Haruki.
8. Kedua orang tua saya, Rustam Ibrahim dan Lusi Rustam, yang tidak pernah berhenti menyemangati saya agar bisa menyelesaikan tesis ini. Terima kasih karena turut membantu mengembalikan rasa percaya diri saya.

9. Kakak saya satu-satunya, Ami, yang turut andil dalam memetakan pemikiran saya sewaktu menentukan ulang topik penelitian.
10. Kawan-kawan tercinta: Dhika, yang bersedia meminjamkan buku-buku referensi, membaca tulisan saya lalu memberi saran dan kritik, bahkan bersedia menyimak keluh kesah saya; Chandra, yang telah membantu menemukan alamat situs berisi jurnal-jurnal penelitian dalam bahasa Jepang. Penemuanmu, meski tak sengaja, justru berperan besar sehingga saya bisa menjejaki penelitian-penelitian atas novel *Kaze no Uta wo Kike* yang pernah dilakukan sebelumnya; Himmi, yang sempat membantu mengoreksi terjemahan saya; dan Ninus, Epeng, Adi, Gindho, Indah, Amri, Fitfit, Asri, Firsta, Rosie, Uswah, Dicky, dan Epica yang telah mendukung dan menyemangati saya selama ini.
11. Bagus Sedyantono Budi, yang tak pernah berhenti mengingatkan makna dari perjuangan untuk menjadi seorang peneliti yang sesungguhnya.

Tesis ini tentu jauh dari sempurna. Namun saya berharap tesis ini bisa membawa manfaat bagi yang membacanya, khususnya bagi mereka yang merasa terinspirasi oleh tulisan-tulisan Murakami Haruki.

Depok, 31 Mei 2010



Dewi Anggraeni

**HALAMAN PERNYATAAN PERSETUJUAN PUBLIKASI
TUGAS AKHIR UNTUK KEPENTINGAN AKADEMIS**

Sebagai sivitas akademik Universitas Indonesia, saya yang bertanda tangan di bawah ini:

Nama : Dewi Anggraeni
NPM : 0706306661
Program Studi : Ilmu Susastra
Departemen : Susastra
Fakultas : Ilmu Pengetahuan Budaya
Jenis karya : Tesis

Demi pengembangan ilmu pengetahuan, menyetujui untuk memberikan kepada Universitas Indonesia **Hak Bebas Royalti Noneksklusif (*Non-exclusive Royalty-Free Right*)** atas karya ilmiah saya yang berjudul:
**ANALISIS FUNGSI TULISAN DI DALAM NOVEL *KAZE NO UTA WO KIKE*
KARYA MURAKAMI HARUKI**

beserta perangkat yang ada (jika diperlukan). Dengan Hak Bebas Royalti Noneksklusif ini Universitas Indonesia berhak menyimpan, mengalihmedia/formatkan, mengelola dalam bentuk pangkalan data (*database*), merawat, dan memublikasikan tugas akhir saya tanpa meminta izin dari saya selama tetap mencantumkan nama saya sebagai penulis/pencipta dan sebagai pemilik Hak Cipta.

Demikian pernyataan ini saya buat dengan sebenarnya.

Dibuat di : Depok
Pada tanggal : 31 Mei 2010
Yang menyatakan


(Dewi Anggraeni)

DAFTAR ISI

| | |
|---|-------------|
| HALAMAN JUDUL | i |
| SURAT PERNYATAAN BEBAS PLAGIARISME | ii |
| HALAMAN PERNYATAAN ORISINALITAS | iii |
| HALAMAN PENGESAHAN | iv |
| KATA PENGANTAR | v |
| HALAMAN PERSETUJUAN PUBLIKASI KARYA ILMIAH | vii |
| ABSTRAK | viii |
| ABSTRACT | ix |
| DAFTAR ISI | x |
| | |
| 1. PENDAHULUAN | |
| 1.1. Latar Belakang | 1 |
| 1.2. Kajian Pustaka | 5 |
| 1.3. Rumusan Permasalahan | 10 |
| 1.4. Tujuan Penelitian | 10 |
| 1.5. Metode Penelitian | 10 |
| 1.6. Landasan Teori | 10 |
| 1.7. Sistematika Penulisan | 13 |
| | |
| 2. WACANA NOVEL <i>KAZE NO UTA WO KIKE</i> | 14 |
| | |
| 3. ANALISIS FUNGSI TULISAN DI DALAM NOVEL <i>KAZE NO UTA WO KIKE</i> | 22 |
| 3.1. Suara yang Terbungkam | 23 |
| 3.2. Berdialog Melalui Tulisan | 37 |
| | |
| 4. KESIMPULAN DAN SARAN | 55 |
| | |
| DAFTAR PUSTAKA | 58 |
| | |
| LAMPIRAN A | 61 |
| LAMPIRAN B | 67 |

ABSTRAK

Nama : Dewi Anggraeni
Program Studi : Ilmu Susastra
Judul : Analisis Fungsi Tulisan di dalam Novel *Kaze no Uta wo Kike*
karya Murakami Haruki

Tesis ini mengkaji fungsi tulisan dalam novel *Kaze no Uta wo Kike* karya Murakami Haruki dengan memanfaatkan dialogisme Bakhtinian. Tesis ini mengungkapkan fungsi tulisan sebagai penanda kehadiran ketika tuturan tidak cukup menjadi alat untuk mengkomunikasikan keberadaan diri. Analisis menunjukkan bahwa menulis merupakan cara untuk menghadirkan diri secara simbolis. Upaya menghadirkan diri di dalam tulisan dicerminkan melalui dialogisme seperti kata panggilan khusus dan dialog. Teknik tersebut memperlihatkan adanya upaya memindahkan kondisi dialogis dari dunia nyata ke dalam dunia tulisan. Karena sifatnya yang tercetak, tulisan merekam suara yang semula tenggelam di dunia nyata sehingga selalu bisa dipakai sebagai alat untuk menjejaki keberadaan.

Kata kunci:

Bakhtin, dialogisme, fungsi tulisan, *Kaze no Uta wo Kike*, komunikasi, Murakami Haruki.

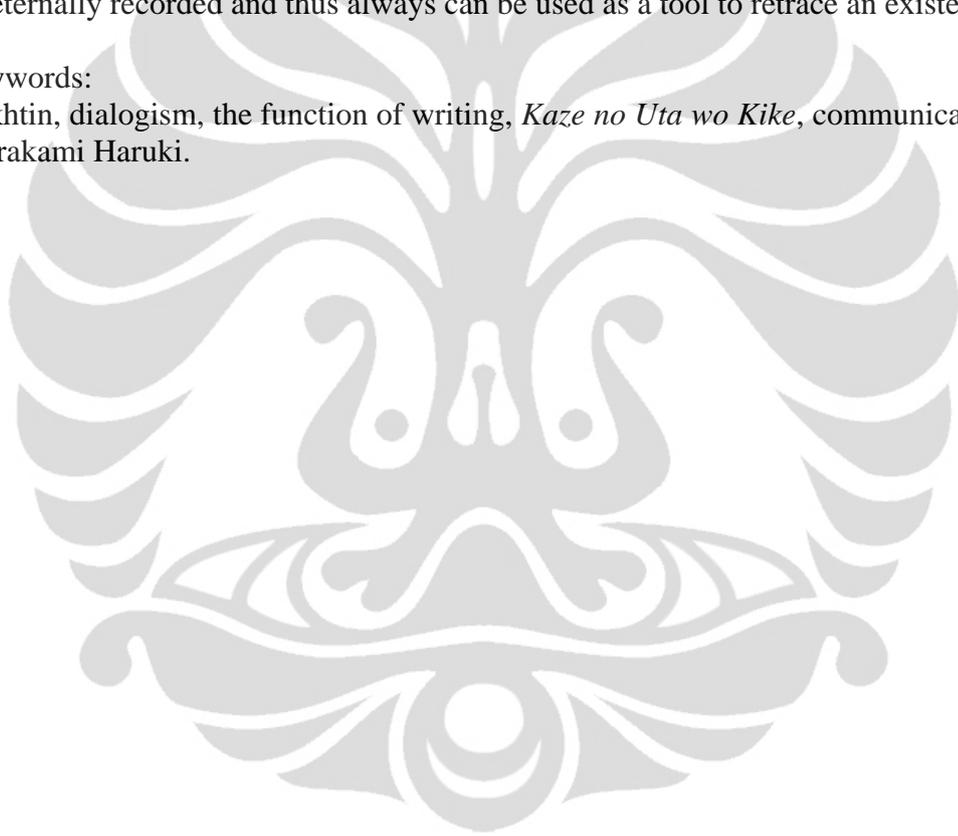
ABSTRACT

Name : Dewi Anggraeni
Study Program: Literary Studies (Japanese Literature)
Title : Analysis of the Function of Writing in Murakami Haruki's *Kaze no Uta wo Kike*

By using Bakhtinian dialogism, this research observes the function of writing in Murakami Haruki's *Kaze no Uta wo Kike*. It reveals how writing functions as a means of existence when utterance is no longer sufficient. The analysis shows how writing activity can be understood as an effort of reshaping existence symbolically. Dialogism, reflected from specific self-expression and dialogic patterns, becomes a way of shifting dialogic condition from real world into written world. Since written world has always been printed, it enables a voice to be eternally recorded and thus always can be used as a tool to retrace an existence.

Keywords:

Bakhtin, dialogism, the function of writing, *Kaze no Uta wo Kike*, communication, Murakami Haruki.



BAB 1

PENDAHULUAN

1.1. Latar Belakang

Manusia menggunakan bahasa ketika berkomunikasi dengan sesamanya.¹ Melalui bahasa, manusia bisa menyampaikan keinginan, perasaan, ataupun gagasannya kepada orang lain dengan harapan tercipta kesalingpahaman. Akan tetapi, kemampuan berbahasa yang diperoleh semenjak belajar berbicara tidak serta merta menjamin bahwa manusia akan bisa mengekspresikan isi pikirannya dengan baik. Komunikasi yang semula dianggap kegiatan alamiah yang berlangsung antarmanusia nyatanya merupakan aktivitas yang kompleks karena tidak jarang terjadi kesalahpahaman, bahkan di antara manusia yang berbicara dalam bahasa yang sama.

Masalah yang dihadapi oleh manusia ketika menggunakan perangkat bahasa dalam berkomunikasi sesungguhnya dapat dicermati melalui karya sastra, karena karya sastra adalah ciptaan budaya yang memanfaatkan bahasa sebagai medianya. Tentunya karya yang dijadikan korpus penelitian adalah karya yang dianggap merepresentasikan masalah tersebut. Di dalam penelitian ini, karya yang dijadikan bahan kajian adalah novel *Kaze no Uta wo Kike* yang ditulis oleh Murakami Haruki.

Murakami Haruki (1949-) dianggap sebagai pengarang yang paling mewakili generasi penulis kesusasteraan Jepang kontemporer.² Karier Murakami sebagai penulis dimulai ketika karya pertamanya, *Kaze no Uta wo Kike* (風の歌を聴け, 1979) memenangkan Gunzō Newcomers Award (群像新人文学賞). Selama

¹ Secara umum, bentuk komunikasi dapat dibedakan menjadi bentuk komunikasi verbal dan non-verbal. Mengingat penelitian ini adalah penelitian sastra, bentuk komunikasi yang dimaksud di dalam penelitian ini adalah bentuk komunikasi verbal, baik secara lisan maupun tulisan. Berkaitan dengan bentuk-bentuk komunikasi secara umum, lihat Lawrence Kincaid and Wilbur Schramm, (1977), *Asas-asas Komunikasi Antar Manusia* (Agus Setiadi, penerj.). Jakarta: LP3ES.

² Di dalam makalahnya yang berjudul “New Trends in Contemporary Japanese Fiction”, Numano Mitsuyoshi mencantumkan nama Murakami dan nama pengarang-pengarang lain yang lahir setelah Perang Pasifik berakhir (sekitar akhir 1940-an) sebagai wakil dari pengarang generasi kesusasteraan Jepang kontemporer. Mengingat periode 1960-an dan 1970-an adalah masa pertumbuhan ekonomi pesat di Jepang—ditandai dengan penyelenggaraan Olimpiade Tokyo (1964), pembukaan jalur kereta api peluru Tōkaidō (東海道新幹線) dan jalan raya lintas ibukota (首都高速道路)—dapat ditafsirkan bahwa penulis-penulis yang dimaksud Numano sebagai penulis generasi kesusasteraan Jepang kontemporer adalah penulis-penulis yang tumbuh dewasa ketika Jepang sedang mengalami pertumbuhan ekonomi.

tiga puluh tahun berkarier sebagai penulis Murakami sudah menghasilkan puluhan karya, baik fiksi dalam bentuk novel dan kumpulan cerpen, maupun non-fiksi dalam bentuk kumpulan esai, laporan investigasi, dan kumpulan catatan perjalanan. Hampir semua karya fiksinya, khususnya dalam bentuk novel, sudah diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris sehingga memudahkan dunia internasional menikmati karya-karyanya.³ Popularitas Murakami, baik di dunia internasional secara umum ataupun di tanah airnya sendiri secara khusus memperlihatkan bahwa Murakami punya posisi penting dalam kaitannya dengan kesusastraan Jepang kontemporer. Hal itu menjadi bahan pertimbangan dalam memilih salah satu karyanya sebagai korpus penelitian.

Seperti yang sudah disebutkan sebelumnya, penelitian ini mengambil novel pertama Murakami, *Kaze no Uta wo Kike*, sebagai korpus penelitian. Dibandingkan dengan novel-novel Murakami yang berikutnya, novel tersebut sesungguhnya tidak terlalu populer. Kemungkinan besar hal itu disebabkan oleh format novel itu sendiri yang terkesan masih sangat eksperimental. Hal itu ditandai dengan teknik penceritaan yang terfragmentasi, yakni menyerupai potongan-potongan cerita yang disatukan tanpa memerhatikan kronologi satuan peristiwa serta tidak adanya plot yang jelas. Di dalam sebuah dokumen percakapan, Murakami mengakui bahwa ketika menulis novel *Kaze no Uta wo Kike* dia memang lebih fokus pada eksperimen teknik penulisan dibandingkan penyampaian cerita secara konvensional yang ditandai oleh keberadaan plot yang linear.⁴

³ Berikut adalah daftar karya-karya fiksi Murakami yang sudah diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris. Kategori novel antara lain: *Kaze no Uta wo Kike* (*Hear the Wind Sing*, 1979), *1973 Nen no Pinbōru* (*Pinball 1973*, 1980), *Hitsuji wo Meguru Bōken* (*A Wild Sheep Chase*, 1982), *Sekai no Owari to Hādoboirudo Wandārando* (*Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*, 1985), *Noruei no Mori* (*Norwegian Wood*, 1987), *Dansu Dansu Dansu* (*Dance Dance Dance*, 1988), *Kokkyō no Minami, Taiyō no Nishi* (*South of the Border, West of the Sun*, 1992), *Nejimakidori Kuronikuru* (*Wind Up Bird Chronicle*, 1994-1995) sebanyak tiga jilid, *Supūtoniku no Koibito* (*Sputnik Sweetheart*, 1999), *Umibe no Kafuka* (*Kafka on the Shore*, 2002) sebanyak dua jilid, dan *Afutā Dakū* (*Afterdark*, 2004). Novel terakhirnya yang berjudul *1Q84* (2009) dijadwalkan akan diluncurkan versi bahasa Inggrisnya pada tahun 2011. Sementara untuk kategori kumpulan cerpen antara lain: *The Elephant Vanishes* (1991) yang memuat sejumlah cerpen Murakami yang terbit antara tahun 1980 dan 1991; *Blind Willow, Sleeping Woman* (2005) yang memuat sejumlah cerpen Murakami yang terbit antara tahun 1980 dan 2005; dan *Kami no Kodomotachi wa Mina Odoru* (*After the Quake*, 2000).

⁴ Lihat percakapan Murakami Haruki dan Kawai Hayao dalam: Kawai Hayao, (1995), "Gendai no Monogatari to wa Nani ka: Nejimakidori Kuronikuru" dalam *Kokoro no Koe wo Kiku: Kawai Hayao Taiwashū*, Tokyo: Shinchōsha, hlm: 236-243.

Meskipun demikian, cerita apa yang sesungguhnya ingin disampaikan oleh novel *Kaze no Uta wo Kike* bisa ditangkap jika perhatian lebih difokuskan pada cara penyajian—yakni dengan melihat posisi dan peranan narator—daripada semata-mata memerhatikan elemen-elemen tradisional pembentuk cerita seperti latar, tokoh/penokohan, dan plot. Pada dasarnya, novel tersebut mengisahkan seorang laki-laki yang hanya menyebut dirinya sebagai *boku* dan yang tidak pernah diketahui nama aslinya.⁵ *Boku* yang kini berusia 29 tahun⁶ merasa kesulitan dan putus asa setiap akan menulis. Perasaan seperti itu sudah dia rasakan selama delapan tahun. Sebagai percobaan untuk mengobati perasaan tersebut, *boku* mulai menuliskan satu periode di masa lalunya yang berlangsung pada tanggal 8-26 Agustus 1970, yakni periode liburan musim panas yang dia lewati di kampung halamannya yang hanya disebut sebagai *machi* (街)⁷. Selama melewati periode liburan musim panas tersebut, diketahui bahwa *boku* berinteraksi dengan sahabatnya, Nezumi (鼠)⁸, dan seorang gadis yang hanya disebut sebagai ‘gadis tanpa satu jari kelingking’ (小指のない女の子). Walaupun demikian, inti cerita mengalami interupsi ketika *boku* menyelipkan kenangan atas peristiwa-peristiwa masa lalunya yang lain sebelum tahun 1970. Contohnya adalah ketika *boku* menceritakan bagaimana saat masih kecil dia tidak mampu

⁵ Kata *boku* (僕) adalah kata panggilan orang pertama berjenis kelamin laki-laki. Dengan demikian, meskipun tidak diketahui nama aslinya, pembaca yang memahami bahasa Jepang akan langsung mengetahui bahwa *boku* adalah seorang laki-laki. Kata panggilan *boku* lebih dekat artinya dengan kata panggilan ‘aku’ dibandingkan dengan kata panggilan ‘saya’ di dalam bahasa Indonesia. Di dalam bahasa Jepang sendiri, kata panggilan *boku* biasanya digunakan di dalam situasi informal.

⁶ Masa kini yang dimaksud di dalam novel merujuk pada tahun 1978, yakni tahun ketika novel *Kaze no Uta wo Kike* itu sendiri rampung ditulis. Lihat Jay Rubin, (2003), *Haruki Murakami and the Music of the Words*. London: Vintage, hlm: 30.

⁷ Di dalam bahasa Indonesia, kata *machi* berarti ‘kota’. Di dalam bahasa Jepang, kata *machi* sebenarnya bisa ditulis dalam dua huruf Kanji yang berbeda, yaitu 町 dan 街. Huruf yang pertama merujuk pada lawan kata dari *inaka* (田舎) atau ‘kampung’ di dalam bahasa Indonesia. Sementara huruf yang kedua, menurut kamus bahasa Jepang, cenderung merujuk pada jalan yang dipadati pertokoan atau kawasan permukiman. Di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike*, kata *machi* ditulis dengan huruf Kanji yang kedua, yaitu 街. Melalui pengertian sesuai dengan yang tercantum di dalam kamus, dapat diketahui bahwa *machi* sebenarnya merujuk pada suatu ruang tinggal sekumpulan orang sekaligus tempat beraktivitas yang sifatnya lebih modern dibandingkan desa atau kampung tetapi bukan pusat dari pemerintahan atau perdagangan, dengan kata lain sebuah kota kecil. Kata *machi* kiranya dapat disejajarkan dengan istilah *town* di dalam bahasa Inggris.

⁸ Nama Nezumi (鼠) berarti ‘tikus’ di dalam bahasa Indonesia. Melalui novel *Kaze no Uta wo Kike*, dapat diketahui bahwa nama Nezumi bukanlah nama sebenarnya dari tokoh yang bersangkutan, melainkan hanya julukan yang disematkan oleh kawan-kawan si tokoh. Karena sudah terbiasa dengan julukan tersebut, Nezumi tidak pernah membeberkan nama aslinya kepada siapa pun, termasuk kepada *boku*. Dia justru meminta *boku* untuk memanggilnya dengan sebutan Nezumi saja (Murakami, 1990: 17). Di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike*, asal-muasal penyematan julukan Nezumi kepada tokoh tersebut oleh kawan-kawannya tidak pernah diceritakan.

menyampaikan isi pikirannya, atau ketika *boku* menggambarkan dirinya sebagai sosok yang hanya sanggup mengungkapkan setengah isi pikiran ketika melewati masa-masa akhir SMA. Interupsi terhadap inti cerita juga diperlihatkan ketika *boku* menyelipkan cerita tentang riwayat pengarang kesayangannya, Derek Heartfield⁹, serta sejumlah cuplikan karya pengarang tersebut. *Boku* kemudian mengakhiri rangkaian cerita tentang masa lalunya dengan menarasikan kondisinya sekarang; bahwa dia sudah menikah dan tinggal di Tokyo.

Meskipun plot tidak menjadi elemen penting di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike*, sebagian kritikus mencoba menghubungkan nuansa keputusan¹⁰ yang muncul di dalam novel dengan latar waktu di dalam inti cerita, yakni periode sembilan belas hari yang berlangsung pada tanggal 8-26 Agustus 1970. Tahun 1970 dianggap merujuk pada masa ketika serangkaian aksi mahasiswa di Jepang—dikenal juga dengan istilah *zenkyōtō* (全共闘)¹¹—mulai mereda (Rubin, 2003: 32). Hal tersebut memunculkan asumsi bahwa melalui novel *Kaze no Uta wo Kike*, Murakami berusaha menyuarakan keputusan generasi muda Jepang saat itu setelah aksi mahasiswa gagal mencapai tujuan (Numano, 2005: 6).

Akan tetapi, Shimizu Yoshinori menolak pendapat tersebut. Dia beralasan bahwa nuansa keputusan yang kental di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike*

⁹ Di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike*, disebutkan bahwa Derek Heartfield adalah pengarang novel genre fiksi ilmiah asal Amerika yang sezaman dengan Ernest Hemingway dan F. Scott Fitzgerald. Akan tetapi, sesungguhnya Derek Heartfield adalah tokoh fiktif. Dengan demikian, cuplikan-cuplikan karya tokoh tersebut juga merupakan rekaan Murakami semata.

¹⁰ Kata ‘keputusan’ atau *zetsubō* (絶望) sebenarnya merujuk pada pernyataan tokoh *boku* di awal cerita. Dia menyatakan bahwa dirinya selalu direnggut oleh perasaan putus asa setiap kali menulis (しかし、それでもやはり何かを書くという段になると、いつも絶望的な気分を奪われることになった) (Murakami, 1990: 7).

¹¹ *Zenkyōtō* (akronim dari *zenkokukyōtōkaigi*) adalah istilah untuk menyebut serangkaian aksi mahasiswa yang berlangsung sekitar pertengahan tahun 1968 sampai dengan awal tahun 1970-an yang melibatkan begitu banyak mahasiswa di lebih dari sepuluh universitas di Jepang, baik universitas negeri maupun swasta. Aksi tersebut sebenarnya diawali oleh protes mahasiswa di Universitas Nihon dan Universitas Tokyo. Mulanya protes ditujukan pada sistem yang berlaku di universitas masing-masing. Mahasiswa Universitas Nihon memprotes penggunaan yang tidak jelas dari uang sebesar 20 juta yen oleh pihak kampus, sementara mahasiswa Fakultas Kedokteran Universitas Tokyo memprotes sistem *internship*. Aksi yang mulanya bertujuan mereformasi sistem birokrasi kampus akhirnya meluas karena ditanggapi oleh gerakan Kiri Baru (*New Left Wing*, 新左翼) yang menolak sistem imperialisme di Jepang. Akhirnya, gerakan mahasiswa tersebut kehilangan roh awalnya dan aksi-aksinya menjadi radikal. Gerakan mahasiswa akhirnya diredam oleh pemerintah dengan menggunakan kekuatan militer sehingga gagal mencapai tujuan. Ringkasan tentang *zenkyōtō* diakses dari:

<http://wapedia.mobi/ja/%E5%85%A8%E5%AD%A6%E5%85%B1%E9%97%98%E4%BC%9A%E8%AD%B0>, 10 September 2009, pukul 06.20.

tidak akan cukup dijelaskan dengan sentimentalisme atas kegagalan aksi mahasiswa pada saat itu. Dengan memusatkan perhatian pada gaya penulisan, Shimizu berpendapat bahwa novel *Kaze no Uta wo Kike* sebenarnya berusaha mengisahkan ketidakmampuan dalam mengungkapkan diri dengan baik serta upaya yang dilakukan secara sadar untuk menyembuhkan hal itu (2006: 95). Sayangnya, Shimizu tidak memberikan argumentasi lebih lanjut selain menyimpulkan bahwa novel *Kaze no Uta wo Kike* hendaknya dibaca sebagai pijakan bagi Murakami dalam mengawali kariernya sebagai penulis; sebuah titik keberangkatan dengan menjadikan novel yang ‘anti-novel’ atau *hanshōsetsu* (反小説)—dalam hal ini mengacu pada teknik penyampaian yang mengabaikan plot linear dan kronologi satuan peristiwa—sebagai wadah untuk bercerita.¹²

Meskipun demikian, penelitian ini juga berangkat dari asumsi yang sama dengan Shimizu, bahwa pemaknaan novel *Kaze no Uta wo Kike* dapat dilakukan dengan memusatkan perhatian pada bentuk penyampaian cerita. Ada pun topik penelitian yang berkaitan dengan masalah yang dihadapi manusia ketika berkomunikasi diambil setelah menelusuri topik penelitian-penelitian sebelumnya.

1.2. Kajian Pustaka

Sehubungan dengan karier penulisan yang panjang, yang tentu berimbas pada banyaknya jumlah karya yang dihasilkan, maka banyak pula kajian yang telah dilakukan terhadap karya-karya Murakami dengan berbagai variasinya, khususnya dari segi pemilihan satu atau sejumlah karya tertentu untuk dijadikan korpus penelitian. Karena penelitian ini mengangkat novel *Kaze no Uta wo Kike* sebagai sumber utama kajian, referensi penelitian terdahulu juga dibatasi pada penelitian yang hanya membahas novel *Kaze no Uta wo Kike*. Pembatasan ini berguna untuk melihat topik apa saja yang kiranya sudah pernah dibahas sekaligus untuk menentukan celah yang dapat dimasuki penelitian ini.

¹² Interpretasi Shimizu atas novel *Kaze no Uta wo Kike* terangkum di dalam bukunya yang berjudul *Murakami Haruki wa Kuse ni Naru* (Murakami Haruki Menjadi ‘Kebiasaan’). Buku tersebut sebenarnya berisi penelitian Shimizu mengenai transformasi gaya penulisan Murakami dengan menjadikan novel-novel Murakami yang terbit antara tahun 1979-2006 sebagai objek penelitian. Karena hanya mengamati segi teknik, Shimizu memang tidak memberikan penjelasan yang lebih mendetail mengenai interpretasinya terhadap novel *Kaze no Uta wo Kike*. Lihat: Shimizu Yoshinori, (2006), *Murakami Haruki wa Kuse ni Naru*, Tokyo: Asahi Shinsho, hlm: 90-103.

Secara umum, kajian terhadap novel *Kaze no Uta wo Kike* banyak berfokus pada kajian intrinsik. Kemungkinan hal itu disebabkan oleh adanya anggapan bahwa model penyampaian satuan peristiwa yang tidak kronologis ataupun peniadaan nama tokoh dan latar di dalam novel hendaknya dibaca sebagai simbol-simbol sehingga perlu dibahas secara mendalam. Bila topik-topik penelitian yang memanfaatkan kajian intrinsik tersebut dirangkum, ada dua topik yang umumnya diangkat untuk dianalisis.

Topik pertama berkenaan dengan strategi pembacaan. Melalui esainya yang berjudul “Natsu no Jūkyūnichikan – ‘Kaze no Uta wo Kike’ no Dokkai”¹³, Katō Norihiro mencoba mencocokkan satuan peristiwa di dalam inti cerita novel *Kaze no Uta wo Kike* dengan penanggalan sebenarnya. Dia menemukan bahwa rangkaian peristiwa yang masuk ke dalam periode liburan musim panas itu mustahil terjadi hanya dalam waktu sembilan belas hari. Katō kemudian menyodorkan argumen bahwa peristiwa-peristiwa yang terjadi selama periode liburan musim panas tersebut sebenarnya tidak terjadi di dunia yang sama. Dia membagi periode sembilan belas hari itu ke dalam dua kategori kisah; interaksi *boku* dan gadis tanpa satu jari kelingking dikategorikan sebagai kisah yang terjadi di dunia nyata (現実世界の物語), sementara interaksi antara *boku* dan Nezumi dikategorikan sebagai kisah yang terjadi di dunia lain (異界の物語). Katō mencoba memperkuat argumennya mengenai keberadaan dunia lain dengan memanfaatkan makna semiotis dari kata Nezumi (tikus) sebagai simbol kematian. Kesimpulan tersebut sebenarnya perlu dikritik mengingat Katō tidak memberikan argumen mendalam mengenai kaitan antara kata *nezumi* dan kematian. Dia justru hanya mengutip penjelasan makna simbolis dari tikus sebagai perwujudan dari roh manusia yang sudah mati; suatu kepercayaan yang dipegang masyarakat Eropa zaman pertengahan.¹⁴

¹³ “Sembilan Belas Hari di Musim Panas – Pembacaan Novel *Kaze no Uta wo Kike*” (pen.).

¹⁴ Katō mengutip penjelasan makna simbolis dari tikus melalui Buku Sejarah Alam Dunia Berilustrasi (世界大博物図鑑) jilid 5 karangan Aramata Hiroshi (荒俣宏). Kutipan yang diambil Katō berbunyi: *Tikus adalah binatang yang hidup di tengah kegelapan dan bersembunyi di dalam tanah. Di Mesir dan India kuno, tikus dijadikan simbol kematian.* (ネズミは土中にもぐり、闇の中で生きる動物として、古代インドやエジプトでは死の象徴された) dan “*Di Eropa, dikatakan bahwa roh manusia akan mengambil wujud tikus ketika sudah terpisah dari jasadnya*” (ヨーロッパでは、人間の肉体を離れた魂はネズミの姿をいわれているという) (Aramata dalam Katō, 1995: 46). Tentu maksud pengutipan ini bisa dikritik mengingat Katō menggunakan makna simbolis dari tikus yang berlaku di Eropa, India, dan Mesir kuno, bukan di Jepang.

Masih berkaitan dengan strategi pembacaan sebagai topik penelitian, Kosuge Ken'ichi mencoba menganalisis novel *Kaze no Uta wo Kike* melalui tiga tahap yang masing-masing dituangkan ke dalam tiga esai. Esai pertama berjudul “‘Kaze no Uta wo Kike’ Ron e no Sagyō Kasetu—Bunshō, ‘Kūhaku’, Risuto—”¹⁵ yang membahas teks dari sisi sintagmatis. Fokus kajian adalah pada sejumlah kata yang dianggap menjadi kata kunci dalam memaknai novel *Kaze no Uta wo Kike*. Hasil bahasan dari esai tersebut dilanjutkan di dalam esai keduanya yang berjudul “‘Kaze no Uta wo Kike’ Ron—‘Boku’ no Shoki Settei no Mondai wo Megutte—”¹⁶. Esai tersebut memfokuskan kajian pada peristiwa-peristiwa di masa kecil dan masa remaja *boku* yang dianggap berperan penting dalam membentuk jati diri tokoh *boku* di kemudian hari. Sementara esai yang terakhir, “‘Kaze no Uta wo Kike’ Ron—(Boku) wo Meguru Kankei—”¹⁷, yang sekaligus menjadi penutup dari rangkaian analisis Kosuge terhadap novel *Kaze no Uta wo Kike*, membahas persoalan eksistensi tokoh *boku* dengan melihat pola hubungan antara dia dan tokoh lain yang muncul pada periode 8-26 Agustus 1970. Kosuge menyimpulkan analisisnya dengan menyatakan bahwa kepasifan *boku* di dalam komunikasi lisan menimbulkan pola komunikasi yang timpang antara dia dan tokoh-tokoh lain. Tampaknya yang dimaksud oleh Kosuge sebagai pola komunikasi yang timpang adalah adanya kecenderungan tokoh-tokoh lain mendominasi *boku* di dalam alur komunikasi lisan. Di sisi lain, *boku* yang tidak pandai mengungkapkan isi pikirannya lebih sering memosisikan diri sebagai pendengar.

Topik kedua berkaitan dengan penokohan. Esai Takami Atsushi yang berjudul “Off de atte Off de nai Basho — Murakami Haruki ‘Kaze no Uta wo

¹⁵ Hipotesa Karya Menuju Kritik Novel *Kaze no Uta wo Kike*: Kalimat, ‘Kosong’, Daftar (pen.). Esai tersebut pertama kali dimuat di dalam majalah *Nihon Bungei Ronshū* (日本文芸論集) pada tahun 1995. Esai ini diakses secara *online* pada tanggal 3 Desember 2009 di:

http://nls.nii.ac.jp/els/110000953207.pdf?id=ART0001120670&type=pdf&lang=en&host=cinii&order_no=&ppv_type=0&lang_sw=&no=1259712410&cp=.

¹⁶ “Kritik Novel *Kaze no Uta wo Kike*—Problematika Tahap Awal Penciptaan *Boku*—” (pen.). Esai tersebut pertama kali dimuat di dalam majalah *Nihon Bungei Ronshū* (日本文芸論集) pada tahun 1997. Esai ini diakses secara *online* pada tanggal 3 Desember 2009 di:

http://nls.nii.ac.jp/els/110000953211.pdf?id=ART0001120677&type=pdf&lang=en&host=cinii&order_no=&ppv_type=0&lang_sw=&no=1259711378&cp=.

¹⁷ “Kritik Novel *Kaze no Uta wo Kike*—Hubungan di Sekitar *Boku*—” (pen.). Esai tersebut diakses secara *online* pada tanggal 26 November 2009 di:

http://nls.nii.ac.jp/els/110000990346.pdf?id=ART0001169019&type=pdf&lang=en&host=cinii&order_no=&ppv_type=0&lang_sw=&no=1259200318&cp=.

Kike' Ron—”¹⁸ menafsirkan sejumlah adegan simbolis yang dianggap menggambarkan sesuatu yang tersisa atau *zan'yo* (残余) di dalam diri tokoh *boku* yang akan mencuat keluar ketika dia berusaha menjalin hubungan dengan orang lain. Takami juga menggambarkan motif-motif berupa eksistensi tokoh yang mengambang di antara dua tempat yang berlawanan, suatu motif yang menurutnya dapat ditemukan di dalam karya-karya Murakami yang lain.

Esai Yamane Yumie yang berjudul “Murakami Haruki ‘Kaze no Uta wo Kike' Ron — Monogatari no Kōsei to (Kage) no Sonzai —”¹⁹ menafsirkan bahwa novel *Kaze no Uta wo Kike* memperlihatkan upaya penggalian eksistensi tokoh *boku* melalui peristiwa-peristiwa yang terjalin di dalam inti cerita. Menurut Yamane, satuan peristiwa yang terjadi pada periode 8-26 Agustus 1970 adalah analogi dari dunia batin (内的世界) di dalam diri *boku* yang berguna untuk membuka persoalan eksistensi *boku* yang dia derita sejak dulu. Yamane beranggapan bahwa kilas balik *boku* ke masa sebelum tahun 1970 sebenarnya adalah analogi dari dunia nyata (現実世界).

Melalui rangkuman topik yang paling sering diangkat di dalam penelitian-penelitian terdahulu, dapat disimpulkan bahwa fokus utama kajian masih berpusat pada inti cerita di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike*, dalam hal ini mengacu pada peristiwa-peristiwa masa lalu yang diceritakan oleh tokoh *boku*. Kesimpulan yang diambil juga cenderung membagi inti cerita tersebut ke dalam konsep-konsep oposisi biner sebagaimana yang dilakukan oleh Katō (kategori kisah yang terjadi di dunia nyata dan kategori kisah yang terjadi di dunia lain); Takami (motif cerita berupa eksistensi tokoh yang mengambang di antara dua tempat yang berlawanan); maupun Yamane (inti cerita sebagai analogi dari dunia batin dan kegiatan kilas balik sebagai analogi dari dunia nyata). Ada pun Kosuge tidak

¹⁸ “Tempat yang Menyala dan yang Mati –Kritik Novel *Kaze no Uta wo Kike* karya Murakami Haruki—”

(pen.). Esai tersebut pertama kali dimuat di dalam majalah *Hyogo Kyoiku Daigaku Kindai Bungaku Zasshi* (兵庫教育大学近代文学雑誌) pada tahun 2005. Esai tersebut diakses secara *online* tanggal 26 November 2009 di:

<<http://repository.hyogo-u.ac.jp/dspace/bitstream/10132/472/1/AN103087570160003.pdf>>.

¹⁹ “Kritik Novel *Kaze no Uta wo Kike* karya Murakami Haruki—Komposisi Cerita dan Keberadaan

Bayangan —” (pen.). Esai Takami pertama kali dimuat di majalah *国文学* pada tahun 1999. Isi esai ini diakses dari:

<<http://repository.hyogo-u.ac.jp/dspace/bitstream/10132/472/1/AN103087570160003.pdf>>.

memberikan pandangan baru selain mempertegas apa yang sebenarnya sudah muncul di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike* itu sendiri; bahwa tokoh *boku* adalah tokoh yang cenderung pasif di dalam berkomunikasi lisan. Model pemaknaan karya yang dilakukan oleh Katō, Kosuge, Takami, dan Yamane sama sekali tidak menyinggung masalah yang krusial, yakni mengapa dan apa tujuan tokoh *boku* menuliskan cerita masa lalunya.

Merujuk kembali pada ringkasan cerita, periode 8-26 Agustus 1970 yang diperlakukan sebagai inti cerita maupun selipan-selipan yang menginterupsi inti cerita sebenarnya adalah bagian dari upaya *boku* dalam menyembuhkan kesulitannya ketika akan menulis. Timbullah asumsi sementara bahwa karya ini berusaha menampilkan fungsi tulisan lebih dari sekadar wadah untuk ‘menyembuhkan’ kesulitan menulis mengingat *boku* juga sempat menyinggung ketidakmampuannya dalam mengekspresikan diri secara lisan. Hal itulah yang belum dibahas di dalam penelitian-penelitian yang dilakukan Katō, Kosuge, Takami, maupun Yamane.

Sebagai pembeda dari penelitian-penelitian sebelumnya, penelitian ini akan mengkaji novel *Kaze no Uta wo Kike* dengan melihat dimensi cerita sekaligus wacana di dalam novel secara utuh.²⁰ Artinya, penelitian ini tidak hanya memusatkan kajian pada peristiwa-peristiwa masa lalu yang diceritakan kembali oleh tokoh *boku*, melainkan melihat cerita tersebut sebagai bagian dari rangkaian pergulatan *boku* dengan bahasa yang dituangkan melalui tulisan. Terakhir, penelitian ini mencoba memberikan cara pandang baru dalam memaknai novel *Kaze no Uta wo Kike*, khususnya berkenaan dengan hubungan yang kompleks antara manusia dan bahasanya yang tercermin di dalam kegiatan komunikasi. Poin tersebut sekaligus menjadi signifikansi dari penelitian ini.

²⁰ Istilah cerita dan wacana mengacu pada peristilahan yang diajukan Seymour Chatman di dalam bukunya yang berjudul *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Films* (1978). Chatman menyebutkan bahwa suatu teks naratif memuat dua unsur, yaitu cerita (*story*) dan wacana (*discourse*). Cerita mengacu pada isi di dalam karya yang memuat unsur-unsur seperti tokoh, plot, dan latar, sementara wacana memuat cara penyajian karya yang mengacu pada kehadiran narator serta peranan narator di dalam cerita.

1.3. Rumusan Permasalahan

Penelitian ini mencoba menjawab permasalahan mengenai fungsi tulisan di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike* dalam kaitannya dengan masalah yang dihadapi oleh tokoh *boku* ketika berkomunikasi.

1.4. Tujuan Penelitian

Tujuan dari penelitian ini adalah untuk mengungkapkan fungsi tulisan di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike* dalam kaitannya dengan masalah yang dihadapi oleh tokoh *boku* ketika berkomunikasi.

1.5. Metode Penelitian

Penelitian ini menggunakan novel pertama Murakami Haruki yang berjudul *Kaze no Uta wo Kike* sebagai objek penelitian. Naskah yang dijadikan sumber rujukan adalah naskah novel *Kaze no Uta wo Kike* yang termuat di dalam buku *Murakami Haruki Zensakuhin 1979-1989 1: Kaze no Uta wo Kike • 1973 Nen no Pinbōru* (1990). Lebih lanjut langkah-langkah penelitian dijabarkan sebagai berikut:

- a. Mengungkapkan wacana novel *Kaze no Uta wo Kike*, khususnya isu yang berkaitan dengan teknik penceritaan.
- b. Memaparkan sekaligus menganalisis sejumlah peristiwa di dalam inti cerita (masa lalu yang dikisahkan ulang oleh *boku* di masa kini) yang dianggap memperlihatkan masalah dan usaha *boku* dalam kaitannya dengan kegiatan berkomunikasi.
- c. Memaparkan sekaligus menganalisis posisi *boku* terhadap wacana novel *Kaze no Uta wo Kike* serta teknik yang dipakai *boku* ketika menyampaikan cerita masa lalunya ke dalam bentuk tulisan.
- d. Menyimpulkan hasil analisis berkenaan dengan fungsi tulisan terhadap tokoh *boku*.

1.6. Landasan Teori

Penelitian ini memanfaatkan konsep dialogisme Mikhail Bakhtin (1895-1975) yang diambil dari bukunya, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984),

sebagai pisau analisis. Buku tersebut sebenarnya berisi penelitian Bakhtin atas novel-novel Dostoevsky yang dianggap sebagai manifestasi gagasan novel polifonik (*pollyphonic novel*).²¹ Di dalam kata pengantar *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Wayne Booth menjelaskan bahwa kekhasan novel polifonik terletak pada tokoh-tokohnya yang bebas menyuarakan diri sendiri tanpa perlu 'tunduk' pada kuasa pengarang. Dalam hal ini, meskipun tetap merupakan ciptaan si pengarang, para tokoh tidak lagi diperlakukan semata-mata sebagai objek dengan watak-watak yang sifatnya hitam putih sebagaimana yang kerap didapati di dalam novel-novel tradisional. Di dalam novel polifonik, para tokoh diperlakukan sebagai subjek yang tidak akan pernah selesai mendefinisikan dirinya. Konsekuensinya, tidak ada suara tokoh yang dibisukan, baik oleh tokoh lain ataupun oleh pengarangnya sendiri (Booth dalam Bakhtin, 1984: xxii). Meskipun Bakhtin tidak membedakan antara dialogisme dan polifoni, sebenarnya polifoni muncul sebagai akibat dari aktivitas dialogis.

Sebelumnya akan diterangkan lebih dulu mengenai konsep dialogisme Bakhtinian. Dialogisme Bakhtinian sebenarnya didasarkan pada pemikiran Socrates mengenai sifat dialogis dari kebenaran (*dialogic nature of truth*) serta sifat dialogis manusia dalam mencari kebenaran (*dialogic nature of human thinking of truth*). Kebenaran tidak lahir begitu saja atau ditemukan di dalam pikiran satu orang. Kebenaran bukan sesuatu yang siap jadi melainkan harus dicari. Kebenaran baru muncul ketika sejumlah orang berdialog. Dengan kata lain, kebenaran menurut Socrates tidak bersifat absolut. Bakhtin kemudian mengembangkan pemikiran Socrates tersebut dalam menelaah genre sastra, khususnya di dalam karya-karya Dostoevsky.

Konsep dialogisme yang dimanfaatkan sebagai pisau analisis di dalam penelitian ini diambil dari pernyataan Bakhtin: "*In a human being there is always something that only he himself can reveal, in a free act of self-consciousness and discourse, something that does not submit to an externalizing secondhand definition... As long as a person is alive he lives by the fact that he is not yet*

²¹ Istilah polifonik yang digunakan Bakhtin dipinjam dari istilah dunia musik, yakni ketika banyak suara terdengar secara serentak. Lihat Nyoman Kutha Ratna, (2004), *Teori, Metode, dan Teknik Penelitian Sastra: dari Strukturalisme hingga Postrukturalisme Perspektif Wacana Naratif*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar, hlm 264.

finalized, that he has not yet uttered his ultimate word.” (1984: 59). Di dalam pandangan Bakhtin, tokoh hendaknya tidak semata-mata dijadikan corong bagi pengarang dalam mengemukakan ideologinya. Tokoh diperlakukan layaknya manusia bebas yang mampu mendefinisikan dirinya sendiri dan bukan melalui tokoh lain. Meskipun demikian, pikiran untuk mendefinisikan diri tidak serta merta lahir dari pikiran tunggal, karena setiap gagasan sebenarnya selalu bersinggungan dengan gagasan orang lain. Persinggungan dengan gagasan lain bisa menimbulkan reaksi sepakat atau menolak. Aktivitas dialogis juga tidak bertujuan menemukan solusi akhir. Pada akhirnya pendefinisian tokoh atas dirinya sendiri selalu berproses melalui aktivitas dialogis dan tidak pernah bersifat final (*unfinalizability*).

Wacana dialogis Bakhtin tidak semata-mata merujuk pada pengertian dialog yang berlangsung antara dua orang yang hadir bersamaan atau yang disebut sebagai dialog ekterior. Dialog di dalam pandangan Bakhtin bersifat lebih luas. Seseorang bisa berdialog dengan gagasan di luar dirinya seperti pandangan masyarakat, atau bisa pula berdialog dengan dirinya sendiri atau yang disebut dengan dialog interior.²² Bahkan ketika dua orang sepakat atas satu gagasan yang sama, bukan berarti tidak terjadi dialog di antara mereka. Hal yang dipentingkan di dalam hubungan dialogis adalah adanya dua pikiran dan tanggapan atas gagasan yang diutarakan (1984: 184).

Penelitian dengan memanfaatkan konsep dialogisme membawa konsekuensi berupa pengutamaan wacana (*discourse*) novel dibandingkan cerita (*story*). Dalam hal ini, bukan berarti cerita (*story*) diabaikan karena cerita tetap menjadi bagian dari wacana. Hanya saja, kajian difokuskan pada bagaimana cerita itu disampaikan dan bukan pada cerita apa yang disampaikan.

²² Bakhtin menjelaskan bahwa hubungan dialogis merupakan objek dari studi metabahasa (*metalanguage*). Merujuk pada fungsi bahasa yang dibahas oleh Roman Jakobson di dalam “Linguistics and Poetics”, metabahasa adalah fungsi bahasa yang menitikberatkan pada sandi-sandi (*code*) di balik ucapan. Fungsi metabahasa muncul ketika dua orang yang sedang berbicara memastikan apabila mereka saling memahami objek yang dibicarakan. Bakhtin beranggapan bahwa bahasa mengandung sandi-sandi yang dipengaruhi oleh konteks sosial dan budaya tempat bahasa itu berada.

1.7. Sistematika Penulisan

Penelitian ini akan disajikan dalam sistematika sebagai berikut: Bab 1 berisi latar belakang, kajian pustaka, rumusan permasalahan, tujuan penelitian, metode penelitian, landasan teori, dan sistematika penelitian; Bab 2 berisi pembahasan atas wacana novel *Kaze no Uta wo Kike*; Bab 3 berisi analisis novel *Kaze no Uta wo Kike* dengan memusatkan perhatian pada masalah dan usaha-usaha *boku* yang berkaitan dengan komunikasi dalam upaya mengungkapkan fungsi tulisan; Bab 4 berisi kesimpulan dan saran; Daftar pustaka; dan Lampiran



BAB 2

WACANA NOVEL *KAZE NO UTA WO KIKE*

Bab ini membahas wacana novel *Kaze no Uta wo Kike* dengan menjadikan teknik penceritaan sebagai fokus bahasan. Isu yang diangkat di dalam bab ini adalah elemen *monogatari* yang merupakan bagian dari tradisi naratif kesusastraan Jepang yang terkandung di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike*.

Wacana novel *Kaze no Uta wo Kike* menjadi penting untuk diungkapkan mengingat isi cerita di dalam novel tersebut disampaikan dengan menggunakan suara orang pertama. Kehadiran narator sekaligus tokoh protagonis yang menyebut dirinya sendiri dengan kata panggilan orang pertama tunggal, 'boku', menimbulkan kesan bahwa novel *Kaze no Uta wo Kike* adalah sebuah novel autobiografis; *boku* kerap dianggap sebagai jelmaan sosok Murakami di dunia fiksi. Fakta lain yang turut memudahkan munculnya kesan tersebut adalah bahwa di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike*, tokoh *boku* 'melakukan' kegiatan menulis seolah-olah dia adalah seorang pengarang. Hal-hal tersebut kerap menimbulkan asumsi bahwa Murakami dan *boku* adalah sosok yang identik.

Perlu diketahui bahwa penggunaan teknik penyampaian cerita melalui suara orang pertama sesungguhnya adalah ciri khas novel-novel Murakami. Tetapi ciri khas yang paling menonjol adalah kehadiran narator/protagonis tanpa nama yang hanya menyebut dirinya sebagai 'boku'. Dapat dikatakan bahwa kekhasan tersebut merupakan kekhasan novel-novel Murakami yang terbit selama lima belas tahun pertama kariernya sebagai penulis. 'Boku' muncul pertama kali di dalam novel pertama Murakami, *Kaze no Uta wo Kike* (1979). Dia dimunculkan kembali di dalam novel *1973 Nen no Pinbōru* (1980), *Hitsuji wo Meguru Bōken* (1982), dan *Sekai no Owari to Hādoboirudo Wandārando* (1985). Baru pada novel kelima, *Noruwei no Mori* (1987), 'boku' memperoleh 'identitas' berupa nama.²³ Munculnya berbagai 'boku' dengan berbagai pengalaman hidup yang

²³ Meskipun masih menggunakan suara orang pertama di dalam novel-novelnya, narator/protagonis sejak novel *Noruwei no Mori* memiliki namanya masing-masing. Sebagai contoh, 'boku' yang menjadi narator/protagonis di dalam novel *Noruwei no Mori* (1987) bernama Tōru Watanabe; di dalam novel *Kokkyō no Minami, Taiyō no Nishi* (1992) bernama Hajime; di dalam novel *Nejimakidori Kuronikiru* (1994-1995) bernama Tōru; dan di dalam novel *Supūtoniku no Koibito* (1999) menyebut dirinya sebagai K. Tokoh *boku* sebagai narator/protagonis tanpa nama

berbeda-beda pula di dalam novel-novel Murakami sebenarnya dapat menjadi petunjuk bahwa sosok *boku* bukanlah jelmaan Murakami. Memang selalu ada kemungkinan bahwa pengarang memanfaatkan pengalaman hidup pribadinya sebagai bahan referensi penciptaan tokoh, tetapi hal itu tidak berarti tokoh selalu menjadi perwujudan nyata dari sosok si pengarang.²⁴ Bagaimanapun tokoh dan pengarang perlu dipisahkan mengingat keduanya juga hidup di dalam dunia yang berbeda. Hal itu sekaligus menegaskan bahwa tidak perlu lagi mengidentikkan tokoh *boku* dengan sosok Murakami sebagai pengarangnya.

Novel *Kaze no Uta wo Kike* yang notabene adalah novel pertama Murakami dapat dikatakan sebagai wujud eksperimen sang pengarang terhadap dunia tulisan.²⁵ Bentuk eksperimen tersebut sebenarnya dapat langsung ditangkap melalui kehadiran para tokoh maupun latar yang tak bernama. Teknik peniadaan nama tokoh dan latar membuat pembaca tidak mendapatkan petunjuk ‘siapa’ sesungguhnya yang mengalami rangkaian peristiwa di dalam cerita dan ‘di mana’ peristiwa itu terjadi. Di saat yang bersamaan, tiadanya nama tokoh dan latar bisa menciptakan asosiasi bebas di benak pembaca; ‘siapa saja’ bisa mengalami rangkaian peristiwa di dalam cerita dan peristiwa tersebut bisa terjadi ‘di mana saja’.²⁶

Akan tetapi, bentuk eksperimen yang perlu mendapat perhatian khusus adalah teknik penceritaan yang mengabaikan plot dan kronologi satuan peristiwa di dalam cerita. Teknik tersebut menjadikan novel *Kaze no Uta wo Kike* tampak sebagai novel yang menyerupai potongan-potongan cerita yang disatukan.

yang muncul di empat novel pertama Murakami sempat dimunculkan kembali di dalam novel *Dansu Dansu Dansu* (1988). Berkenaan dengan kelahiran dan perkembangan tokoh ‘boku’ di dalam novel-novel Murakami, lihat: Jay Rubin, (2003), *Haruki Murakami and the Music of the Words*. London: Vintage.

²⁴ Di dalam kesusastraan Jepang ada genre *shishōsetsu* (私小説) yang dapat disejajarkan dengan genre *ich-roman*. Pada dasarnya, pengkategorian suatu novel sebagai novel *shishōsetsu* dilihat dari seberapa besar kehidupan pengarang terepresentasi di dalam novel tersebut. Hal itu sebenarnya masih terus diperdebatkan mengingat teori-teori sastra yang lebih modern menghendaki pemisahan antara pengarang (*real-author*) dengan tokohnya. Berkaitan dengan novel *Kaze no Uta wo Kike*, belum ada kritikus yang mengkategorikan novel tersebut sebagai novel *shishōsetsu*. Murakami sendiri menolak jika tokoh *boku* disamakan dengan dirinya mengingat tokoh tersebut hanyalah rekaan semata.

²⁵ Berkaitan dengan transformasi gaya tulisan Murakami dari gaya tulisan yang sifatnya eksperimental menjadi lebih memfokuskan diri pada isu-isu sosio-historis dapat dilihat di dalam: Shimizu Yoshinori, (2006), *Murakami Haruki wa Kuse ni Naru*, Tokyo: Asahi Shinsho.

²⁶ Pembahasan mengenai asosiasi bebas yang mungkin tercipta dari sebuah latar tak bernama pernah dibahas oleh Watanabe Kazutami. Lihat: Watanabe Kazutami, (1992), “Kaze to Yume to Kokyō—Murakami Haruki ‘Kaze no Uta wo Kike’” dalam *Kokyōron*. Tokyo: Chikuma Shōbō.

Selama proses penulisan novel *Kaze no Uta wo Kike*, Murakami menyebutkan bahwa menulis novel dengan mematuhi konvensi yang sudah berterima secara umum, dalam hal ini mengacu pada keberadaan plot yang linear dan satuan peristiwa yang berurutan, bukanlah kegiatan yang menarik. Keinginan untuk melanggar konvensi tersebut diejawantahkan dalam bentuk mengacak-acak satuan peristiwa sehingga menghasilkan novel yang memuat fragmen-fragmen cerita (Murakami dalam Kawai, 1995: 236-238).

Tidak dapat dipungkiri, langkah yang diambil Murakami dalam menentukan teknik penceritaan yang dipakai di dalam novel pertamanya adalah perwujudan kreativitasnya sebagai seorang pengarang. Namun, menarik untuk mencermati bahwa konvensi novel yang ingin dilanggar oleh Murakami sepertinya merujuk pada konvensi yang secara umum berterima di dalam novel-novel Barat; yakni tradisi penulisan yang bersifat mimetik dengan segala atribut yang mendukung tujuan merepresentasikan kenyataan.²⁷ Terlebih di awal-awal kariernya, Murakami memang lebih menjadikan novel-novel Barat sebagai referensi pembelajaran atas penciptaan novel dibandingkan novel-novel Jepang (Murakami, 1997: 283-284). Hal itu tidak berarti Murakami menjadi tidak punya wawasan sama sekali mengenai novel-novel Jepang. Hanya saja, pengakuan bahwa jumlah novel Jepang yang dibaca tidak lebih banyak dibandingkan novel Barat (Ibid) menimbulkan dugaan bahwa Murakami menjadi lebih terbiasa dengan tradisi novel Barat dibandingkan dengan tradisi novel Jepang. Dapat diasumsikan pula bahwa Murakami kemudian menganggap bahwa konvensi novel yang ingin dilanggarnya adalah konvensi yang berlaku secara universal, termasuk di Jepang. Kenyataannya, ketiadaan plot linear ataupun satuan peristiwa yang kronologis sesungguhnya adalah bagian dari *monogatari*; suatu tradisi naratif di dalam kesusastraan Jepang yang masih menyisakan jejak-jejak tradisi lisan.

²⁷ Secara umum, tradisi penulisan novel di Barat bersifat 'realis', dalam artian novel diharapkan bisa merepresentasikan kenyataan. Agar bisa merepresentasikan kenyataan secara cermat, diperlukan sejumlah atribut agar teks bisa berterima dengan 'kenyataan' tersebut. Di antaranya adalah adanya plot yang linear, satuan peristiwa yang disusun secara kronologis, suara pengarang yang bersifat maha tahu, hubungan sebab-akibat antarperistiwa di dalam cerita, dll. Mengenai konvensi umum yang berlaku di dalam tradisi novel Barat, lihat Patricia Waugh, (1984), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge, hlm: 5-7. Mengenai realisme di dalam tradisi novel Barat lihat A. Teeuw, (1984), *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra*, Jakarta: Pustaka Jaya, hlm: 232-236.

Secara sederhana, *monogatari* (物語) dapat diartikan sebagai cerita atau kisah. Akan tetapi, makna *monogatari* sesungguhnya lebih merujuk pada kegiatan menyampaikan suatu cerita kepada audiens. Istilah *monogatari* sendiri memang berkaitan erat dengan tradisi lisan, yakni kegiatan menyampaikan *katari* (cerita) dari mulut ke mulut yang sudah berlangsung sebelum tulisan ditemukan. Mengingat *monogatari* bermula dari kegiatan bercerita, maka cerita yang disampaikan tidak mementingkan urutan peristiwa karena hakikat sastra lisan yang episodik. Artinya, kemungkinan besar cerita yang disampaikan tidak pernah benar-benar utuh karena upaya melisankan kembali cerita tersebut akan sangat bergantung pada kuatnya daya ingat si pencerita. Selain itu, ketika dilisankan kembali, cerita tersebut sudah berupa potongan dari ‘payung’ cerita yang lebih besar dan sedikit-banyak sudah mengandung tafsiran dari si pencerita. Perlu diperhatikan pula bahwa bentuk penyampaian cerita tidak harus selalu bersifat deskriptif melainkan kerap diselingi oleh nyanyian yang kelak dalam perkembangannya akan menjadi bentuk puisi. *Katari* kemudian berkembang ke dalam bentuk prosa setelah tulisan ditemukan.²⁸

Monogatari dalam bentuk tertulis mulai muncul pada periode Heian, kira-kira sekitar abad ke-10. Akan tetapi, kekhasan *monogatari* yang sesungguhnya diwariskan dari tradisi lisan, yakni sifat naratif yang terfragmentasi dan ditambah dengan selingan berupa puisi, masih tetap bertahan. Bahkan di dalam perkembangan di kemudian hari, unsur-unsur khas di dalam *monogatari* dianggap masih bisa ditemukan di dalam bentuk novel-novel modern. Untuk memperoleh gambaran lebih lanjut mengenai pengertian serta penjelasan bagaimana *monogatari* masih bertahan hingga kini, berikut akan dipaparkan tiga argumen dari tiga kritikus kesusastraan Jepang yang pernah menyinggung soal *monogatari*.

Di dalam esai mengenai alternatif pemaknaan novel-novel modern Jepang dari sudut tradisi naratif Jepang, Miyoshi Masao sempat mengulas secara singkat struktur naratif di dalam *Ise Monogatari* (伊勢物語), sebuah *monogatari* tentang kehidupan bangsawan istana yang muncul pada abad ke-10 periode Heian. Di

²⁸ Ulasan singkat tentang *monogatari* dirangkum dari: Darsimah Mandah, et.all, (1992), *Pengantar Kesusastraan Jepang*, Jakarta: PT. Gramedia Widiasarana Indonesia, hlm: 4-5. Berkenaan dengan ciri khas tradisi lisan dapat dilihat pada: Walter J. Ong, (1982), *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London and New York: Routledge.

dalam teks, lika-liku kehidupan tersebut disampaikan dalam format yang episodik, mengabaikan hubungan kausalitas antarperistiwa, dan diselingi puisi *waka*—puisi tradisional Jepang yang terdiri dari 31 bunyi atau mora dengan pembagian 5-7-5-7-7—di tengah-tengah bentuk prosa. Miyoshi menyimpulkan bahwa kesusastaan Jepang, termasuk kesusastaan Jepang modern, sesungguhnya banyak diilhami unsur kelisanan, sehingga: “*The modality of art tends to be not representational and mimetic, but presentational and linguistic... Less emphasis is placed on the acute sense of separation between the inside and outside, subjectivity and objectivity, artistic space and life space, than on the intense experience of fusion and collapse of such isolations.*” (Miyoshi, 1989: 165).²⁹

Teoritikus lain yang sempat menyinggung *monogatari* adalah Karatani Kōjin. Dia menganggap isu *monogatari* muncul sebagai suatu gejala di dalam kesusastaan Jepang dalam upaya memahami gagasan mengenai ‘plot’. Dia terlebih dulu mengulas perdebatan antara Akutagawa Ryūnosuke dan Tanizaki Jun’ichiro—dua sastrawan Jepang zaman Taishō (1912-1926)— mengenai novel tanpa ‘plot’. Akutagawa berpendapat bahwa nilai artistik di dalam novel tanpa ‘plot’—dia memakai istilah *hanashi* yang berarti ‘cerita’ untuk menyebut plot—setara dengan nilai artistik pada lukisan yang tidak didahului sketsa. Sementara Tanizaki beranggapan bahwa keindahan sebuah novel justru dilihat dari kemampuan si pengarang mengonstruksi cerita; keindahan yang setara dengan konstruksi arsitektur. Sekilas, kedua argumen tersebut memperlihatkan sisi yang bertentangan; antara Akutagawa dengan argumennya mengenai novel tak berpusat (di sini yang menjadi pusat adalah plot), dan Tanizaki dengan argumennya mengenai novel dengan pusat (plot sebagai fondasi dari keseluruhan cerita). Meskipun demikian, Karatani melihat kedua argumen tersebut tidak benar-benar bertentangan satu sama lain.

Untuk menjelaskan hal itu, Karatani terlebih dulu membahas argumen Yamaguchi Masao mengenai *monogatari* di dalam mitos Susano-o Mikoto dan

²⁹ Lihat Miyoshi Masao, (1989), “Against the Native Grain: The Japanese Novel and the ‘Postmodern’ West” dalam *Postmodernism and Japan* (Masao Miyoshi and H.D. Harootunian, ed.). Durham and London: Duke University Press. Hlm: 143-168.

Yamato Takeru yang muncul pada *Kojiki* (古事記) dan *Nihon Shoki* (日本書紀).³⁰ Di dalam mitos, kekuasaan raja sebagai pusat akan selalu menimbulkan kekacauan karena adanya tentangan terhadap pusat yang datang dari pinggir. Untuk memediasikan pusat dan pinggir, pangeran harus pergi dari kerajaan (pusat) untuk langsung mengonfrontasi kekacauan yang berlangsung di pinggir. ‘Teknik’ yang dipakai pangeran dipandang sebagai kekhasan *monogatari*, yakni struktur yang menjauhi pusat. Karatani kemudian menyebutkan: “‘*The term monogatari cannot be equated with either ‘story’ or ‘fiction.’ To write monogatari has nothing to do with an ability to construct. Monogatari is pattern, nothing more, nothing less.*” (1993: 165). Dengan kata lain, ‘plot’ yang dipermasalahkan oleh Akutagawa dan Tanizaki sebenarnya terletak pada perlu atau tidaknya mengonstruksi cerita, tetapi tidak mempersoalkan apakah cerita tersebut harus memerhatikan kronologi satuan peristiwa sebagai ‘pusat’ cerita atau tidak. Karatani menutup tulisannya dengan pertanyaan berbunyi: “*The ancient tales is dead, but have we overcome monogatari?*”; suatu pertanyaan yang mengindikasikan bahwa kekhasan *monogatari* belum benar-benar lenyap di dalam novel-novel modern Jepang.³¹

Argumen lain yang secara tidak langsung mengungkapkan kekhasan *monogatari* diajukan oleh Thomas. J. Reimer yang meneliti struktur naratif di dalam karya-karya klasik dan modern Jepang. Dia memfokuskan penelitiannya pada selingan-selingan berupa puisi di antara narasi berbentuk prosa yang muncul di dalam karya-karya klasik. Selingan berupa puisi umumnya muncul ketika teks berusaha menggambarkan suatu keindahan. Selingan itu sendiri sesungguhnya bersifat alusif; ia merujuk pada deskripsi naratif yang muncul sebelumnya. Dengan demikian, struktur prosa-puisi yang muncul di dalam satu teks sifatnya saling berkaitan. Reimer menyebutkan bahwa teknik ‘perpindahan’ bentuk prosa-

³⁰ *Kojiki* dan *Nihon Shoki* adalah dokumen paling tua mengenai sejarah penciptaan negeri Jepang yang berisi kumpulan mitologi. *Kojiki* disusun oleh Ō no Yasumaro atas perintah kaisar. Sementara *Nihon shoki* selesai disusun pada tahun 720 di bawah pengawasan Pangeran Toneri dan Ō no Yasumaro. Khususnya *Nihon Shoki* tidak hanya memuat mitologi tetapi juga cerita tentang masa-masa pemerintahan sejumlah kaisar pada masa itu, baik pemerintahan yang baik maupun yang buruk.

³¹ Lihat Karatani Kōjin, (1993), “On the Power to Construct” dalam *Origins of Modern Japanese Literature* (Brett de Bary, penerj.), Durham and London: Duke University Press, hlm. 136-172.

puisi tersebut dapat diibaratkan dengan ‘ziarah’ (*pilgrimage*); suatu aspek yang dianggap khas di dalam tradisi naratif Jepang.³²

Reimer menunjukkan bahwa di dalam karya-karya modern, mekanisme aspek ‘ziarah’ yang semula bersifat fisik—perpindahan bentuk dari prosa ke puisi atau perjalanan ke tempat asing yang dilakukan oleh tokoh seperti yang umum terdapat di dalam karya klasik—menjadi lebih bersifat psikologis. Dalam hal ini, kenangan sering dimanfaatkan oleh tokoh sebagai alat untuk memahami kondisi yang dialami pada masa kini. Dia kemudian menyimpulkan bahwa kekhasan teknik naratif tersebut turut memunculkan kekhasan lain yang umumnya dapat dirasakan di dalam kesusastraan Jepang; bahwa klimaks cerita tidak dicapai melalui peristiwa tertentu, melainkan lebih pada respons psikologis si tokoh terhadap peristiwa tertentu (Reimer, 1988: 132).

Memang tidak mudah untuk merangkum gagasan Miyoshi, Karatani, dan Reimer karena mereka menggunakan perspektif yang berbeda-beda dalam menunjukkan kekhasan di dalam *monogatari* sebagai tradisi naratif Jepang yang sudah berlangsung sejak abad ke-10. Akan tetapi, penjelasan mereka menunjukkan kesamaan dalam hal kurang pentingnya hubungan kausalitas dan kronologi satuan peristiwa di dalam cerita. Suatu cerita dianggap tetap bisa disampaikan tanpa harus memusingkan konstruksi yang ketat seperti penyusunan plot yang linear, penokohan, maupun latar.

Kekhasan *monogatari* itulah yang sesungguhnya hadir di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike*. Adanya elemen *monogatari* menimbulkan kesan bahwa novel *Kaze no Uta wo Kike* tak ubahnya sebetuk teks tertulis yang masih melekat dengan unsur-unsur kelisanan (*orality*). Ketiadaan plot dan model penyampaian cerita yang memanfaatkan kenangan tokoh protagonis atas masa lalunya sendiri—yang akhirnya berdampak pada pengabaian kronologi susunan satuan peristiwa—memperlihatkan kuatnya unsur kelisanan tersebut. Dengan demikian, upaya memaknai novel *Kaze no Uta wo Kike* secara lebih mendalam sebenarnya dapat dilakukan apabila kajian difokuskan pada teknik-teknik penceritaan tersebut alih-

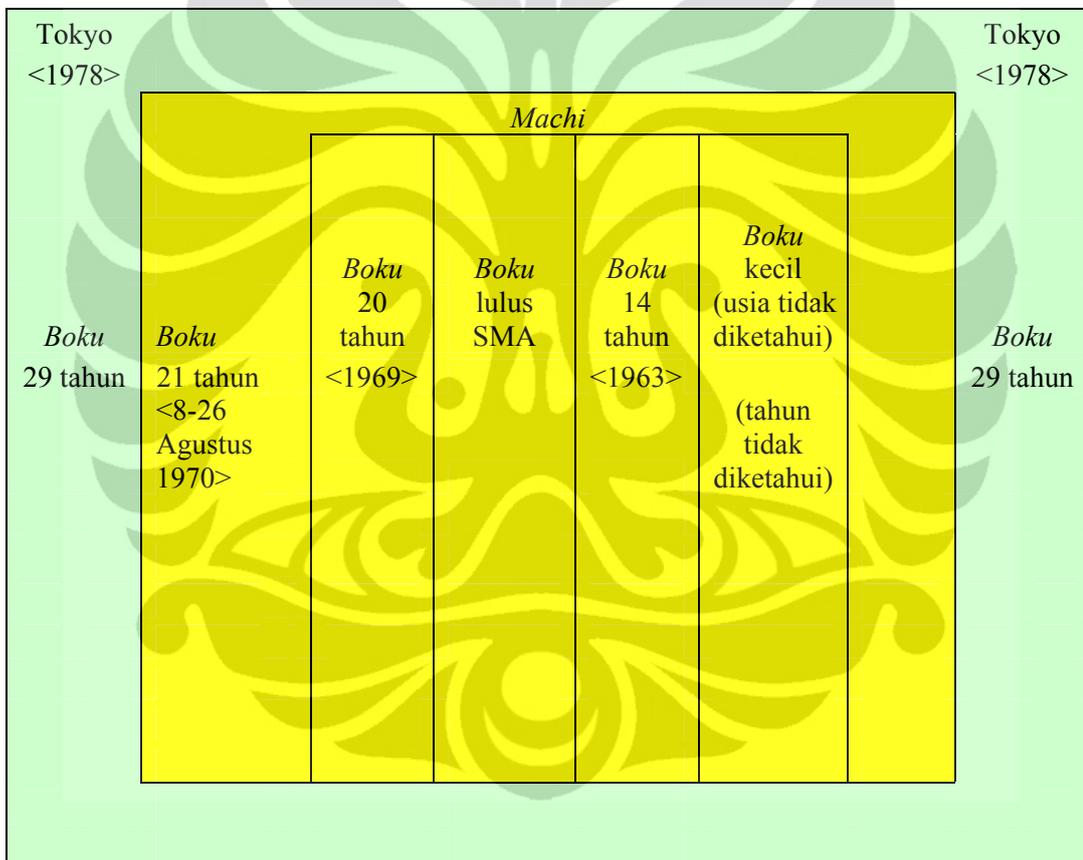
³² Reimer meminjam teori ziarah yang diajukan antropolog bernama Victor Turner dalam meneliti teknik naratif novel-novel modern Jepang. Lihat Thomas J. Reimer, (1988), “The Theme of Pilgrimage in Japanese Literature” dalam *Pilgrimages: Aspects of Japanese Literature and Culture*, Honolulu: University of Hawaii Press, hlm: 113-133.

alih berkuat pada inti cerita hanya demi mengungkapkan tema atau plot yang sesungguhnya tidak menjadi elemen terpenting di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike*.



BAB 3
ANALISIS FUNGSI TULISAN
DI DALAM NOVEL *KAZE NO UTA WO KIKE*

Sebelum melangkah ke dalam analisis, kiranya perlu untuk menggambarkan format penceritaan novel *Kaze no Uta wo Kike* mengingat sifat karya ini yang lebih menyerupai kumpulan potongan cerita (*fragmentary*) dengan model penyampaian satuan peristiwa yang tidak berurutan. Mengacu pada ringkasan cerita sebagaimana yang telah dicantumkan di dalam bab 1, format penceritaan novel *Kaze no Uta wo Kike* dapat digambarkan sebagai berikut:



Gambar di atas memperlihatkan bentuk ruang penceritaan yang bertumpuk. Cerita pada ruang terluar berlatar di Tokyo masa kini (1978), sementara cerita pada ruang dalam (kotak berwarna kuning) berlatar di *machi* dan berlangsung pada tanggal 8-26 Agustus 1970. Cerita yang berlangsung di ruang dalam diperlakukan sebagai inti cerita (*story*), sementara cerita yang berlangsung di

ruang luar diperlakukan sebagai wacana (*discourse*). Kolom-kolom di dalam kotak kuning menampilkan selipan narasi masa lalu sebelum tahun 1970 yang tetap dianggap sebagai bagian dari inti cerita meskipun kehadirannya menginterupsi ‘kemulusan’ alur penceritaan. Analisis yang dilakukan pada bab ini akan secara utuh melihat proses-proses yang dilalui *boku* dalam hubungannya dengan kegiatan berkomunikasi, baik di inti cerita (kotak kuning) maupun ketika *boku* menuliskan ceritanya (kotak hijau muda). Analisis bertujuan untuk memperlihatkan fungsi tulisan bagi *boku* dalam kaitannya dengan masalah yang dia hadapi ketika berkomunikasi lisan.

3.1. Suara yang Terbungkam

Bab 7 novel *Kaze no Uta wo Kike* memuat narasi *boku* atas kenangan masa kecilnya. Bab tersebut sekaligus menjadi pijakan dalam menelusuri titik awal masalah yang dialami *boku* ketika berkomunikasi. *Boku* menggambarkan dirinya saat itu sebagai bocah yang sangat pendiam (ひどく無口な少年) sampai-sampai harus dibawa ke psikiater oleh orangtuanya demi mengikuti terapi. Di dalam novel, *boku* memakai istilah *mukuchi* (無口) ketika menggambarkan kondisinya saat itu. Secara harfiah, istilah *mukuchi* berarti ‘tidak banyak bicara’ (口数が少ないこと). Akan tetapi, mengingat orangtua *boku* membawa *boku* ke psikiater, ada kesan bahwa kondisi *boku* saat itu lebih mengkhawatirkan daripada sekadar kondisi seorang anak yang tidak banyak bicara.

Kosuge Ken'ichi memakai istilah *jiheishō* (自閉症)—autisme—untuk menjelaskan kondisi yang dialami *boku* waktu itu. Autisme dimaknai sebagai suatu kondisi ketika seorang anak mengalami gangguan perkembangan sehingga sulit berkomunikasi dengan orang lain. Namun, Takami Atsushi menolak penggunaan istilah tersebut. Menurutnya, seorang penderita autisme mengalami masalah di bagian dalam otak yang mengatur fungsi penyampaian keinginan, perasaan, ataupun tingkah laku yang sifatnya naluriah. Kondisi yang dialami *boku* ketika masih kecil tidak dapat dikategorikan sebagai autisme mengingat kelak *boku* bisa berbicara lancar layaknya orang normal.³³

³³ Takami, Op.Cit

Penelitian ini tidak akan mendebatkan apakah kondisi *boku* tersebut dapat dikategorikan sebagai autisme atau tidak karena teks novel *Kaze no Uta wo Kike* sendiri tidak membahas soal itu. Akan tetapi, bagaimana kondisi kebungkaman *boku* yang sebenarnya dapat dicermati melalui interaksi yang terjadi antara *boku* dan si psikiater yang berlangsung di rumah si psikiater.

Sesi terapi dimulai oleh si psikiater yang mengisahkan dongeng fabel kepada *boku*. Hal tersebut dapat dimengerti mengingat kondisi yang dialami *boku* saat itu tidak memungkinkan dia untuk memulai pembicaraan lebih dulu. Isi dongeng tersebut adalah sebagai berikut:

「昔ね、あるところにとても人の良い山羊がいたんだ」
素敵な出だした。僕は目を閉じて人の良い山羊を想像してみた。

「山羊はいつも重い金時計を首から下げて、ふうふう言いながら歩き回ってたんだ。ところがその時計はやたらに重い上に壊れて動かなかった。そこに友達の兎がやってきてこう言った。<ねえ山羊さん、なぜ君は動きもしない時計をいつもぶらさげてるの？重そうだし、役にも立たないじゃないか>ってさ。<そうりゃ重いさ>って山羊が言った。<でもね、慣れちゃったんだ。時計が重いのに、動かないのにね>」

医者はその言うと自分のオレンジジュースを飲み、ニコニコしながら僕を見た。僕は黙って話の続きを待った。

「ある日、山羊さんの誕生日に兎はきれいなリボンのかかった小さな箱をプレゼントした。それはキラキラ輝いて、とても軽く、しかも正確に動く新しい時計だったんだね。山羊さんはとっても喜んでそれを首にかけ、みんなに見せて回ったのさ」

そこで話は突然に終わった。

「君が山羊、僕が兎、時計は君の心さ」

僕は騙されたような気分のまま、仕方なく肯いた。(Murakami, 1990: 23-24).

“Dahulu kala, di suatu tempat, ada seekor kambing yang sangat baik hati.”
Sungguh permulaan yang bagus. Aku memejamkan mata dan membayangkan seekor kambing yang baik hati.

“Si kambing selalu mengenakan kalung jam emas yang berat di lehernya lalu berkeliling dengan napas terengah-engah. Namun selain berat, jam itu sudah rusak dan jarumnya sudah tidak bergerak lagi. Saat itu, kelinci yang merupakan teman si kambing datang dan berkata begini: ‘Hei, Kambing, kenapa kau selalu mengenakan jam yang jarumnya sudah tidak bergerak? Bukankah jam itu berat dan tidak berguna?’ ‘Memang berat,’ jawab si kambing. ‘Tapi aku sudah terbiasa. Walaupun jam ini berat dan sudah tidak bergerak lagi.’

Setelah berkata demikian, dokter meminum *orange juice*-nya lalu melihatku sambil tersenyum. Aku diam dan menunggu lanjutan cerita.

“Suatu hari, si kelinci menghadihkan kotak kecil berpita cantik pada hari ulang tahun si kambing. Hadiah itu berupa jam baru yang berkilauan, sangat ringan, dan jarumnya bergerak tepat. Si kambing yang merasa sangat gembira mengenakan jam itu di lehernya lalu berkeliling untuk memamerkan jam itu kepada semua temannya.”

Cerita tiba-tiba berhenti di sana.

“Kau adalah kambing, aku adalah kelinci, dan jam itu adalah hatimu.”

Dengan perasaan tertipu, aku hanya bisa menganggukkan kepala.

Ketika dongeng ditutup dengan pernyataan psikiater, “*Kau adalah kambing, aku adalah kelinci, dan jam itu adalah hatimu,*” jelaslah bahwa dongeng tersebut merupakan analogi dari kondisi yang sedang *boku* rasakan. Namun lebih dari itu, ada beberapa hal yang perlu diamati lebih lanjut, baik isi dongeng ataupun respons *boku* terhadap dongeng tersebut.

Mencermati respons *boku* terhadap pernyataan si psikiater, dapat ditafsirkan bahwa sebenarnya *boku* menyadari ‘penyakit’ yang dia alami; dia menanggung beban—diibaratkan dengan jam yang berat dan sudah rusak—karena tidak bisa mengungkapkan perasaan. Namun karena sudah terbiasa menanggung beban tersebut, *boku* memilih bersikap abai dan membiarkan hal itu berlangsung berlarut-larut. Hal itu sekaligus menandakan bahwa *boku* bukan bisu dalam artian yang sebenarnya, melainkan ‘bisu’ karena tidak tahu bagaimana cara mengutarakan perasaannya ke dalam bentuk ujaran. Keberadaan psikiater (kelinci di dalam dongeng) menandakan intervensi pihak luar yang masuk ke dalam situasi yang dialami *boku* dan memaksa dia untuk keluar dari kondisi tersebut. Intervensi tersebut ditegaskan di dalam kata-kata psikiater kepada *boku* sebagai berikut:

文明は伝達である...もし何かを表現できないなら、それは存在しないのも同じだ。いいかい、ゼロだ。もし君のお腹が空いていたとするね。君は「お腹を空いています」と一言しゃべればいい。僕は君にクッキーをあげる...君は何も言わないとクッキーは無い...ゼロだ。わかるね？
(1990: 24-25).

Peradaban adalah komunikasi...kalau tidak mampu mengekspresikan sesuatu, maka sesuatu itu sama dengan tidak ada. Mengerti? Nol. Andaikan perutmu lapar. Sebaiknya kau mengatakan, “perutku lapar.” Maka, aku akan memberimu kue...Kalau kau tidak mengatakan apa-apa, maka tidak ada kue... Nol. Mengerti?

Menurut kamus *kokugojiten* (kamus bahasa Jepang), kata *dentatsu* (伝達) yang berarti ‘komunikasi’ memuat makna transmisi atau mengirimkan sesuatu kepada pihak lain.³⁴ Merujuk kembali pada kutipan di atas, dapat ditafsirkan bahwa komunikasi yang dimaksud oleh psikiater adalah bentuk partisipasi aktif seseorang dalam menyampaikan perasaan atau gagasan kepada lawan bicara (pendengar) agar si lawan bicara bisa mengerti apa yang diinginkan oleh orang (pembicara) tersebut. Apabila orang yang bersangkutan menolak untuk menyampaikan perasaan atau gagasannya ke dalam bentuk ujaran, maka perasaan atau gagasan yang tidak disampaikan itu dianggap tidak ada (no!). Hal itu ditegaskan pula oleh si psikiater ketika memperlihatkan ketidaksediaannya untuk memberikan kue kepada *boku* apabila *boku* sendiri enggan menyatakan bahwa dia merasa lapar.

Di dalam masyarakat Jepang, sebenarnya ada sikap yang berterima secara umum berkaitan dengan perlu tidaknya mengungkapkan isi pikiran secara lugas. Sikap tersebut tercermin melalui sebuah ungkapan yang berbunyi *ishin denshin* (以心伝心), yakni suatu kondisi ketika kedua belah pihak yang sedang berinteraksi bisa saling memahami isi pikiran masing-masing tanpa perlu mengeluarkan kata-kata.³⁵ Akan tetapi, sikap si psikiater dalam upaya menangani kondisi kebungkaman *boku* sebagaimana yang tercermin di dalam kutipan di atas tampak menafikan konsep *ishin denshin*. Pernyataan si psikiater mengenai komunikasi justru menyiratkan adanya bentuk paksaan di balik kegiatan berkomunikasi secara lisan; seseorang harus bisa menyuarkan apa yang dia inginkan agar keberadaannya (*existence*) bisa diakui.

Intervensi yang dilakukan psikiater dalam memaksa agar *boku* bersedia berbicara tidak berhenti di situ saja. Secara bertahap, si psikiater mengajarkan *boku* mengenai pentingnya menyuarkan isi pikiran melalui permainan yang dia

³⁴ Kamus *kokugojiten* memuat dua arti kata *dentatsu*: (1) kegiatan mengirimkan perintah atau instruksi satu demi satu (命令や指示などを次々に伝えること); dan (2) kegiatan menyampaikan pikiran dari pembicara kepada pendengar, disebut juga komunikasi (話し手が自分の考えなどを聞き手に伝えること、コミュニケーション). Lihat Susumu Ōno & Akio Tanaka (ed.), (1995), *Kokugojiten*, Tokyo: Kadokawa Shōten, hlm: 949.

³⁵ 「口に出して言わなくても、考えていることがたがいにわかること」(Susumu & Akio, 1995: 65).

sebut sebagai *gesture game* dan *free talking*³⁶ sebagaimana yang terdapat di dalam kutipan berikut:

君はしゃべりたくない。しかしお腹は空いた。そこで君は言葉を使わずにそれを表現したい。ゼスチュア。ゲームだ。やってごらん。僕はお腹を押さえて苦しそうな顔をした。医者は笑った。それは消化不良だ。(Murakami, 1990: 25)

Kau tidak mau bicara. Tapi perutmu lapar. Kau ingin mengekspresikan hal itu tanpa menggunakan kata-kata. *Gesture game*. Coba lakukan. Aku menekan perutku dan membuat ekspresi wajah menderita. Dokter tertawa. Itu sih gangguan pencernaan.

次に僕たちのやったことはフリートーキングだった。

「猫について何でもいいからしゃべってごらん」

僕は考える振りをして首をグルグルと回した。

「思いつくことなら何だっていいさ」

「四足の動物です」

「象だってそうだよ」

「ずっと小さい」

「それから？」

「家族で飼われていて、気が向くと鼠を殺す」

「何を食べる？」

「魚」

「ソーセージは？」

「ソーセージも」

そんな具合だ。(Ibid)

Kegiatan yang kemudian kami lakukan adalah *free talking*.

“Coba katakan apa saja tentang kucing.”

Aku pura-pura berpikir dan menggelengkan kepalaku.

“Katakan saja apa yang terbersit di dalam pikiranmu.”

“Binatang berkaki empat.”

“Gajah juga begitu.”

³⁶ Istilah *gesture game* (ゼスチュア。ゲーム) dan *free talking* (フリートーキング) yang dipakai di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike* sepertinya adalah gagasan dalam bahasa Jepang yang diganti ke dalam bahasa Inggris. Di dalam kamus *kokugojiten*, tidak ditemukan istilah *gesture game*. Kata *gesture* sendiri punya padanan di dalam bahasa Jepang, yaitu *miburi* (身振り). Kemungkinan besar Murakami menggabungkan dua kata terpisah di dalam bahasa Inggris, yakni *gesture* dan *game* untuk membentuk istilah ini. Sementara itu, masih menurut kamus *kokugojiten*, istilah *free talking* (フリートーキング) dijelaskan sebagai gabungan dari dua kata terpisah di dalam bahasa Inggris, yakni *free* (bebas) dan *talking* (bicara). *Free talking* merujuk pada format debat yang dilakukan dengan oleh sejumlah kecil orang (小人数で行う討議の形式), di mana para peserta debat diizinkan mengekspresikan opininya secara bebas tanpa perlu terikat dengan formalitas debat yang biasanya berpusat pada moderator (参加者が司会者を中心に形式にこだわらず自由に発言する). Lihat Susumu Ōno & Akio Tanaka (ed.), (1995), *Kokugojiten*, Tokyo: Kadokawa Shōten, hlm: 1213.

“Ukurannya jauh lebih kecil.”
 “Lalu?”
 “Dipelihara di rumah, dan kalau ingin, dia akan membunuh tikus.”
 “Dia makan apa?”
 “Ikan.”
 “Bagaimana dengan sosis?”
 “Sosis juga.”
 Begitulah.

Seperti yang sudah disebutkan sebelumnya, pernyataan si psikiater menyiratkan adanya paksaan di dalam komunikasi lisan; seseorang harus bisa menyuarkan isi pikirannya kepada pihak luar agar keberadaannya bisa diakui. Permainan yang dimainkan oleh psikiater dan *boku* sebagaimana yang dikutip di atas menggambarkan bentuk paksaan tersebut. Paksaan pertama adalah penyampaian informasi melalui gerak-gerik tubuh (*gesture*). Apabila seseorang enggan menyuarkan keinginannya, dia bisa memakai gerak-gerik tubuhnya sebagai pengganti kata-kata. Sementara bentuk paksaan kedua adalah, apabila tidak ingin mengungkapkan pokok pembicaraan secara langsung, si pembicara bisa memberikan lebih dari satu informasi dan menggiring pendengar untuk menangkap pesan yang dimaksud oleh si pembicara. Namun intinya sama: seseorang harus mengungkapkan keinginannya apabila ingin keinginannya itu dimengerti oleh orang lain.

Adegan permainan tersebut juga menampilkan hal yang dianggap fundamental di dalam komunikasi, yakni adanya bentuk partisipasi aktif secara langsung dari pihak-pihak yang memanfaatkan informasi. Dalam hal komunikasi lisan, pembicara (*speaker/addresser*) menyampaikan informasi kepada pendengar (*listener/addressee*) dan si pendengar menerima informasi tersebut saat itu juga. Namun karena adanya sifat selektif dari proses mengirim dan menerima informasi—pembicara menyeleksi informasi yang dia rasa perlu untuk disampaikan kepada orang lain sementara pendengar menyeleksi informasi yang dia rasa memang dia butuhkan—maka diperlukan lebih dari satu informasi dari pembicara agar pendengar bisa menafsirkan informasi tersebut (Kincaid and Schramm, 1977: 11). Hal itu dapat dilihat dari interaksi *boku* dan dokter ketika memainkan *gesture game* dan *free talking*. Di dalam adegan *gesture game*, ketika *boku* mengelus perut dengan wajah meringis kesakitan untuk menunjukkan bahwa

dia sedang kelaparan, si psikiater malah tertawa dan menganggap gestur yang diberikan *boku* lebih pantas dipakai untuk menunjukkan orang yang sedang sakit perut (mengalami gangguan pencernaan). Hal itu mengindikasikan bahwa *boku* perlu memperlihatkan gestur yang lain agar si psikiater mengerti bahwa dia sebenarnya sedang merasa lapar, bukan sakit perut. Sementara di dalam adegan *free talking*, ketika *boku* mendeskripsikan kucing sebagai binatang berkaki empat, si psikiater membantah dengan mengatakan bahwa gajah juga binatang berkaki empat. *Boku* kemudian dipaksa oleh si psikiater untuk memberikan deskripsi yang lebih mendetail agar kucing bisa dibedakan dari binatang berkaki empat yang lain.

Interaksi *boku* dan psikiater ketika memainkan *gesture game* dan *free talking* sebenarnya memperlihatkan kekhasan di dalam pola komunikasi lisan. Di dalam komunikasi lisan, pembicara dan pendengar hadir dalam waktu yang bersamaan. Apabila pendengar tidak memahami maksud si pembicara, dia akan bisa memverifikasi makna secara langsung kepada si pembicara. Kekhasan tersebut sekaligus mengindikasikan adanya kehadiran makna secara langsung (*presence*).³⁷ Dengan demikian, dapat ditafsirkan bahwa keharusan untuk mengkomunikasikan pikiran secara langsung sebenarnya adalah penanda diakuinya keberadaan (*existence*) *boku*.

Hadirnya sosok psikiater sebagai pihak luar yang ‘memaksa’ *boku* untuk menyuarakan keinginannya berhasil membuka pikiran *boku* sehingga dia bisa berbicara ketika memasuki usia 14 tahun. Di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike*, tidak dijelaskan mengapa *boku* baru bisa berbicara ketika berusia 14 tahun. Hal yang dapat diketahui hanyalah bahwa transformasi *boku* dari sosok yang diam menjadi sosok yang bisa bicara tidak terjadi begitu saja melainkan melalui suatu proses yang ganjil. Hal itu ditampilkan di dalam kutipan berikut:

14歳になった春、信じられないことだが、まるで堰を切ったように僕は突然しゃべり始めた。何をしゃべったのかまるで覚えてはいないが、14年間のブランクを埋め合わせるかのように僕は三ヶ月かけてしゃべりまくり、7月の半ばにし

³⁷ Konsep kehadiran makna secara langsung di dalam tuturan (*utterance*) diutarakan oleh Saussure ketika menjelaskan dikotomi antara tuturan dan tulisan. Lihat pembahasan mengenai pemikiran Saussure mengenai tuturan dan tulisan dalam: Jonathan Culler, (1982), *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, New York: Cornell University Press, hlm: 100.

しゃべり終わると40度の熱を出して三日間学校を休んだ。熱を引いた後、僕は結局のところ無口でもおしゃべりでもない平凡な少年になっていた (Murakami, 1990: 26).

Sungguh sulit dipercaya, pada musim semi ketika usiaku 14 tahun, tiba-tiba saja aku mulai bicara seperti bendungan ambrol. Aku tidak terlalu ingat dengan apa yang kukatakan saat itu, tetapi aku terus bicara tanpa henti selama tiga bulan seolah-olah ingin mengubur kekosongan selama 14 tahun, lalu ketika berhenti bicara pada pertengahan bulan Juli, aku mengalami demam sampai 40 derajat Celcius sampai-sampai harus absen dari sekolah selama tiga hari. Setelah demamku turun, akhirnya aku menjadi pemuda biasa, tidak pendiam dan tidak juga banyak bicara.

Kutipan di atas memperlihatkan proses transformasi di dalam diri *boku*, yakni semula dia adalah bocah yang sangat pendiam (ひどく無口な少年) kemudian tiba-tiba menjadi sosok yang bawel (おしゃべり) sebelum akhirnya menjelma menjadi remaja biasa-biasa saja (平凡な少年); remaja yang tidak terlalu pendiam sekaligus tidak banyak bicara. Dengan kata lain, *boku* telah mewujudkan menjadi sosok yang bisa berbicara. Akan tetapi, kemampuan berbicara tidak serta merta menjadikan *boku* terlepas dari masalah berkomunikasi secara lisan. Kenyataannya dia tetap merasa tidak mampu mengutarakan isi pikirannya dengan baik. Pada akhir masa SMA, *boku* kembali mengalami transformasi yang akhirnya menjadikan dia sosok seperti sekarang. Hal itu dapat diketahui melalui kutipan di bawah ini.

かつて誰もがクールに生きたいと考える時代があった。高校の終わりころ、僕は心に思うことの半分しか口に出すまいと決心した。理由は忘れたがその思いつきを、何年かにわたって僕は実行した。そしてある日、僕は自分が思っていることの半分しか語ることでできない人間になっていることを発見した。それがクールさどう関係しているのかは僕にはわからない。しかし年じゅう霜取りをしなければならぬ古い冷蔵庫をクールと呼び得るなら、僕だってそうだ (Murakami, 1990: 87)

Dulu, ada suatu masa ketika siapa pun ingin menjalani hidup dengan gaya yang *cool*. Pada akhir masa SMA, aku memutuskan untuk hanya mengungkapkan setengahnya saja dari yang kupikirkan di dalam hati. Aku sudah lupa alasannya, tetapi pikiran itu kulaksanakan selama bertahun-tahun. Kemudian suatu hari, aku menyadari kalau aku telah menjadi manusia yang hanya sanggup mengungkapkan setengahnya saja dari yang kupikirkan. Aku tidak mengerti bagaimana kaitan antara hal itu dan gaya

yang *cool*. Tetapi, bila kulkas tua yang bunga es-nya harus diambil sepanjang tahun bisa disebut sebagai sesuatu yang *cool*, maka aku pun demikian.

Kiranya istilah *cool* (クール) yang dipakai oleh *boku* perlu diamati agar gagasan *boku* mengenai ‘*cool*’ bisa ditangkap. Kata sifat *cool* di dalam bahasa Inggris mengandung tiga arti; arti pertama merujuk pada keadaan yang tidak hangat atau tidak dingin dan umumnya dipakai untuk menjelaskan kondisi udara atau air. Di dalam bahasa Indonesia, arti ini sejajar dengan kata ‘sejuk’ atau ‘segar’. Arti kedua merujuk pada sifat atau reaksi seseorang yang tenang atau tidak berapi-api. Arti ketiga sebenarnya mengacu pada pemakaian istilah *cool* di dalam situasi informal, di mana maknanya dapat disejajarkan dengan kata ‘keren’ di dalam bahasa Indonesia.

Di dalam kutipan, awalnya *boku* menerjemahkan istilah *cool* untuk menjelaskan sikap atau tindak-tanduk yang dianggap keren.³⁸ Sikap itu diejawantahkan ke dalam kegiatan mengungkapkan setengah dari seratus persen isi pikiran. Dapat diartikan bahwa menurut *boku*, gaya *cool* sejajar dengan kemampuan seseorang dalam mengungkapkan setengah isi pikiran dan menyimpan sisanya di dalam hati. Tindakan tersebut justru menjadikan *boku* sebagai orang yang tidak sanggup mengungkapkan seratus persen isi pikirannya. Artinya, jika sebelumnya *boku* sengaja menyimpan sisa pikirannya sebagai manifestasi gagasannya atas gaya *cool*, kini *boku* tidak lagi memegang kendali atas kegiatan menyimpan sisa pikiran. Secara otomatis, akan selalu ada pikiran yang terpendam karena tidak bisa terungkap seluruhnya.

Kemudian, *boku* mengumpamakan ‘gaya *cool*’ yang dia praktikkan dengan kulkas tua yang bunga es-nya harus selalu dibuang. Perumpamaan *boku* sesungguhnya mengandung kontradiksi. Karena gagasan yang dia tangkap dari ‘gaya *cool*’ adalah mengeluarkan sebagian dan menyimpan setengahnya.

³⁸ Kata *cool* (クール) yang dipakai di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike* memang meminjam istilah *cool* dari bahasa Inggris. Di dalam bahasa Jepang sebenarnya ada istilah yang sejajar dengan makna kata *cool*, yakni kata sifat *suzushii* (涼しい) yang berarti ‘segar’ atau ‘sejuk’, kata sifat *reisei na* (冷静な) untuk menjelaskan sifat (orang) tenang atau kalem, serta kata *kakkouii* (格好いい) yang dipakai untuk menjelaskan penampilan seseorang yang dianggap menarik atau keren. Penggunaan istilah *cool* alih-alih kata di dalam bahasa Jepang menimbulkan asumsi bahwa Murakami merasa kata *cool* lebih mampu menerjemahkan gagasannya ketika menulis kalimat tersebut dibandingkan kata di dalam bahasa Jepang.

Sementara *cool* di dalam perumpamaan sejajar dengan kegiatan membuang semua hal yang dianggap negatif sebelum menumpuk terlalu banyak (diibaratkan dengan bunga es) agar tidak merusak diri (diibaratkan dengan kulkas tua). Dengan kata lain, hal negatif tidak boleh disimpan. Sementara yang *boku* lakukan justru menyimpan hal negatif tersebut. Dapat ditafsirkan bahwa tindakan *boku* untuk menyimpan setengah isi pikiran sebenarnya bukan gaya yang *cool*.

Namun yang terpenting dari isi kutipan tersebut adalah adanya paralelisme antara kondisi *boku* pada akhir masa SMA dengan kondisi *boku* ketika masih kecil dalam kaitannya dengan komunikasi lisan, sementara di saat yang bersamaan memperlihatkan pergeseran persepsi *boku* mengenai eksistensinya. Dilihat dari kondisi kebungkaman, masih ada hal yang tidak berubah dari diri *boku*, yakni dia tidak mampu menyuarakan perasaan atau gagasannya. Bedanya, bila *boku* kecil memilih untuk tutup mulut sama sekali, kini *boku* remaja masih bersedia mencoba untuk mengungkapkan isi pikirannya walaupun pada akhirnya dia tidak bisa mengungkapkan seluruh isi pikirannya tersebut. Artinya, kini ada usaha *boku* untuk mencoba berpartisipasi aktif di dalam berkomunikasi lisan agar keberadaannya bisa diakui oleh pihak luar.

Di sisi lain, terjadi pergeseran cara *boku* memandang dirinya sendiri. Ketika masih kecil, *boku* menerima pernyataan si psikiater yang mengibaratkan dirinya dengan seekor kambing yang terbiasa mengenakan kalung jam yang berat dan sudah rusak. Hal itu mengindikasikan bahwa sejak awal *boku* menerima definisi atas dirinya sendiri dari orang lain. Tetapi setidaknya dia masih diibaratkan sebagai makhluk hidup. Namun melalui kutipan di atas, tampaklah bahwa kini *boku* mulai merasakan dirinya sebagai sosok yang ‘mati’. Hal itu dapat dilihat dari cara dia mengumpamakan diri dengan kulkas tua yang notabene adalah benda mati (dan sudah tidak berfungsi sebagus dulu karena sudah usang!). Pengumpamaan diri seperti itu muncul setelah *boku* memanifestasikan gagasannya atas gaya yang *cool*, yang berujung pada ketidakmampuan mengungkapkan seluruh isi pikiran.

Bagaimanapun, *boku* tidak berhenti berusaha mengkomunikasikan dirinya kepada pihak luar. Setelah menyadari bahwa dirinya secara otomatis akan selalu

menyimpan setengah isi pikiran, *boku* berusaha menyampaikan dirinya dengan cara lain seperti yang dapat dilihat di dalam kutipan berikut:

僕が三番目に寝た女の子は、僕のペニスのことを「あなたのレーゾン・デートウル」と呼んだ。僕は以前、人間の存在理由をテーマにした短い小説を書こうとしたことがある。結局小説は完成しなかったのだけれど、その間じゅう僕は人間のレーゾン・デートウルについて考え続け、おかげで奇妙な性癖にとりつかれることになった。すべての物事を数値に置き換えずにいられないという癖である。約8ヵ月間、僕はその衝動に追いまわされた。僕は電車に乗るとまず最初に乗客の数を数え、階段の数をすべて数え、暇さえあれば脈を測った。当時の記録によれば、1969年の8月15日から翌年の4月3日までの間に、僕は358回の講義に出席し、54回のセックスを行い、6921本の煙草を吸ったことになる。その時期、僕はそんな風にすべてを数値に置き換えることによって他人に何かを伝えられるかもしれないと真剣に考えていた。そして他人に伝える何かがある限り僕は確実に存在しているはずだと。しかし当然のことながら、僕の吸った煙草の本数や上がった階段の数や僕のペニスのサイズに対して誰ひとりとして興味などもちはしない。そして僕は自分のレーゾン・デートウルを見失い、ひとりぼっちになった。そんなわけで、彼女の死を知らされた時、僕は6922本目の煙草を吸っていた (Murakami, 1990:75, penekanan ditambahkan).

Gadis ketiga yang tidur denganku menyebut penisku sebagai “*raison d’être* kamu”. Sebelumnya, aku pernah ingin menulis sebuah novel pendek dengan tema *raison d’être* manusia. Pada akhirnya novel itu tidak rampung, tetapi selama menulis novel itu aku terus memikirkan *raison d’être* manusia, dan gara-gara itu pula aku menjadi terobsesi dengan kebiasaan aneh. Kebiasaan itu berupa keharusan mengubah segala sesuatu menjadi angka. Kira-kira selama delapan bulan, aku dikejar-kejar oleh impuls semacam itu. Begitu naik kereta, pertama-tama yang kulakukan adalah menghitung jumlah penumpang, menghitung jumlah semua anak tangga, bahkan kalau ada waktu aku akan menghitung denyut nadiku. Berdasarkan rekor saat itu, dari tanggal 15 Agustus 1969 sampai tanggal 3 April tahun berikutnya, aku sudah menghadiri perkuliahan sebanyak 358 kali, berhubungan seks sebanyak 54 kali, dan mengisap rokok sebanyak 6921 batang. **Saat itu aku sungguh-sungguh berpikir bahwa dengan mengubah segala sesuatu menjadi angka, mungkin ada yang bisa disampaikan kepada orang lain. Selama ada hal yang bisa disampaikan kepada orang lain, aku merasa kalau diriku sungguh-sungguh ada.** Namun seperti yang sudah bisa diduga, tidak seorang pun berminat dengan jumlah rokok yang kuisap, jumlah anak tangga yang kunaiki, ataupun ukuran penisku. Kemudian, aku kehilangan *raison d’être* dan menjadi sebatang kara. Karena itulah, ketika diberitahu perihal kematian gadis itu, aku mengisap rokokku yang keenam ribu sembilan ratus dua puluh dua.

Secara sederhana, istilah *raison d'être* yang berasal dari bahasa Prancis dapat diterjemahkan sebagai 'hakikat keberadaan'. Akan tetapi makna yang tersirat di balik istilah tersebut adalah adanya kriteria-kriteria yang bisa dipakai sebagai alat ukur untuk mengetahui apabila objek tertentu sungguh-sungguh memenuhi hakikat keberadaannya atau tidak. Di dalam kasus *boku*, pernyataan 'penis sebagai *raison d'être*' hendaknya tidak dipandang dari sudut psikoanalisis yang mengaitkan penis dengan falus sebagai pusat kekuasaan, melainkan penis sebagai benda yang bisa diukur, baik panjang maupun diameternya. Karena anggapan itu pula yang sepertinya membuat *boku* mulai terobsesi terhadap angka. Dia tidak hanya mengukur penisnya, tetapi juga menghitung denyut nadi, rokok yang dia isap, termasuk anak tangga yang dia naiki. Dengan kata lain, *boku* mencoba mengkonversi kegiatan atau benda-benda yang berkaitan dengan dirinya ke dalam angka. Angka-angka tersebut kemudian diperlakukan sebagai data mengenai dirinya yang kemudian disampaikan kepada orang lain secara lisan.

Meskipun terkesan janggal, upaya *boku* tersebut menyiratkan bahwa *boku* menangkap berlakunya konsep keberadaan (*existence*) simbolis di balik kegiatan berkomunikasi secara lisan; ketika seseorang bisa secara aktif menyuarakan isi pikirannya kepada orang lain maka dia dianggap ada. Hal itu ditegaskan melalui pernyataan *boku* yang merasa bahwa dirinya baru benar-benar ada (確実に存在している) selama ada sesuatu dari dirinya yang bisa disampaikan kepada orang lain (他人に伝える何かがある限り).

Selain dipengaruhi oleh caranya sendiri dalam memahami makna *raison d'être*, dapat ditafsirkan bahwa cara *boku* menyampaikan angka-angka kepada orang lain ketika berkomunikasi lisan adalah upaya yang dia lakukan ketika kalimat ujaran dianggap tidak cukup untuk mengkomunikasikan dirinya. Perlu diingat bahwa kondisi *boku* antara Agustus 1969-April 1970 sudah menjadi sosok yang secara otomatis tidak bisa mengungkapkan seratus persen isi pikirannya secara lisan.

Merujuk kembali pada *gesture game* yang pernah *boku* mainkan dengan si psikiater, kalimat ujaran bukan satu-satunya alat berkomunikasi karena gerak-gerik tubuh juga bisa dipakai untuk menyampaikan gagasan. Hanya saja, *boku* mungkin lupa dengan salah satu hal yang esensial di dalam komunikasi, yakni

sifat selektif dari proses mengirim dan menerima informasi.³⁹ Di dalam kutipan di atas, *boku* menyeleksi sejumlah hal yang menurutnya penting untuk disampaikan kepada orang lain (jumlah rokok yang diisap, jumlah anak tangga yang dinaiki, jumlah denyut nadi, dan ukuran penis). Akan tetapi, orang yang menerima informasi juga akan menyeleksi informasi apa saja yang dia perlukan atau dia anggap penting karena bagaimanapun tidak ada orang yang bisa menafsirkan semua informasi yang dia terima. Dalam kasus *boku*, orang-orang yang mendengar angka-angka *boku* (novel *Kaze no Uta wo Kike* tidak menjelaskan siapa saja orang-orang yang menerima pesan berupa angka-angka itu) mungkin tidak menganggap angka-angka tersebut sebagai sesuatu yang penting untuk diserap dan dipahami, sehingga mereka tidak memverifikasi ulang apa makna di balik angka-angka itu bagi *boku* dan malah mengabaikannya.

Penolakan pihak luar atas angka-angka *boku* sekaligus membuat *boku* merasa kehilangan hakikat keberadaannya. Angka-angka yang diharapkan dapat menjadi alat untuk menyampaikan keberadaannya ditolak sehingga *boku* merasa dirinya sudah tidak ada (*not-exist*). *Boku* kemudian memilih untuk bungkam, sama seperti ketika dia masih kecil. Hal itu ditegaskan melalui justifikasi *boku* yang merasa bahwa meskipun kebungkaman (沈黙, *chinmoku*) merupakan salah satu dosa besar di tengah masyarakat, nilai kebenaran akan hilang seandainya kebenaran itu terus menerus diungkapkan (Murakami, 1990: 100).⁴⁰

Di dalam masyarakat Jepang, *chinmoku* (kebungkaman) sebenarnya diterima sebagai bentuk komunikasi non-verbal. Konsep itu sendiri berakar dari pemikiran Zen Budhisme yang menganggap bahwa kebenaran hanya bisa hadir di dalam kebungkaman, bukan dijelaskan melalui kata-kata. Konsep tersebut turut dicerminkan oleh ungkapan *ishin denshin*, yakni ketika pihak-pihak yang berinteraksi bisa mengerti isi pikiran satu sama lain tanpa melalui kata-kata (lihat lagi halaman 25 penelitian ini). Harapan yang tersimpan di balik *chinmoku* adalah terciptanya harmoni di dalam hubungan sosial; lebih baik bungkam untuk

³⁹ Kincaid and Schramm, Op.Cit.

⁴⁰ Di dalam teks aslinya, *boku* sebenarnya menyebutkan ada dua dosa besar yang menyebar di tengah masyarakat, yaitu kebohongan dan kebungkaman. Di dalam bahasa Jepang, bunyi pernyataan tersebut adalah sebagai berikut: 嘘と沈黙は現代の人間社会にははびこる二つの巨大な罪だといってもよい.

menghindari konflik daripada harus menyakiti orang lain melalui perkataan yang tak pantas.⁴¹

Namun sebagaimana umumnya sifat pandangan filosofis, *chinmoku* adalah konsep yang dikonstruksi dan diidealkan. *Chinmoku* tidak bisa dianggap sebagai konsep yang benar-benar merepresentasikan individu Jepang satu persatu. Bila melihat kasus *boku*, pernyataan *boku* bahwa kebungkaman adalah salah satu bentuk dosa besar (沈黙は一つの巨大な罪) menyiratkan sikap yang menolak anggapan bahwa bungkam akan selalu bisa menciptakan kondisi yang selaras di tengah masyarakat. Dengan kata lain, pernyataan *boku* tersebut sebenarnya menyangkal idealisasi *chinmoku* sebagai salah satu cara untuk menciptakan harmoni di dalam hubungan sosial. Dapat dikatakan pula bahwa *boku* punya pandangan yang sama dengan psikiater yang pernah mengobatinya dulu; seseorang bagaimanapun harus bisa mengungkapkan isi pikirannya. Meskipun demikian, kesulitan dalam mengkomunikasikan diri secara lisan pada akhirnya menghalangi *boku* untuk merealisasikan pandangan tersebut. Sikap *boku* yang memilih bungkam dapat ditafsirkan bukan sebagai persetujuan atas idealisasi *chinmoku* melainkan sebagai wujud perasaan frustrasi karena usahanya untuk berpartisipasi aktif di dalam komunikasi lisan—baik dengan menyampaikan setengah isi pikiran atau mengkonversi segala sesuatu yang berhubungan dengan dirinya ke dalam bentuk angka—berujung pada kegagalan. Dengan kata lain, pernyataan *boku* bahwa nilai kebenaran akan hilang apabila harus terus menerus diungkapkan (dalam teks asli berbunyi: ...もし僕たちが年中しゃべり続け、それも真実しかしゃべらないとしたら、真実の価値など失くなってしまふのかもしれない) dapat dibaca sebagai suatu dalih; sekadar upaya untuk menjustifikasi sikapnya yang lebih memilih bungkam daripada sekali lagi mencoba mencari cara untuk mengkomunikasikan diri secara lisan.

Bagaimanapun, pilihan *boku* untuk bungkam sebenarnya turut memperlihatkan bahwa dia sudah siap menerima risiko akan kebungkamannya sendiri, bahwa dirinya tidak dianggap ada (*not-exist*) karena tidak

⁴¹ Lihat pembahasan mengenai akar konsep *chinmoku* serta peranannya di tengah masyarakat Jepang dalam: Roger J. Davies and Osamu Ikeno, (2002), “*Chinmoku: Silence in Japanese Communication*” dalam *The Japanese Mind: Understanding Contemporary Japanese Culture*, Vermont: Tuttle Publishing, hlm: 51-60.

mengungkapkan isi pikirannya (sama sekali!). Hal itu diperlihatkan melalui cara dia memandang dirinya seperti yang digambarkan di dalam kutipan berikut:

様々な人間がやってきて僕に語りかけ、まるで橋をわたるように音を立てて僕の上を通り過ぎ、そして二度と戻ってはこなかった。僕はその間じっと口を閉ざし、何も語らなかった。そんな風にして僕は20代最後の年を迎えた (Murakami, 1990: 7).

Berbagai macam manusia datang dan bercerita kepadaku, berlalu di atas tubuhku layaknya sedang menyeberangi jembatan dengan bunyi nyaring, lalu tidak pernah kembali untuk yang kedua kalinya. Selama itu aku hanya menutup mulut dan tidak mengatakan apa-apa. Seperti itulah aku menyongsong usia akhir dua puluhan.

Kutipan di atas memperlihatkan sekali lagi pergeseran persepsi *boku* atas eksistensinya sendiri. Ketika akhir masa SMA *boku* memang sudah mulai menganggap dirinya bak benda mati, yang diperlihatkan ketika dia mengumpamakan diri dengan kulkas tua. Tetapi setidaknya, kulkas tua masih bisa berfungsi sebagaimana mestinya apabila bunga es-nya dibuang. Kini, dia menganalogikan diri dengan sebuah jembatan. Analogi tersebut muncul setelah *boku* secara sadar membungkam suaranya dan memilih untuk memosisikan diri sebagai pendengar, pihak yang umumnya dianggap pasif di dalam pola komunikasi lisan. Melalui analogi tersebut, dapat ditafsirkan bahwa *boku* telah memandang dirinya semata-mata benda yang bisa dipergunakan, sebagai tempat untuk menampung cerita orang lain sebagaimana jembatan untuk diseberangi manusia, tetapi keberadaannya sendiri tidak benar-benar dipedulikan. Analogi tersebut juga menunjukkan bahwa keberadaan (*existence*) *boku* sudah tidak ada lagi secara simbolis.

3.2. Berdialog Melalui Tulisan

Pada subbab sebelumnya, masalah di dalam berkomunikasi lisan dan dampaknya terhadap keberadaan (*existence*) *boku* di dunia nyata telah diuraikan dan dianalisis. Perlu diingat, analisis tersebut sesungguhnya masih berfokus pada inti cerita atau dengan kata lain pada peristiwa-peristiwa masa lalu yang dikisahkan ulang oleh tokoh *boku* di masa kini melalui tulisan. Dengan demikian, subbab ini akan memfokuskan analisis pada posisi tokoh *boku* terhadap wacana

teks novel *Kaze no Uta wo Kike* dalam upaya mencermati ada tidaknya transformasi di dalam diri *boku* sebelum dan sesudah menuliskan masa lalunya. Secara mendetail, hal-hal yang akan dikaji mencakup peranan *boku* sebagai narator sekaligus protagonis, pandangannya mengenai dunia tulisan, metode yang digunakan *boku* dalam mengisahkan masa lalunya, dan hasil akhir dari tulisannya.

Berkenaan dengan peranan *boku* sebagai narator sekaligus protagonis di dalam novel, dapat ditafsirkan bahwa *boku* mencoba menyampaikan ceritanya sendiri tanpa melalui perantara. Akan tetapi, hingga akhir cerita *boku* tidak pernah mengungkapkan namanya yang sesungguhnya. Kesan pertama yang muncul dari peran ganda yang dilakoni *boku* sekaligus ‘keengganan’ untuk mengungkapkan identitasnya adalah bahwa *boku* sedang bercerita kepada dirinya sendiri, tak ubahnya seseorang yang berdialog dengan diri sendiri atau sedang menulis buku harian. Hal itu didukung oleh sifat refleksif dari alur penceritaan di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike*, di mana cerita yang disampaikan *boku* sebenarnya adalah wujud dari kegiatan mengenang masa lalu. Jika memang bercerita kepada dirinya sendiri, *boku* tentu tidak perlu mengungkapkan jati dirinya.

Akan tetapi, hal yang perlu dicermati lebih lanjut justru terletak dari cara narator sekaligus protagonis tak bernama itu dalam menyebut dirinya sendiri selama menarasikan cerita. Di dalam bahasa Jepang, kata panggilan untuk orang pertama maupun orang kedua tidak hanya satu dan sifatnya hierarkis. Pemilihan atas kata panggilan tertentu mengindikasikan bahwa penggunaannya akan selalu bergantung pada situasi di mana orang itu berada. Kata panggilan *boku* adalah sebutan untuk orang pertama tunggal laki-laki yang bisa disejajarkan dengan kata panggilan ‘aku’ di dalam bahasa Indonesia. Meskipun bersinonim dengan kata panggilan orang pertama yang lain seperti *watashi* (bisa disejajarkan dengan kata panggilan ‘saya’ di dalam bahasa Indonesia) atau *ore*, umumnya kata panggilan *boku* dipakai pada situasi informal, khususnya ketika berbicara dengan rekan sebaya atau kepada orang yang sudah dianggap akrab. Kekhasan yang demikian di dalam bahasa Jepang menciptakan bentuk ekspresi diri (*self-expression*) yang bergantung pada ruang dan waktu; di mana akan selalu ada keterkaitan antara pembicara (*speaker*) dengan orang yang mendengarnya (*listener*). Seseorang baru bisa memilih kata untuk menyebut dirinya sendiri—entah *boku*, *watashi*, *ore*,

ataupun *atashi* (kata panggilan orang pertama untuk perempuan) setelah memastikan dengan siapa dan di mana dia berbicara (Fowler, 1988: 6, Karatani, 1993: 47).

Meskipun tidak menyebutkan nama yang sebenarnya, dengan menyebut diri sebagai *boku*, dapat ditafsirkan bahwa narator/protagonis secara sadar menempatkan diri di dalam situasi informal dan menunjukan tulisannya kepada orang-orang yang dianggap sebaya.⁴² Hal itu mengisyaratkan pula keberadaan *narratee* atau orang yang menerima cerita. Meskipun hingga akhir cerita tidak diketahui siapa orang yang ‘ditunjuk’ oleh *boku* untuk menjadi pembaca dari tulisannya, pernyataan *boku* yang berbunyi: “*Sekali lagi aku akan membahas soal tulisan. Ini yang terakhir*”⁴³ menyiratkan bahwa *boku* seolah-olah berjanji kepada seseorang untuk bergegas memulai cerita yang ingin dia sampaikan.

Dengan mempertimbangkan garis komunikasi imajiner yang menghubungkan *boku* sebagai narator dengan *narratee* ceritanya, maka tiadanya nama *boku* dapat ditafsirkan sebagai upaya untuk menyembunyikan identitas dari *narratee*. Bagaimanapun, nama adalah salah satu wujud identitas yang paling jelas. Kekhasan dunia tulisan yang tidak menghadirkan sosok penulis di samping pembacanya sepertinya menjadi celah yang kemudian dimanfaatkan *boku* untuk tetap menyembunyikan identitas dari orang yang akan membaca ceritanya.

Setelah menegaskan peranan *boku* di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike*, yakni sebagai narator sekaligus tokoh protagonis dari ceritanya sendiri, pembahasan berlanjut pada pandangan *boku* mengenai tulisan. Pembahasan ini penting mengingat *boku* sendirilah yang memilih media tulisan dan bukan media lain untuk mengungkapkan diri. Pandangan *boku* mengenai tulisan sesungguhnya dapat langsung ditelusuri di bagian-bagian awal novel *Kaze no Uta wo Kike*, karena sebelum menceritakan masa lalunya—yang baru dimulai pada bab 2—, *boku* membahas beberapa hal yang berkaitan dengan kegiatan menulis (文章を書くこと).

⁴² Jay Rubin pernah membahas teknik pemakaian kata panggilan *boku* di dalam novel-novel Murakami yang dianggap berhasil memunculkan efek psikologis pada pembaca yang memahami bahasa Jepang, yakni timbulnya perasaan akrab di dalam diri pembaca kepada si tokoh protagonis. Lebih jauh Rubin menjelaskan: “*Boku...speaks to the reader in a voice that feels just as familiar and spoken...as if a friend were telling us of his own personal experiences*” (2003: 38).

⁴³ 「もう一度文章について書く。これで最後だ」 (Murakami, 1990: 10).

Novel *Kaze no Uta wo Kike* dibuka oleh pernyataan: “Tidak ada tulisan yang sempurna. Sama seperti tidak ada keputusan yang sempurna”⁴⁴. Pernyataan tersebut tidak berasal dari *boku*, melainkan dari seorang pengarang yang *boku* kenal secara tidak sengaja ketika masih mahasiswa. *Boku* sendiri baru memahami makna pernyataan tersebut setelah bertahun-tahun kemudian (Ibid). Penempatan pernyataan tersebut sebagai kalimat pembuka novel memperlihatkan signifikansi pernyataan tersebut—sekaligus pengarang yang mengucapkannya—terhadap diri *boku*. Anehnya, sosok pengarang itu sendiri tidak pernah dimunculkan. Bahkan ketika menceritakan masa lalunya, *boku* tidak pernah menyinggung-nyinggung sosok pengarang ini. Pernyataan tersebut hanya bisa dilihat sebagai jejak si pengarang misterius yang pernah datang di dalam kehidupan *boku*. Namun di saat yang bersamaan, pernyataan si pengarang sesungguhnya memperlihatkan adanya intervensi pihak luar sekali lagi di dalam kondisi kebungkaman *boku*. Apabila tokoh dokter berperan dalam memaksa *boku* kecil agar mau berbicara, pernyataan dari si pengarang berperan dalam mendorong *boku* agar mau mulai menulis.

Apabila dijabarkan, pernyataan tersebut mengandung dua kalimat yang sama-sama mengandung unsur negatif (ditandai oleh kata ‘tidak ada’).⁴⁵ Kalimat kedua berfungsi sebagai perumpamaan dari kalimat pertama: bahwa makna yang terkandung di dalam pernyataan ‘tidak ada tulisan yang sempurna’ dapat disejajarkan dengan pernyataan ‘tidak ada keputusan yang sempurna’. Secara sederhana, dapat diartikan bahwa ‘semua tulisan sifatnya tidak sempurna’, dan pernyataan tersebut sejajar dengan pernyataan bahwa ‘semua keputusan sifatnya tidak sempurna’. Menilik kalimat pertama yang berbunyi “tidak ada tulisan yang sempurna” (完璧な文章などといったものは存在しない), di dalamnya terdapat istilah *bunshō* (文章) yang dalam bahasa Jepang dapat diartikan sebagai rangkaian kalimat yang disusun dengan menggunakan aturan tertentu

⁴⁴ 「完璧な文章などといったものは存在しない。完璧な絶望が存在しないようにね」 (Murakami, 1990: 7).

⁴⁵ Di dalam teks aslinya, unsur negatif tersebut ditandai oleh penggunaan predikat bentuk negatif *sonzai shinai* (存在しない). *Sonzai* (存在) berarti ‘ada’ (*exist*), sementara *shinai* adalah bentuk negatif dari kata kerja *suru* (*to do*).

dengan tujuan mengungkapkan pendapat atau gagasan.⁴⁶ Namun jika mencermati bunyi kalimat tersebut, tersirat kesan bahwa tulisan/ *bunshō* (文章) sebenarnya tidak bisa dijadikan alat untuk menyampaikan gagasan secara utuh sebagaimana yang ada di benak penulisnya. Bagaimanapun akan selalu ada ruang-ruang kosong yang menjadi celah bagi pembaca untuk menafsirkan tulisan tersebut sesuai dengan pengalaman dan wawasan yang dimilikinya.⁴⁷ Sementara kalimat kedua yang berbunyi “sama seperti tidak ada keputusasaan yang sempurna” (完璧な絶望が存在しないようにね) menyiratkan adanya anggapan bahwa tidak mungkin seseorang bisa merasa putus asa seratus persen, karena di balik keputusasaan akan tersimpan harapan.

Apa maksud yang ada di balik pernyataan tersebut dapat dilihat dari cara *boku* memaknainya. Bagi *boku*, menulis bukanlah pekerjaan mudah, bahkan dianggap menyakitkan (苦痛な作業である). Ketika masih belasan tahun, *boku* sempat beranggapan bahwa membubuhkan makna ke dalam tulisan jauh lebih mudah jika dibandingkan kesulitan hidup. Dia kemudian berpikir:

少し気を利かしさえすれば世界は僕の意のままになり、あらゆる価値は転換し、時は流れを変える...それが落とし穴だと気づいたのは、不幸なことにずっと後だった。僕はノートの真ん中に1本の線を引き、左側にその間に得たものを書き出し、右側に失ったものを書いた。失ったもの、踏みにじったもの、とっくに見捨ててしまったもの、犠牲にしたもの、裏切ったもの...僕はそれらを最後まで書きとおすことはできなかった。僕たちが認識しようとするものと、実際に認識するもの間には深い淵が横たわっている。どんな長いものさしをもってしてもその深さを測りきることはできない。(Murakami, 1990: 11).

Dengan memberi perhatian sedikit saja, maka dunia akan berjalan sesuai dengan keinginanmu, nilai-nilai akan berganti, dan waktu akan mengubah alirannya...Sayangnya, lama sesudah itu baru aku menyadari bahwa anggapan tersebut tak ubahnya lubang jebakan. Aku menarik satu garis di tengah-tengah buku catatan; di sebelah kiri kutuliskan hal-hal yang

⁴⁶ 一つのまとまった考えや意見などを表すために、秩序をつけて文を重ねていったもの (Susumu & Akio, 1995: 1224)

⁴⁷ Istilah ruang kosong dipinjam dari Wolfgang Iser yang mencetuskan istilah tersebut di dalam *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Gagasan yang sama juga dimunculkan Iser di dalam “The Repertoire” yang merupakan judul dari bab tiga bukunya, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Diakses melalui: http://home.comcast.net/~krmcnamara/syllabi/5132/Iser_Repertoire.pdf pada 1 Maret 2010 pukul 00.04.

kudapatkan pada masa itu, sementara di sebelah kanan kutuliskan hal-hal yang hilang dariku. Yang hilang, yang kuinjak-injak, khususnya yang kuabaikan, kukorbankan, kukhianati... Aku tidak sanggup menuliskan semua itu sampai selesai. Antara hal yang kita upayakan untuk dimengerti dan hal-hal yang memang kita mengerti terdapat palung yang sangat dalam. Penggaris sepanjang apa pun tidak akan sanggup mengukur kedalamannya.

Kutipan di atas memperlihatkan bagaimana *boku* bisa sampai pada perasaan putus asa setiap kali akan menulis. Keputusan tersebut muncul bukan hanya disebabkan oleh keterbatasan wawasan yang bisa dituliskan di atas kertas (Murakami, 1990: 7), tetapi juga kesadaran bahwa membubuhkan makna ke dalam suatu tulisan, yang bisa ditafsirkan sebagai perwujudan dari keinginan mengendalikan situasi (diisyaratkan dengan pernyataan: dunia akan berjalan sesuai keinginan, nilai-nilai akan berganti, sampai waktu pun bersedia mengubah alirannya), sesungguhnya bukan pekerjaan mudah. Nyatanya, *boku* sendiri merasa kesulitan untuk bercerita secara jujur karena: “*Semakin aku ingin jujur, kata-kata yang tepat semakin tenggelam ke dalam kegelapan.*”⁴⁸

Munculnya pernyataan-pernyataan yang memperlihatkan keputusan *boku* setiap akan menulis di awal teks novel *Kaze no Uta wo Kike* terkesan tiba-tiba karena di dalam inti cerita sekalipun *boku* tidak pernah menyinggung masalah itu. Namun jika dicermati lebih lanjut, hendaknya pernyataan *boku* diasosiasikan dengan ketidakmampuannya dalam menyampaikan isi pikiran dengan baik secara lisan. Ketika *boku* menyebutkan bahwa sudah delapan tahun dia merasakan keputusan tersebut, perlu diingat bahwa kurang lebih sudah delapan tahun pula *boku* memutuskan untuk bungkam dan memandang dirinya tidak pernah ada secara simbolis (ditegaskan melalui cara dia menganalogikan diri dengan jembatan). Perasaan putus asa ketika akan mulai menulis dapat ditafsirkan sebagai bentuk ‘ketidaktahuan’ *boku* tentang bagaimana harus mengungkapkan isi pikirannya. Jika tulisan dianggap sebagai representasi dari tuturan, maka ketidaktahuan tersebut dapat dimengerti.⁴⁹ Apabila *boku* sendiri ‘tidak tahu’ apa yang ingin dia ungkapkan secara lisan, dapat dimaklumi jika dia juga ‘kebingungan’ dengan apa yang ingin dia ungkapkan di dalam tulisan.

⁴⁸ 「僕は正直になろうとすればするほど、正確な言葉は闇の奥深くへと沈み込んでいく。」(Murakami, 1990: 8).

⁴⁹ Culler, Op. Cit.

Namun, ingatan terhadap pernyataan si pengarang misterius bahwa, “*Tidak ada tulisan yang sempurna. Sama seperti tidak ada keputusan yang sempurna*” mendorong *boku* untuk mencoba mengungkapkan diri melalui media tulisan. Sebagaimana tulisan bisa ditafsirkan lain oleh pembaca dan sebagaimana secara paradoks keputusan juga akan mengandung harapan, *boku* sadar bahwa upaya yang dia lakukan—mengungkapkan diri melalui tulisan—tidak akan serta merta menyembuhkan ketidakmampuannya dalam menulis sekaligus dalam berkomunikasi lisan (Murakami, 1990: 8). Namun justru dengan menyadari bahwa kalimat apa pun tidak bisa menjadi alat untuk menyampaikan gagasan secara utuh sebagaimana yang dipikirkan penulisnya, maka akan selalu tersimpan harapan bagi *boku* untuk menulis. Di saat yang bersamaan, harapan untuk menulis sekaligus dapat ditafsirkan sebagai adanya harapan bagi *boku* untuk menunjukkan eksistensinya melalui dunia tulisan.

Berkenaan dengan metode yang dipakai oleh *boku* di dalam tulisannya, telah disebutkan bahwa *boku* memilih satu periode di dalam masa lalunya, yakni tanggal 8-26 Agustus 1970, sebagai bahan untuk menulis. Diketahui pula bahwa pada masa itu, *boku* berinteraksi secara intensif dengan sahabatnya yang bernama Nezumi dan seorang gadis tak bernama yang hanya dijuluki sebagai ‘gadis tanpa satu jari kelingking’. Tindakan *boku* dalam merekam ulang satu periode di masa lalunya melalui tulisan dapat ditafsirkan sebagai percobaan untuk merekonstruksi masa lalu tersebut di masa sekarang (tahun 1978).

Meskipun cerita yang disampaikan adalah peristiwa yang sudah berlalu—ditandai pula oleh bentuk-bentuk kalimat lampau (*past*) yang dalam bahasa Jepang dapat dilihat melalui penggunaan akhiran *-ta* (た) pada verba—hal yang perlu diamati adalah bagaimana *boku* menyampaikan rangkaian peristiwa pada periode tersebut dengan memanfaatkan bentuk-bentuk dialog ketika berinteraksi dengan Nezumi ataupun dengan ‘gadis tanpa satu jari kelingking’. Dialog-dialog yang muncul dalam bentuk kalimat langsung dan keberadaan tanda petik (「」) menimbulkan kesan bahwa adegan dialog tersebut seolah-olah tidak terjadi di masa lalu melainkan saat ini juga (*present-time*). Hal itu dapat dilihat melalui dua contoh kutipan berikut ini:

「何故金持ちが嫌いだと思う？」 . . .
 わからない、といった風に僕は首を振った。
 「はっきり言ってね、金持ちなんて何も考えないからさ。壊中電
 灯ともものさしが無きゃ自分の尻も搔けやしない」 . . .
 「そう？」
 「うん。奴らは大事なことは何も考えない。考えてるフリをして
 るだけさ。 何故だと思う？」
 「さあね？」
 「必要が無いからさ。もちろん金持ちになるには少しばかり頭が
 要るけどね、金持ちであり続けるためには何も要らない. . .」
 「ああ」と僕は言った。
 「そういうことさ」 . . .
 「でも結局みんな死ぬ」僕は試しにそう言ってみた。
 「そりゃそうさ。みんないつかは死ぬ。でもね、それまでに50
 年は生きなきゃならんし、いろんなことを考えながら50年生き
 るのは、はっきり言って何も考えずに5千年生きるよりずっと疲
 れる。そうだろう？」
 そのとおりだ。(Murakami, 1990: 14-15, penekanan ditambahkan).

“Menurutmu, kenapa aku membenci orang kaya?”
 Aku menggelengkan kepala seolah-olah mengatakan ‘tidak tahu’.
**“Kukatakan dengan tegas ya, alasannya adalah orang kaya tidak
 memikirkan apa-apa. Kalau tidak ada senter dan penggaris, tidak
 bisa mereka menggaruk bokong sendiri”...**
 “Masa?”
**“Ya. Mereka tidak memikirkan hal yang penting. Mereka hanya
 pura-pura berpikir.menurutmu, kenapa bisa begitu?”**
 “Mana aku tahu?”
**“Karena tidak ada perlunya. Tentu saja dibutuhkan sedikit otak
 untuk menjadi kaya, tapi tidak dibutuhkan apa pun untuk terus
 menjadi kaya.”**
 “Ya,” kataku.
“Begitulah.” ...
 “Tapi semua orang akan mati” aku mencoba berkata.
**“Itu memang benar. Semua orang suatu saat akan mati. Sampai saat
 itu tiba, kita harus hidup selama lima puluh tahun, dan hidup lima
 puluh tahun sambil memikirkan berbagai hal terasa jauh lebih
 melelahkan jika dibandingkan hidup lima ribu tahun tanpa
 memikirkan apa-apa. Benar ‘kan?’”**
 Begitulah.

僕たちは食事後のコーヒーを飲み、狭い台所に並んで食器を洗っ
 てからテーブルに戻ると、煙草に火をつけて M.J.Q のレコードを
 聴いた. . .
 「おいしかった？」
 「とてもね」
 彼女は下唇を軽くかんだ。
 「何故いつも訊ねられるまで何も言わないの？」
 「さあね、癖なんだよ。いつも肝心なことだけ言い忘れる」

「忠告していいかしら？」

「どうぞ」

「なおさないと損するわよ」

「多分ね。でもね、ポンコツ車と同じなんだ。何処かを修理すると別のところが目立ってくる」

彼女は笑って、レコードをマービン・ゲイに替えた。

(Murakami, 1990: 71-72, penekanan ditambahkan).

Setelah makan, kami minum kopi, berdiri berjajar di dapur yang sempit untuk mencuci piranti makan, setelah itu kembali ke meja, menyulut rokok, dan mendengarkan lagu MJQ...

“Enak?”

“Sangat.”

Gadis itu menggigit pelan bibir bawahnya.

“Kenapa kau tidak pernah mengatakan apa-apa sebelum ditanya?”

“Entahlah. Mungkin sudah kebiasaan. Aku selalu lupa mengucapkan hal-hal yang fundamental.”

“Boleh aku memberi saran?”

“Silakan.”

“Kalau tidak diperbaiki, kau sendiri yang akan rugi.”

“Mungkin. Tapi, sama seperti mobil bobrok. Jika memperbaiki satu bagian, maka bagian yang lain akan menonjol.”

Dia tertawa, lalu menukar piringan hitam di mesin pemutar dengan piringan hitam Marvin Gay.

Kutipan pertama adalah contoh dialog yang berlangsung antara *boku* dan Nezumi, sementara kutipan kedua adalah contoh dialog yang berlangsung antara *boku* dan ‘gadis tanpa satu jari kelingking’. Kalimat-kalimat yang dicetak tebal adalah kalimat yang ‘diucapkan’ oleh tokoh Nezumi dan tokoh ‘gadis tanpa satu jari kelingking’. Penggunaan bentuk-bentuk kalimat langsung di dalam kedua kutipan tersebut memunculkan kesan bahwa *boku* dan Nezumi ataupun ‘gadis tanpa satu jari kelingking’ hadir bersama dan berdialog saat itu juga. Kedua kutipan tersebut sekaligus menegaskan kepasifan yang selama ini *boku* asosiasikan dengan dirinya sendiri. Hal itu dibuktikan melalui kalimat-kalimat yang diucapkan *boku* dalam menimpali pernyataan ataupun menjawab pertanyaan selama berdialog dengan Nezumi dan ‘gadis tanpa satu jari kelingking’. Memang cara *boku* menanggapi pernyataan teman-temannya tersebut mengesankan sikap kurang antusias (dapat dilihat dari kalimat-kalimat *boku* yang cenderung pendek), tetapi hal itu bukan berarti *boku* membungkam suaranya sama sekali. Apa yang dilakukan *boku* tetap termasuk aktivitas dialogis karena ada reaksi dari *boku* atas gagasan yang dilontarkan oleh kedua temannya.

Hal yang perlu dicermati dari penggunaan pola dialogis seperti itu adalah bagaimana *boku* yang berperan sebagai narator dari ceritanya sendiri justru terkesan ‘enggan’ mengarahkan ceritanya sesuka hati. Sebagai pencerita sesungguhnya *boku* punya kuasa untuk membisukan suara tokoh-tokoh lain, apalagi dia sendirilah yang merekonstruksi masa lalunya—periode 8-26 Agustus 1970—dengan cara menceritakan ulang masa itu di masa kini melalui media tulisan. Namun *boku* justru sengaja menghadirkan tokoh-tokoh lain yang pernah hadir di dalam hidupnya, yakni Nezumi dan ‘gadis tanpa satu jari kelingking’. Tidak hanya menghadirkan, *boku* juga ‘membiarkan’ kedua tokoh tersebut menyuarakan diri mereka sendiri tanpa perlu diwakilkan olehnya sebagai pencerita.

Teknik yang dipakai oleh *boku* selama merekonstruksi masa lalunya, yakni dengan menghadirkan sekaligus membiarkan kawan-kawannya berdialog dengannya di dalam tulisan sebenarnya mencerminkan konsep dialogisme. Sebagaimana yang dijelaskan oleh Bakhtin (lihat bagian Landasan Teori di subbab 1.6.), konsep dialogisme sebenarnya menekankan pada kesadaran bahwa pikiran seseorang tidak akan dapat diwakilkan oleh orang lain. Implikasinya, hanya orang itu sendirilah yang mengetahui jalan pikirannya atau apa yang dia inginkan. Tindakan *boku* dalam memanfaatkan pola dialogis justru memperlihatkan kuasa *boku* dalam mengendalikan ceritanya sendiri. Perhatikan kutipan berikut ini:

「両親は何処に居る？」
「話したくないわ」
「どうして？」
「立派な人間は自分の家のゴタゴタなんて他人に話したりしないわ。そうでしょう？」
「君は立派な人間？」
15秒間、彼女は考えた。
「そうなりたいとは思ってるわ。かなり真剣にね。誰だってそうでしょ？」
「でも話した方がいい」僕はそう言った。
「何故？」
「第一に、どうせいつかは誰かに話すことになるし、第二に僕ならそのことについて誰にもしゃべらない」
彼女は笑って煙草に火をつけ、煙を3回吐き出す間、黙ってカウンターの羽目板の木目を眺めていた。

「お父さんは五年前に脳腫瘍で死んだの。 . . . 」 (Murakami, 1990: 62-63, penekanan ditambahkan).

“Orangtuamu ada di mana?”

“Aku tidak mau bicara soal itu.”

“Kenapa?”

“Orang terhormat tidak akan membicarakan masalah keluarganya kepada orang lain. Iya ‘kan?’”

“Memangnya kau orang terhormat?”

Gadis itu berpikir selama lima belas detik.

“Aku ingin menjadi orang terhormat. Aku serius lho. Siapa pun juga ingin menjadi orang terhormat, ‘kan?’”

“Tetapi ada baiknya kau ceritakan,” begitu kataku.

“Kenapa?”

“Pertama, bagaimanapun suatu saat nanti kau akan menceritakannya kepada orang lain, dan kedua, aku tidak akan memberi tahu siapa pun soal itu.”

Dia tertawa lalu memantikkan api ke rokoknya. Selama menghembuskan asap rokoknya tiga kali, dia terdiam sambil memandangi urat-urat kayu pada papan pelapis meja konter.

“Lima tahun yang lalu, ayahku meninggal karena tumor otak...”

Kutipan di atas adalah contoh lain dari percakapan yang berlangsung antara *boku* dan tokoh ‘gadis tanpa satu jari kelingking’. Bagian yang dicetak tebal adalah kalimat yang diucapkan oleh *boku*. Mencermati kutipan tersebut, dapat diketahui bahwa bukan saja *boku* tidak sepasif yang dia gambarkan, tetapi juga muncul dugaan bahwa *boku* memang sengaja memosisikan dirinya sebagai pendengar dengan maksud tertentu. Kesengajaan ini sekaligus memperlihatkan bahwa posisi *boku* di dalam alur komunikasi lisan sesungguhnya tidak dimarginalkan. Sebagaimana yang diperlihatkan di dalam kutipan, dengan apik *boku* berhasil menggiring ‘gadis tanpa satu jari kelingking’ untuk menceritakan kehidupan pribadi yang semula enggan dia ungkapkan.

Pemosisian diri sebagai pendengar memungkinkan *boku* bisa mengorek kehidupan pribadi orang lain tanpa perlu bercerita banyak hal tentang dirinya sendiri. Perlu diingat pula bahwa percakapan itu sesungguhnya berlangsung di dalam dunia tulisan yang dibuat oleh *boku* di masa kini. Hal itu menimbulkan asumsi bahwa *boku* sebenarnya sudah menyeleksi apa saja yang ingin dia ungkapkan kepada pembaca tulisannya (*narratee*) serta apa saja yang tidak ingin dia ungkapkan. Melalui tulisannya, *boku* menampilkan kesan bahwa dia memang bukan orang yang pandai mengekspresikan diri sehingga lebih sering

memosisikan diri sebagai pendengar cerita orang lain. Di sisi lain, tindakan *boku* yang demikian dapat dibaca sebagai bentuk kesengajaan untuk membungkam sebagian cerita kehidupan pribadinya yang mungkin memang enggan dia ungkapkan. Hal itu diperkuat oleh dalih *boku* yang beranggapan bahwa kebiasaannya untuk tidak banyak berkata-kata sebelum ditanya adalah suatu kebiasaan yang sudah tidak bisa diperbaiki lagi (dianalogikan dengan mobil bobrok).

Bagaimanapun, tindakan *boku* yang memanfaatkan pola-pola dialogis dalam merekonstruksi masa lalunya dapat ditafsirkan sebagai keinginan untuk menghadirkan eksistensinya secara simbolis. Dengan menghadirkan suaranya dan suara tokoh lain dalam sebuah interaksi dialogis, *boku* mencoba memperlihatkan bahwa suaranya tidak ditenggelamkan oleh suara orang lain sebagaimana yang dia gambarkan telah terjadi di dunia nyata. Pola dialogis di dalam tulisannya sendiri seakan-akan menjadi suatu kondisi yang diidealkan oleh *boku* untuk menghadirkan dirinya. Ditambah dengan kekhasan dunia tulisan yang sifatnya tercetak, suara *boku* tidak akan lenyap begitu saja setelah dia selesai bicara, sebagaimana yang akan terjadi di dalam dunia lisan. Melalui tulisan, 'suara' *boku* akan terekam selamanya dan dapat dipakai oleh orang yang membaca tulisannya (*narratee*) untuk menelusuri jejak-jejak keberadaannya.⁵⁰

Selain memanfaatkan bentuk-bentuk dialog, metode yang dipakai oleh *boku* di dalam tulisannya adalah sengaja menginterupsi inti ceritanya sendiri. Seperti yang sempat dibahas di subbab sebelumnya, salah satu bentuk interupsi tersebut adalah perpindahan inti cerita dari periode yang sudah dijanjikan sebelumnya (8-26 Agustus 1970) ke periode masa lalu *boku* yang lain. Bentuk interupsi lain yang akan dibahas di sini adalah bagaimana *boku* menarasikan riwayat bahkan mencuplik karya Derek Heartfield, sosok yang diaku sebagai pengarang kesayangan. Teknik tersebut mengesankan *boku* tidak fokus pada apa yang sesungguhnya ingin dia sampaikan (dan di sini pulalah nuansa fragmentasi dari novel *Kaze no Uta wo Kike* menjadi jelas). Namun lebih dari sekadar

⁵⁰ Prinsip tulisan sebagai jejak (*trace*) dari penulisnya sendiri adalah gagasan yang diajukan oleh Derrida ketika mencoba membalik logika berpikir yang menempatkan posisi tulisan lebih rendah dari tuturan. Lihat: Jonathan Culler, (1982), *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, New York: Cornell University Press.

membahas sosok pengarang kesayangannya, kemunculan Derek Heartfield maupun cuplikan karyanya melalui narasi *boku* sebenarnya memiliki fungsi alusif terhadap diri *boku* sendiri yang sekaligus berdampak pada efektivitas dunia tulisan yang diciptakan oleh *boku*.

Boku mengaku bahwa dia belajar mengenai teknik menulis dari seorang pengarang berkebangsaan Amerika bernama Derek Heartfield. Hal yang perlu mendapat perhatian justru terletak pada cara *boku* menggambarkan karakter tulisan pengarang tersebut sebagaimana yang ditampilkan di dalam kutipan berikut:

不幸なことにハートフィールド自身は全ての意味で不毛な作家であった。読めばわかる。文章は読み辛く、ストーリーは出鱈目であり、テーマは稚拙だった。しかしそれにもかかわらず、彼は文章を武器として闘うことができる数少ない非凡な作家の一人でもあった。ヘミングウェイ、フィッツジェラルド、そういった彼の同時代人の作家に伍しても、ハートフィールドのその戦闘的な姿勢は決して劣るものではないだろうと僕は思う。ただ残念なことに彼ハートフィールドには最後まで自分の闘う相手の姿を明確に捉えることはできなかった。結局のところ、不毛であるということはそういったものなのだ。8年2ヵ月、彼はその不毛な戦いを続けそして死んだ。1938年6月のある晴れた日曜日の朝... エンパイア・ステート・ビルの上から飛び下りたのだ。彼が生きていたことと同様、死んだこともたいした話題にはならなかった (Murakami, 1990: 8-9).

Sayangnya, Heartfield sendiri adalah pengarang yang tandus dalam segala makna.⁵¹ Hal itu baru bisa dimengerti kalau sudah membaca karyanya. Kalimatnya sulit dibaca, ceritanya berantakan, temanya pun kekanak-kanakkan. Terlepas dari semua itu, dia adalah satu dari sejumlah kecil penulis hebat yang mampu berperang dengan menjadikan kalimat sebagai senjata. Kupikir, bila disandingkan dengan penulis-penulis sezaman seperti Hemingway dan Fitzgerald, pose perang Heartfield yang seperti itu tidaklah jelek. Hanya sayangnya, hingga akhir Heartfield tidak mampu menangkap dengan jelas sosok lawan perangnya sendiri. Pada akhirnya, seperti itulah yang dimaksud dengan tandus. Delapan tahun dua bulan dia meneruskan peperangan yang sia-sia itu kemudian mati. Pada suatu minggu pagi yang cerah di bulan Juni tahun 1938... dia melompat dari atap Empire State Building. Sama seperti masa ketika dia hidup, kematiannya pun tidak menjadi topik pembicaraan yang penting.

⁵¹ Menurut kamus bahasa Jepang, kata sifat *fumō na* (不毛な) memang berarti 'tandus'. Tetapi kata 'tandus' itu sendiri merujuk pada dua arti; arti denotatif di mana kata 'tandus' dikaitkan dengan tanah yang tak lagi produktif, dan arti konotatif di mana kata 'tandus' dikaitkan dengan suatu tindakan yang sia-sia (なんらよい結果を生みださない).

Cara *boku* menggambarkan gaya tulisan pengarang kesayangannya justru memperlihatkan bahwa Derek Heartfield sesungguhnya adalah seorang pengarang yang gagal. Hal itu ditegaskan melalui komentar *boku* yang menyebut bahwa kalimat-kalimat Derek Heartfield bersifat tandus (不毛な) yang dalam bahasa Jepang juga memiliki arti konotatif sebagai suatu tindakan yang sia-sia. Dapat diinterpretasikan bahwa Heartfield bukan orang yang pandai merangkai buah pikirannya di dalam tulisan sehingga kalimat-kalimatnya menjadi sulit dimengerti. Perjuangan Heartfield dalam upaya mengkomunikasikan gagasannya tidak mendapatkan tanggapan sehingga dia memilih untuk mengakhiri hidupnya. Sayangnya, kematiannya pun tidak dianggap penting untuk dibicarakan. Di sinilah letak paralelisme antara *boku* dan pengarang kesayangannya; dua sosok yang mengalami kesulitan dalam mengkomunikasikan dirinya kepada orang lain.

Paralelisme antara sosok *boku* dan Heartfield dipertegas melalui penjelasan *boku* bahwa Heartfield lahir pada tahun 1909 (Murakami, 1990: 119) dan memulai karier sebagai penulis delapan tahun sebelum kematiannya pada tahun 1938. Artinya, Heartfield mulai menjadi penulis pada usia 21 tahun, usia yang sama dengan *boku* ketika mulai mengalami kesulitan menulis. Kemudian Heartfield mati bunuh diri pada usia 29 tahun, usia yang sama dengan *boku* (di masa kini) yang mencoba untuk menulis demi mengatasi kesulitannya dalam menulis (sekaligus dalam upaya menghadirkan dirinya yang terbungkam di dunia nyata). Contoh lain yang mempertegas paralelisme tersebut terdapat dalam satu narasi *boku*: “Kalau dibicarakan akan panjang, tetapi intinya aku akan berusia 21 tahun. Memang masih cukup muda, tetapi sudah tidak muda lagi jika dibandingkan dengan tahun-tahun sebelumnya. Seandainya tidak menyukai fakta itu, mungkin tidak ada cara lain selain melompat dari atap Empire State Building di hari Minggu pagi.”⁵² Cara bunuh diri yang disebutkan oleh *boku* berasosiasi langsung dengan Heartfield yang memang mati bunuh diri dengan cara melompat dari atap Empire State Building di hari Minggu. Munculnya narasi riwayat hidup Heartfield dapat dibaca sebagai tindakan *boku* yang sedang mengidentifikasi diri dengan pengarang tersebut.

⁵² 「話せば長いことだが、僕は 21 歳になる。まだ十分に若くはあるが、以前ほど若くはない。もしそれが気にいらなければ、日曜の朝にエンパイア・ステート・ビルの上から飛び下りる以外に手はない」 (Murakami, 1990: 58).

Bentuk alusi lain yang lebih rumit ditampilkan di dalam bab 32 teks novel *Kaze no Uta wo Kike*. Bab tersebut memuat adegan *boku* yang menarasikan isi cerita salah satu cerpen Heartfield yang berjudul “Kasei no Ido” (火星の井戸, Sumur Mars) yang menurut salah satu penelitian terdahulu memiliki keterkaitan dengan judul novel *Kaze no Uta wo Kike* (Dengarlah Nyanyian Angin). Di dalam cerpen tersebut, dikisahkan seorang pemuda yang mendambakan kematian masuk ke dalam sebuah sumur yang ternyata terhubung ke planet Mars. Saat keluar ke atas permukaan Mars, pemuda itu disapa oleh angin (*kaze*). Pemuda itu terkejut ketika mendapati angin bisa bicara, tetapi angin menyanggah dengan mengatakan: “*Kamulah yang bicara. Aku hanya memberikan petunjuk kepada hatimu*”⁵³. Terjadilah dialog singkat antara pemuda itu dengan angin sebelum si pemuda bunuh diri dengan cara menembak kepalanya (Murakami, 1990: 57).

Di dalam penelitiannya, “Murakami Haruki ‘Kaze no Uta wo Kike’ Ron — Monogatari no Kōsei to (Kage) no Sonzai —”, Yamane Yumie membahas makna semiotis dari sumur, di mana sumur yang di dalam bahasa Jepang disebut dengan *ido* (井戸) memiliki bunyi yang sama dengan bagaimana orang Jepang menyebut istilah *id* yang dicetuskan oleh Freud. Menurut Yamane, adegan si pemuda yang masuk ke dalam sumur tak ubahnya perjalanan untuk kembali ke ‘*id*’; suatu perjalanan untuk menemui diri sendiri. Dia menginterpretasikan bahwa percakapan dengan angin tak lain adalah gambaran percakapan si pemuda dengan alam taksadarnya sendiri (diibaratkan dengan ‘angin’); dengan kata lain sebuah percakapan batin (内的会話)⁵⁴.

Penelitian ini mengambil posisi yang sama dalam menafsirkan adegan sumur Mars tersebut. Hanya saja, penelitian ini tidak memanfaatkan perspektif psikoanalisis seperti yang dilakukan Yamane, melainkan dari perspektif struktur naratif di dalam tradisi *monogatari* sebagaimana yang sudah dijelaskan di bab 2. Tindakan *boku* dalam mengisahkan masa lalunya melalui tulisan sesungguhnya adalah upaya *boku* dalam menyampaikan *monogatari* atau kisah dirinya sendiri kepada orang lain, sebagaimana arti harfiah *monogatari* yang berarti kegiatan mengisahkan suatu cerita (ある話を語ること). Meminjam istilah ‘ziarah’ yang

⁵³ 「. . . しゃべってるのは君さ。私は君の心にヒントを与えているだけだよ」 (Murakami, 1990: 97).

⁵⁴ Yamane, Op.Cit.

dicetuskan oleh Reimer dalam menggambarkan teknik perpindahan secara psikologis, apa yang dilakukan oleh *boku* dapat dikatakan sebagai bentuk ‘ziarah’ ke dalam diri sendiri. Cuplikan cerita ‘Sumur Mars’ dapat dibaca sebagai analogi dari keseluruhan tindakan *boku* di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike*. Ketika memutuskan untuk menulis, *boku* sesungguhnya sedang memasuki ‘sumur’-nya⁵⁵ sendiri dalam upaya mengatasi kondisi kebingkungannya di dunia nyata. Dengan kata lain, *boku* mencoba menggali ke dalam dirinya sendiri dalam upaya mendefinisikan diri sekaligus eksistensinya.

Pemakaian alusi yang sangat samar untuk memperlihatkan perjalanan batin yang dilakukan *boku* sebenarnya juga bagian dari konsep dialogisme. Perlu diingat bahwa konsep dialogisme yang diajukan Bakhtin menekankan pada kondisi bahwa sepanjang hidupnya manusia akan selalu terlibat di dalam aktivitas dialogis. Meminjam istilah yang dicetuskan Bakhtin, dapat dikatakan bahwa *boku* sebenarnya sedang bergulat di dalam sebuah dialog interior; dialog dengan diri sendiri dalam upaya mengatasi ketidakmampuan mengkomunikasikan isi pikiran dengan baik. Bentuk-bentuk interupsi cerita yang digambarkan dari pemindahan fokus cerita ke periode masa lalu yang lain ataupun menarasikan riwayat hidup orang lain yang dianggap memiliki kesamaan memang mengesankan cara berpikir yang tidak runtun. Meskipun demikian, memeras ingatan dan merenungi masa lalu untuk kemudian dituangkan ke dalam tulisan sebenarnya adalah wujud dari usaha *boku* dalam mengkomunikasikan isi pikiran yang selama ini tersimpan.

Namun perlu pula diingat bahwa sesungguhnya ada sosok *narratee* sebagai orang yang menerima cerita *boku*. Dengan demikian, bentuk-bentuk interupsi yang menjadi salah satu teknik yang dipakai oleh *boku* di dalam tulisannya dapat pula ditafsirkan sebagai wujud dari keengganan *boku* dalam menyampaikan sesuatu secara kelewat lugas. Apa yang dilakukan *boku* tak

⁵⁵ Di dalam dokumen percakapan dengan Kawai Hayao, Murakami sempat menyebutkan bahwa dia sering menggunakan sumur atau *ido* (井戸) sebagai simbol dari ‘pintu’ yang mengarah ke dunia mental. Murakami juga menyebutkan bahwa dia sering mengangkat tema pencarian yang digambarkan dengan tokoh yang masuk ke dalam sumur. Menurutnya, adegan simbolis itu menandakan seseorang yang harus mencari ke dalam dirinya demi menemukan jawaban atas pencarian yang dia lakukan. Lihat: *Kawai Hayao. (1995). Kokoro no Koe wo Kiku: Kawai Hayao Taiwashū*. Tokyo: Shinchosha.

ubahnya sensor diri (*self-sensor*) untuk menjembatani hal-hal yang ingin dia ungkapkan dengan hal-hal yang tetap ingin dia simpan.

Kini tibalah bagian akhir dari rangkaian analisis terhadap fungsi tulisan di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike*, yakni hasil akhir dari tulisan *boku* itu sendiri. Saat memutuskan untuk menuliskan masa lalunya, *boku* menyimpan harapan bahwa kesulitannya dalam menulis kalimat bisa tersembuhkan. Namun di saat yang bersamaan, *boku* juga menyadari bahwa apa yang dia lakukan hanyalah sekadar percobaan untuk menyembuhkan kesulitannya tersebut. Hal itu ditegaskan melalui pernyataan: “*Tentu saja belum ada satu pun masalah yang terpecahkan, dan mungkin saja kondisinya tetap sama saat cerita ini berakhir*”⁵⁶. Hal itu mengisyaratkan bahwa *boku* sadar bahwa kesulitannya dalam menyampaikan pikiran kepada orang lain, baik secara lisan ataupun tulisan, belum tentu langsung tersembuhkan hanya dengan satu kali mencoba menulis. Kesadaran itu tergambar pula melalui cara *boku* menutup ceritanya. Tanpa menyinggung sama sekali apakah kesulitannya dalam menulis berhasil tersembuhkan, *boku* hanya menceritakan bahwa kini dia sudah menikah dan tinggal di Tokyo. Tidak ada penjelasan apakah *boku* bertransformasi menjadi orang yang sanggup mengekspresikan isi pikirannya. Tidak ada solusi apa pun yang diraih *boku*.

Meskipun demikian, melalui tulisannya *boku* sudah berupaya menghadirkan diri dan suaranya yang dianggap tidak ada (*not-exist*) di dunia nyata. Sebagaimana pernyataan Bakhtin, “*to be means to communicate dialogically*” (1984: 252), melalui tulisannya sendiri *boku* sesungguhnya telah melibatkan diri di dalam aktivitas dialogis sebagai upaya mendefinisikan diri. Dia berdialog dengan dirinya sendiri melalui kegiatan mengenang dan merenungi masa lalu; berdialog dengan teman-teman yang dia hadirkan kembali di dalam tulisannya; dan sesungguhnya *boku* juga sedang membangun dialog dengan orang yang dia ‘tunjuk’ untuk menerima ceritanya (*narratee*). Dengan memanfaatkan kekhasan dunia tulisan, *boku* berhasil merekam suaranya untuk selamanya. ‘Suara’ itu pula yang dapat dijadikan alat untuk menjejaki keberadaan *boku*

⁵⁶ もちろん問題は何一つ解決してはいないし、語り終えた時点でもあるいは事態はまったく同じということになるかもしれない (Murakami, 1990: 8).

karena ‘suara’ *boku* yang tercetak di dalam tulisan sesungguhnya akan selalu merujuk pada dirinya sebagai subjek yang menulis. Di situlah letak fungsi tulisan terhadap tokoh *boku*, yakni media untuk menghadirkan diri secara simbolis.



BAB 4

KESIMPULAN DAN SARAN

Novel *Kaze no Uta wo Kike* menyajikan suatu kondisi ketika tuturan menjadi tidak cukup sebagai alat untuk mengkomunikasikan diri. Hal tersebut muncul melalui pengalaman-pengalaman *boku*, tokoh protagonis sekaligus narator di dalam novel, ketika berkomunikasi secara lisan. *Boku* sebenarnya adalah orang yang tidak mampu mengekspresikan dirinya dengan baik secara lisan. Ketika kecil, *boku* bahkan sama sekali tidak tahu cara mengutarakan perasaannya sehingga dia menjadi sosok yang ‘bisu’. Seorang psikiater memberinya terapi bicara, yang sekaligus menandakan intervensi pihak luar dalam memaksa *boku* untuk keluar dari kebisuannya.

Meskipun akhirnya bisa berbicara ketika mencapai usia remaja, residu ketidaktahuan dalam mengekspresikan diri masih bertahan di dalam diri *boku*. Hal itu diperlihatkan melalui kebiasaan yang dia bangun sejak akhir masa SMA untuk tidak mengkomunikasikan seratus persen isi pikirannya kepada orang lain; suatu kebiasaan yang akhirnya menjadi bumerang bagi *boku*. Upaya menyuarkan diri melalui angka-angka tidak mendapat tanggapan sehingga *boku* merasa kehilangan hakikat keberadaannya dan akhirnya memilih untuk membungkam suaranya.

Keputusan *boku* untuk melenyapkan suaranya dan untuk memosisikan diri sebagai pendengar daripada sebagai pembicara turut berdampak terhadap kehadirannya secara simbolis di dunia nyata. Rasa ketidakhadiran itu membuat *boku* kerap mengasosiasikan diri dengan benda-benda mati yang sudah usang (kulkas tua), sudah tidak bisa dipakai lagi (mobil tua yang bobrok), atau yang bisa dimanfaatkan tetapi keberadaannya tidak benar-benar dipedulikan (jembatan).

Walaupun demikian, kebutuhan untuk mengkomunikasikan diri kepada orang lain tidak pernah padam dari dalam diri *boku*. Ketika tuturan tidak mampu memenuhi kebutuhan tersebut, *boku* beralih pada dunia tulisan. Karakteristik dunia tulisan yang tidak menghadirkan sosok penulisnya dalam pola komunikasi langsung dengan pembaca justru menjadi media yang diidealkan oleh *boku* dalam upaya menghadirkan dirinya kembali secara simbolis.

Di dalam memanfaatkan media tulisan, *boku* memanfaatkan sejumlah teknik dalam upaya memenuhi kebutuhan fundamental untuk mendefinisikan diri sekaligus menyatakan keberadaan kepada orang lain. Dengan menyebut dirinya sendiri sebagai '*boku*', dia telah mengisyaratkan adanya orang yang telah dia '*tunjuk*' untuk membaca ceritanya; seorang *narratee* yang diharapkan bersedia memahami kesulitan-kesulitannya dalam mengekspresikan diri. Di saat yang bersamaan, *boku* juga merekonstruksi kondisi yang di dunia nyata telah meniadakan kehadirannya; suatu kondisi dialogis. Karena di dunia nyata suara *boku* tenggelam oleh suara-suara orang lain, maka di dunia tulisan *boku* menghadirkan dirinya dan orang lain untuk kemudian berdialog bersama. Sifat tulisan yang tercetak menjadikan suara *boku* tersebut terekam selamanya dan tidak lenyap begitu saja sebagaimana yang akan terjadi di dunia lisan.

Pada akhirnya penelitian ini menyimpulkan bahwa kegiatan menulis yang dilakukan *boku* memperlihatkan fungsi tulisan yang lebih dari semata-mata katarsis, melainkan sebagai alat untuk mengkomunikasikan keberadaan kepada orang lain. Dunia tulisan telah menyediakan ruang di mana jejak-jejak keberadaan *boku* sebagai penulis bisa ditelusuri kembali sekalipun dia tidak hadir untuk memverifikasi makna di balik tulisannya kepada pembaca. Dengan kata lain, di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike*, tulisan berfungsi sebagai penanda kehadiran.

Meskipun punya tujuan untuk melengkapi penelitian-penelitian sebelumnya, penelitian ini tentu juga tidak sempurna. Ada banyak hal yang sebenarnya masih dapat digali dari novel *Kaze no Uta wo Kike*, terutama berkaitan dengan efektivitas tulisan itu sendiri sebagai media untuk menghadirkan diri secara simbolis. Penelitian ini memang belum membahas apa saja yang menjadi parameter efektivitas tersebut, tetapi penelitian ini sempat menyinggung perihal tiadanya nama *boku* yang dapat dibaca sebagai cara menyembunyikan identitas dari *narratee* serta bentuk-bentuk interupsi cerita yang dapat ditafsirkan sebagai keengganan *boku* untuk menelanjangi diri; keengganan untuk mengungkapkan kisah dirinya secara terlalu lugas. Kedua hal tersebut sebenarnya masih bisa dikembangkan untuk meneliti seberapa efektif dunia tulisan sebagai media untuk menghadirkan diri jika dibandingkan dengan dunia lisan.

Tentunya perbandingan bukan untuk memperlihatkan bahwa media yang satu lebih baik dibandingkan yang lain karena masing-masing media sebenarnya memiliki konsekuensinya sendiri-sendiri. Misalnya, prinsip tuturan yang menghadirkan subjek-subjek yang bersuara dalam waktu yang bersamaan menyodorkan kesempatan bagi masing-masing pihak untuk mencermati gestur, intonasi, atau ekspresi wajah yang sebenarnya akan turut berperan dalam menafsirkan makna. Sementara sifat dunia tulisan yang tidak menghadirkan penulisnya memiliki ruang yang sangat besar bagi pembaca untuk berimajinasi dan menginterpretasikan makna, ditambah lagi dengan keberadaan tanda baca yang adakalanya berfungsi untuk menyembunyikan emosi dan mengecoh daya tangkap pembaca terhadap makna. Jika boleh menyarankan, penelitian selanjutnya bisa membahas soal efektivitas dunia tulisan untuk menghadirkan diri dengan turut mempertimbangkan kekhasan dunia tulisan maupun dunia lisan seperti yang sudah diuraikan tadi. Diharapkan penelitian soal efektivitas dunia tulisan dapat melengkapi penelitian ini sekaligus semakin memperkaya topik-topik penelitian mengenai novel *Kaze no Uta wo Kike*.

DAFTAR PUSTAKA

Sumber Utama Kajian

Murakami Haruki. (1990). *Murakami Haruki Zensakuhin 1979-1989 1: Kaze no Uta wo Kike-1973 Nen no Pinbōru*. Tokyo: Kōdansha.

Sumber Pustaka

Bakhtin, Mikhail. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Carl Emerson, penerj.). Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Films*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Culler, Jonathan. (1982). *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. New York: Cornell University Press.

Darsimah Mandah, et.all. (1992). *Pengantar Kesusastraan Jepang*. Jakarta: PT. Gramedia Widiasarana Indonesia.

Davies, Roger J. and Osamu Ikeno. (2002). "Chinmoku: Silence in Japanese Communication" dalam *The Japanese Mind: Understanding Contemporary Japanese Culture*, Vermont: Tuttle Publishing.

Fowler, Edward. (1988). *The Rhetoric of Confession: Shishōsetsu in Early Twentieth Century Japanese Fiction*. Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press.

Karatani Kōjin. (1993). "On the Power to Construct" dalam *Origins of Modern Japanese Literature* (Brett de Bary, penerj.). Durham and London: Duke University Press.

Katō Norihiro. (Maret, 1995). "Natsu no Jūkyūnichikan – "Kaze no Uta wo Kike" no Dokkai" dalam *Kokubungaku: Kaishaku to Kyōzai no Kenkyū* Vol 40.

Kawai Hayao. (1995). *Kokoro no Koe wo Kiku: Kawai Hayao Taiwashū*. Tokyo: Shinchosha.

Kincaid, Lawrence., and Schramm, Wilbur. (1977). *Asas-asas Komunikasi Antar Manusia* (Agus Setiadi, penerj.). Jakarta: LP3ES.

Miyoshi Masao. (1989). "Against the Native Grain: The Japanese Novel and the 'Postmodern' West" dalam *Postmodernism and Japan* (Masao Miyoshi and H.D. Harootunian, ed.). Durham and London: Duke University Press.

Murakami Haruki. (1997). *Yagate Kanishiki Gaikokugo*. Tokyo: Kodansha.

- Numano Mitsuyoshi. (2005). "New Trends in Japanese Contemporary Fiction". Makalah tidak dipublikasikan yang dipresentasikan pada seminar "Gelar Sastra Dunia" 19-20 Juli 2005 di Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia (FIB UI)
- Ong, Walter J. (1982). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London and New York: Routledge.
- Ratna, Nyoman Kutha. (2004). *Teori, Metode, dan Teknik Penelitian Sastra: dari Strukturalisme hingga Postrukturalisme Perspektif Wacana Naratif*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Rubin, Jay. (2003). *Haruki Murakami and the Music of the Words*. London: Vintage.
- Reimer, Thomas. J. (1988). "The Theme of Pilgrimage in Japanese Literature" dalam *Pilgrimages: Aspects of Japanese Literature and Culture*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Shimizu Yoshinori. (2006). *Murakami Haruki wa Kuse ni Naru*. Tokyo: Asahi Shinsho.
- Susumu Ōno & Akio Tanaka (ed.). (1995). *Kokugojiten*, Tokyo: Kadokawa Shōten
- Teeuw, A. (1984). *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Watanabe Kazutami, (1992), "Kaze to Yume to Kokyō—Murakami Haruki 'Kaze no Uta wo Kike'" dalam *Kokyōron*. Tokyo: Chikuma Shōbō.
- Waugh, Patricia. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.

Sumber Internet

- Iser, Wolfgang. "The Repertoire" dalam *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Diakses dari:
<<http://home.comcast.net/~krmcnamara/syllabi/5132/Iser.Repertoire.pdf>> pada 1 Maret 2010 pukul 00.04.
- Jakobson, Roman. "Linguistics and Poetics" dalam *Language in Literature*. Diakses dari:
<<http://studio.berkeley.edu/coursework/moses/courses/texts/auteurgenre/Jakobson%20Functions.pdf>> pada 2 Maret 2010 pukul 07.34.

- Kawai Hayao and Murakami Haruki. “Dialogue on Individualism and Commitment”. Diakses dari:
 <<http://www.scribd.com/doc/2197145/Dialogue-on-Individualism-and-Commitment>> pada 14 Januari 2010, pukul 04.53.
- Kosuge Ken'ichi. (1995). “‘Kaze no Uta wo Kike’ Ron e no Sagyou Kasetsu—Bunsho, ‘Kuuuhaku’, Risuto—”. Diakses dari:
 <http://nels.nii.ac.jp/els/110000953207.pdf?id=ART0001120670&type=pdf&lang=en&host=cinii&order_no=&ppv_type=0&lang_sw=&no=1259712410&cp=>> pada 3 Desember 2009 pukul 07.09.
- _____. (1997). “‘Kaze no Uta wo Kike’ Ron—‘Boku’ no Shoki Settei no Mondai wo Megutte—”. Diakses dari
 <http://nels.nii.ac.jp/els/110000953211.pdf?id=ART0001120677&type=pdf&lang=en&host=cinii&order_no=&ppv_type=0&lang_sw=&no=1259711378&cp=>> pada 3 Desember 2009 pukul 06.57.
- _____. “‘Kaze no Uta wo Kike’ Ron—(Boku) wo Meguru Kankei—”. Diakses dari
 <http://nels.nii.ac.jp/els/110000990346.pdf?id=ART0001169019&type=pdf&lang=en&host=cini&order_no=&ppv_type=0&lang_sw=&no=1259200318&cp=>> pada 26 November 2009 pukul 09.04.
- Takami Atsushi, (2005). “Off de atte off denai Basho—Murakami Haruki ‘Kaze no Uta wo Kike’ Ron—”. Diakses dari:
 <<http://repository.hyogou.ac.jp/dspace/bitstream/10132/472/1/AN103087570160003.pdf>> pada 26 November 2009 pukul 09.02.
- Yamane Yumie. (1999) “Murakami Haruki ‘Kaze no Uta wo Kike’ Ron — Monogatari no Kousei to (Kage) no Sonzai —”. Diakses dari
 <<http://repository.hyogo-u.ac.jp/dspace/bitstream/10132/472/1/AN103087570160003.pdf>> pada 26 November pukul 09.00
- “Zenkoku kyōtōkaigi”. Diakses dari:
 <<http://wopedia.mobi/ja/%E5%85%A8%E5%AD%A6%E5%85%B1%E9%97%98%E4%BC%9A%E8%AD%B0>> pada 10 September 2009, pukul 06.20.

LAMPIRAN A
RINGKASAN SATUAN PERISTIWA
DI DALAM NOVEL *KAZE NO UTA WO KIKE*

Bagian lampiran ini berisi ringkasan satuan-satuan peristiwa di dalam novel *Kaze no Uta wo Kike* yang dibagi berdasarkan bab dengan tujuan agar sifat fragmentatif dari novel tersebut dapat lebih mudah dilihat. Secara keseluruhan, novel *Kaze no Uta wo Kike* memiliki 40 bab. Satuan-satuan peristiwa yang terdapat di dalam keempat puluh bab tersebut tidak disajikan secara mendetail melainkan lebih berupa inti sari peristiwa-peristiwa yang disampaikan di dalam masing-masing bab.

Bab 1

- Renungan *boku* mengenai kesulitan yang dia alami setiap akan menulis kalimat.
- Narasi *boku* mengenai riwayat hidup pengarang kesayangannya, Derek Heartfield.
- Keputusan *boku* untuk menulis sebagai upaya untuk menyembuhkan kesulitannya dalam menulis kalimat.

Bab 2

- Keterangan *boku* bahwa cerita yang dia tulis berlangsung pada tanggal 8-26 Agustus 1970.

Bab 3

- Percakapan *boku* dan sahabatnya, Nezumi, di Jay's Bar mengenai kebencian Nezumi terhadap orang kaya.

Bab 4

- Kenangan *boku* tentang pertemuannya pertama kali dengan Nezumi pada musim semi tahun 1967.

Bab 5

- Percakapan *boku* dan Nezumi di Jay's Bar mengenai novel yang kelak akan ditulis oleh Nezumi.

Bab 6

- Pendapat *boku* mengenai nilai plus dari novel yang ditulis Nezumi.
- Potongan percakapan yang terdapat di dalam novel Nezumi.

Bab 7

- Kenangan *boku* tentang masa kecilnya, yakni ketika dia adalah seorang bocah yang sangat pendiam sehingga perlu dibawa ke psikiater untuk mendapatkan terapi bicara.
- Cerita *boku* mengenai pengalaman aneh yang dia alami saat berusia 14 tahun sebelum kemudian dia menjadi remaja normal yang bisa berbicara.

Bab 8

- Deskripsi *boku* mengenai kamar asing tempat dia berada dan perempuan telanjang tanpa satu jari kelingking yang saat itu terlelap di sampingnya.

Bab 9

- Percakapan *boku* dan si gadis ketika gadis itu telah bangun dari tidurnya.
- *Boku* mengantarkan gadis itu ke tempat kerjanya dengan menggunakan mobil.

Bab 10

- *Boku* menghabiskan waktu di Jay's Bar sembari menunggu kedatangan Nezumi.
- Percakapan *boku* dengan seorang perempuan yang sempat menukar uang receh kepadanya.
- *Boku* meninggalkan bar karena Nezumi tidak kunjung datang.
- Kenangan *boku* atas masa-masa indah selama tahun 1960-an.

Bab 11

- Suara penyiar radio NEB yang membawakan acara *Pops Telephone Request* ketika mikrofon dinyalakan.
- Suara penyiar radio di studio ketika mikrofon dimatikan.
- Suara penyiar radio membawakan acara *Pops Telephone Request* ketika mikrofon dinyalakan kembali.

Bab 12

- Percakapan penyiar radio NEB dan *boku* yang berlangsung melalui telepon dan disiarkan melalui radio. Si penyiar menyampaikan kepada

boku bahwa ada seorang gadis yang minta diputarkan lagu *California Girls* dari Beach Boys khusus untuk *boku*. Si penyiar meminta *boku* mengingat-ingat nama gadis itu.

Bab 13

- Petikan lirik lagu *California Girls*.

Bab 14

- Cerita *boku* bahwa dia mendapat hadiah dari radio NEB berupa kaos.

Bab 15

- Pertemuan *boku* dengan gadis tanpa satu jari kelingking di sebuah toko musik dan mereka bercakap-cakap.

Bab 16

- Percakapan *boku* dan Nezumi di Jay's Bar.

Bab 17

- Cerita *boku* mengenai usaha yang dia lakukan untuk mencari kembali jejak gadis mantan teman sekelasnya sewaktu SMA yang pernah meminjamkan piringan hitam berisi lagu *California Girls*.
- Usaha *boku* selama tiga hari berturut-turut demi menemukan nomor telepon gadis itu berakhir dengan kegagalan.

Bab 18

- Percakapan *boku* dan gadis tanpa satu jari kelingking berupa ajakan si gadis agar *boku* bersedia menemuinya di Jay's Bar.

Bab 19

- Renungan *boku* mengenai gadis-gadis yang pernah tidur dengannya: gadis pertama tak lain adalah mantan pacar pertama *boku* ketika masih SMA; gadis kedua adalah gadis yang ditemui *boku* secara tidak sengaja di stasiun Shinjuku ketika demonstrasi mahasiswa sedang gencar berlangsung; gadis ketiga adalah mahasiswi jurusan Sastra Prancis yang mati gantung diri di hutan kampus pada musim semi tahun 1970.

Bab 20

- Percakapan *boku* dan gadis tanpa satu jari kelingking. Si gadis mengisahkan perihal keluarganya serta penyebab sebelah jari kelingkingnya putus.

Bab 21

- Kenangan *boku* tentang masa setengah bulan semenjak gadis ketiga yang dia tiduri meninggal bunuh diri.

Bab 22

- Percakapan *boku* dan gadis tanpa satu jari kelingking ketika mereka makan bersama di apartemen si gadis.
- Kenangan *boku* atas mantan pacar pertamanya. *Boku* mengenang kencan mereka ketika menonton film yang dibintangi Elvis Presley.
- Cuplikan lirik lagu *Return to Sender* oleh Elvis Presley yang menjadi musik pengiring film tersebut.

Bab 23

- Ingatan *boku* atas ucapan gadis ketiga yang dia tiduri bahwa penis *boku* adalah hakikat keberadaannya.
- Ingatan *boku* ke masa yang berlangsung dari tanggal 15 Agustus 1969 sampai 3 April 1970, yakni masa ketika *boku* mengubah segala hal yang berkaitan dengan dirinya menjadi angka dengan harapan agar ada sesuatu dari dirinya yang bisa disampaikan kepada orang lain.
- Ingatan *boku* bahwa dirinya merasa kehilangan hakikat keberadaan ketika tidak ada seorang pun yang peduli dengan angka-angka yang dia sampaikan.

Bab 24

- Percakapan *boku* dan Nezumi di Jay's Bar.

Bab 25

- Narasi *boku* mengenai makanan kesukaan Nezumi; panekuk disiram Coca Cola.

Bab 26

- Keputusan *boku* untuk menceritakan sekelumit kesan yang dia dapat dari gadis ketiga yang dia tiduri.

Bab 27

- Deskripsi *boku* mengenai mimpi buruk yang dia alami.
- Ingatan *boku* terhadap kakak laki-lakinya yang pergi ke Amerika tanpa alasan.

- *Boku* pergi ke Jay's Bar untuk menemui Nezumi lalu keduanya pergi ke kebun binatang.

Bab 28

- Keputusan *boku* untuk menceritakan kesan yang dia peroleh dari *machi*, kampung halamannya.

Bab 29

- Percakapan *boku* dan Jay, pemilik Jay's Bar, mengenai kondisi Nezumi yang saat itu kurang sehat. Jay kemudian meminta *boku* untuk mengajak Nezumi bicara dari hati ke hati.

Bab 30

- Ingatan *boku* mengenai masa-masa selepas SMA, yakni masa ketika dia memutuskan untuk menyampaikan setengah isi pikirannya karena menganggap hal itu sebagai sesuatu yang *cool*.
- Pernyataan *boku* bahwa dia memaksakan diri untuk tidak berhenti menulis kalimat.

Bab 31

- Percakapan *boku* dan Nezumi di sisi kolam renang sebuah hotel.
- Percakapan *boku* dan Jay di Jay's Bar.

Bab 32

- Narasi *boku* mengenai gaya tulisan Derek Heartfield.
- Narasi *boku* tentang ringkasan salah satu cerpen Heartfield yang berjudul "Kasei no Ido".

Bab 33

- Percakapan *boku* dan gadis tanpa satu jari kelingking di telepon. Gadis itu meminta *boku* untuk menjemputnya di YMCA.

Bab 34

- Kenangan *boku* ketika dia berbohong kepada mantan pacar pertamanya.

Bab 35

- Percakapan *boku* dan gadis tanpa satu jari kelingking di sebuah restoran.

Bab 36

- Percakapan *boku* dan gadis tanpa satu jari kelingking sepanjang perjalanan pulang menuju apartemen si gadis serta ketika mereka sudah berada di dalam apartemen.

Bab 37

- Suara penyiar radio NEB yang membacakan secarik surat penggemar ketika membawakan acara *Pops Telephone Request*.

Bab 38

- Percakapan *boku* dan Jay di Jay's Bar sebelum *boku* pulang ke Tokyo. Saat itu tanggal 26 Agustus 1970.

Bab 39

- Keputusan *boku* untuk menceritakan kondisinya, Nezumi, dan Jay's Bar pada tahun 1978.
- Cerita *boku* mengenai kehidupannya di masa kini, bahwa dia sudah berusia 29, menikah, dan menetap di Tokyo.
- Narasi *boku* mengenai Nezumi yang selalu mengirimkan novelnya setiap ulang tahun *boku* pada tanggal 24 Desember.
- Narasi *boku* mengenai gadis tanpa satu jari kelingking yang tak pernah lagi dia temui semenjak kepulangannya ke Tokyo tanggal 26 Agustus 1970.
- Cuplikan lirik lagu *California Girls*.

Bab 40

- Keputusan *boku* untuk mengisahkan kembali riwayat hidup Derek Heartfield.

LAMPIRAN B

BIOGRAFI SINGKAT MURAKAMI HARUKI

Murakami Haruki lahir di Kyoto tanggal 12 Januari 1949 tetapi menghabiskan masa kecil dan masa remaja di daerah Nishinomiya dan Ashiya (Hyōgo) serta Kobe. Dia adalah anak tunggal pasangan Murakami Chiaki dan Murakami Miyuki yang sama-sama berprofesi sebagai guru bahasa dan kesusastraan Jepang. Kesamaan profesi kedua orangtuanya menyebabkan kesusastraan Jepang klasik kerap menjadi topik diskusi yang muncul di rumah keluarga Murakami. Namun ketika masih kecil, Murakami menganggap kesusastraan Jepang klasik bukanlah topik yang menarik untuk dibicarakan. Anggapan yang sama rupanya berkembang ke topik kesusastraan Jepang secara umum, baik klasik ataupun modern, karena semasa remaja Murakami lebih menyenangi novel-novel Eropa ataupun Amerika kontemporer dibandingkan novel-novel Jepang.

Setelah lulus SMA, mulanya Murakami berniat kuliah di fakultas hukum, tetapi minat terhadap sastra mengalihkan niat awalnya dan dia memilih untuk merantau ke Tokyo dan berkuliah di jurusan drama Fakultas Sastra Universitas Waseda. Kegemarannya membaca turut andil dalam mendorongnya untuk menjadi seorang penulis. Akan tetapi, Murakami tidak langsung mewujudkan cita-cita tersebut karena terbentur konflik yang sifatnya sangat pribadi, yakni antara dirinya dan ‘Jepang’⁵⁷. Selama beberapa waktu, Murakami melupakan keinginannya untuk menulis. Dia kemudian memutuskan untuk menikah pada usia 22 tahun walaupun belum lulus kuliah. Karena harus menghidupi keluarga barunya, dia membuka sebuah bar jazz di Tokyo dengan dimodali ayah mertuanya. Setelah lulus kuliah di usia 26 tahun, Murakami tetap memilih untuk mengelola

⁵⁷ Dalam sejumlah wawancara, Murakami menggambarkan konflik yang terjadi antara dirinya dan ‘Jepang’ sebagai keinginan untuk menegasikan segala hal yang berkaitan dengan Jepang dan segala stereotipe yang menempel pada masyarakat Jepang. Hal itu dijawabantahkan melalui cita-cita menjadi penulis serta preferensi terhadap novel-novel Barat alih-alih novel-novel Jepang. Dia bahkan ingin menghindari gaya tulisan di dalam kesusastraan Jepang yang menurutnya terlalu mengindentikkan suara pengarang dengan suara narator. Berkenaan dengan keinginan menjadi penulis, Murakami sempat mengatakan bahwa saat itu dia ingin menghindari stereotipe masyarakat Jepang yang cenderung memilih berkarier di perusahaan ternama setelah lulus kuliah. Lihat <http://www.scribd.com/doc/2197145/Dialogue-on-Individualism-and-Commitment>

barnya daripada melamar pekerjaan di perusahaan. Keinginan untuk menulis kembali secara tiba-tiba ketika Murakami sudah berusia 29 tahun. Saat itu, dia tidak lagi menunda-nunda keinginannya. Karena harus membagi waktu dengan kewajiban mengelola bisnis bar, Murakami hanya bisa meluangkan waktu sekitar satu sampai dua jam setiap hari untuk menulis di dapur rumahnya. Enam bulan kemudian, karya pertamanya, *Kaze no Uta wo Kike*, disertakan ke sayembara novel yang diadakan majalah *Gunzō* dan langsung memenangkan juara pertama. Sejak itu, Murakami menetapkan bahwa dia siap memulai kariernya sebagai penulis profesional.

Murakami tergolong penulis yang produktif. Bisa dikatakan bahwa di paruh pertama kariernya, Murakami menghasilkan karya—baik dalam bentuk novel ataupun kumpulan cerpen—hampir setiap tahun. Namun, karya yang paling melejitkan namanya hingga ke mancanegara adalah novel kelimanya yang berjudul *Noruei no Mori* (1987). Judul novel tersebut adalah terjemahan bahasa Jepang dari judul lagu The Beatles, *Norwegian Wood*. Novel itu sendiri ditulis selama ‘pengembaraan’ Murakami di Eropa Selatan. Meskipun tidak sedikit kritikus yang mengatakan bahwa *Noruei no Mori* hanyalah ‘novel cinta biasa’, novel tersebut nyatanya berhasil menyentuh banyak pembaca, baik remaja ataupun mereka yang segenerasi dengan Murakami. *Noruei no Mori* bahkan menjadi fenomenal karena dianggap turut andil dalam mendongkrak penjualan album-album The Beatles, khususnya yang memuat lagu *Norwegian Wood*. Novel *Noruei no Mori* yang terdiri dari dua jilid dengan sampulnya yang berwarna merah dan hijau bahkan pernah menjadi salah satu hadiah natal terpopuler di Jepang pada masa itu. Murakami yang menjadi tidak nyaman dengan popularitas yang diraihinya memutuskan untuk meninggalkan Jepang dan kembali mengembara. Dia sempat tinggal di beberapa kota di Eropa sebelum kemudian menetap di Amerika dari tahun 1991 sampai dengan tahun 1995.

Murakami sudah menjalani profesi sebagai penulis selama tiga dekade. Dalam sejumlah wawancara, dia mengaku telah melewati fase-fase yang menandakan proses pendewasaannya sebagai penulis; fase yang dia sebut sebagai fase memisahkan diri dari ‘Jepang’ dan fase berkomitmen dengan ‘Jepang’. Sebenarnya peralihan gaya tulisan Murakami yang semula cenderung

eksperimental menjadi lebih memerhatikan isu sosio-historis sudah dimulai ketika menerbitkan novel *Nejimakidori Kuronikuru*. Novel tersebut semula dimuat secara berkala di majalah *Shinchō* sebelum kemudian dibukukan menjadi tiga jilid dari tahun 1994 sampai 1995. Meskipun tidak menghilangkan gaya tulisannya yang gemar mengangkat problematika di ‘dunia batin’, Murakami mulai menyelipkan isu-isu yang dianggap lebih serius ke dalam novel tersebut. Murakami sendiri mengakui bahwa dia mendapat ide untuk menulis novel tersebut setelah membaca sejumlah referensi berkenaan dengan insiden Nomonhan yang terjadi tahun 1939.

Meskipun demikian, dua peristiwa besar yang terjadi di Jepang pada tahun 1995, gempa bumi Hanshin pada bulan Januari dan peristiwa serangan gas beracun di kereta api bawah tanah di Tokyo oleh sekte Aum Shinrikyō pada bulan Maret, lebih dianggap sebagai momentum yang menandakan peralihan gaya tulisan Murakami. Didorong oleh perhatian atas isu yang lebih fundamental di balik bencana tersebut, Murakami menerbitkan reportase berisi wawancara korban dan penganut maupun mantan penganut sekte Aum Shinrikyō yang berjudul *Andāguraundo* dan *Yakusoku sareta Bashō de* pada tahun 1997 dan 1998. Dia juga menerbitkan kumpulan cerpen yang diilhami oleh dua bencana itu sekaligus dengan judul *Kami no Kodomotachi wa Mina Odoru*—diterjemahkan menjadi *After the Quake* di dalam versi bahasa Inggris—pada tahun 2000.

Pada tahun 2002, Murakami menerbitkan novel *Umibe no Kafka* (*Kafka on the Shore*) yang berjumlah dua jilid. Meskipun dianggap sebagai novel yang cukup populer, tidak sedikit yang menyatakan bahwa *Umibe no Kafka* adalah novel yang tidak mudah dipahami. Novel tersebut memiliki dua plot yang saling berhubungan dan mengangkat tema tragedi Yunani, tema supranatural yang kerap muncul di dalam kesusastraan Jepang klasik, dan sejumlah fakta historis berkaitan dengan Jepang semasa perang Pasifik. Sementara itu, novel terakhir Murakami, *1Q84* yang dua jilid pertamanya sudah terbit sejak tahun 2009 juga meraih popularitas di Jepang. Tidak sedikit yang beranggapan bahwa novel tersebut memiliki alusi terhadap novel George Orwell yang berjudul *1984*. Asumsi tersebut dianggap turut mendongkrak penjualan novel *1984* di Jepang.⁵⁸

⁵⁸ Biografi singkat Murakami ini dirangkum dari berbagai sumber.