

ANTARA MASKULINITAS DAN FEMININITAS

Perlawanan Terhadap *Gender Order*

EDITOR :
WENING UDASMORO
ARIFAH RAHMAWATI

Fakultas Ilmu Budaya
Universitas Gadjah Mada
2021



**Antara Maskulinitas dan Femininitas
Perlawanan Terhadap *Gender Order***

Editor:

Wening Udasmoro
Arifah Rahmawati

Desain Sampul:

Aliem Bachtiar

Desain Isi:

Wazirul

Cetakan Pertama, Februari 2021

xviii + 260 hlm., 15,5 cm x 23 cm

ISBN: 978-623-94729-5-5

Penerbit:

Fakultas Ilmu Budaya
Universitas Gadjah Mada

Hak cipta dilindungi undang-undang

All right reserved

Isi tulisan (karangan) menjadi tanggung jawab penulis.

KATA PENGANTAR EDITOR

Wening Udasmoro & Arifah Rahmawati

Feminisme dan gender adalah dua hal yang seperti dua sisi mata uang dalam konteks akademik dan aktivisme di Indonesia. Kedua aspek tersebut terhubung oleh satu kata, yakni perempuan. Ketika berbicara mengenai feminisme, maka yang muncul dalam wacana akademik dan aktivisme Indonesia (menjadi wacana umum pula) adalah mengenai usaha dan gerakan kesetaraan dengan perempuan yang diposisikan vis-à-vis laki-laki. Sama halnya dengan ketika orang menyebut kata gender, maka seringkali yang ada di kepala para akademisi dan aktivis di Indonesia adalah perempuan. Tidak hanya bagi mereka, secara politis kata gender direlevansikan dengan sangat lekat pada perempuan (lihat Blackburn, 2004; Robinson, 2009).

Secara historis perempuan menjadi sentral diskusi-diskusi dan perjuangan feminis dari waktu ke waktu dan wacana tersebut masih terjadi hingga kini (Sen & Hill, 2011). Sebagai contoh, kasus-kasus kekerasan terhadap perempuan, kasus *women/girls trafficking*, persoalan *unpaid works care*, kekerasan di media terhadap perempuan adalah contoh-contoh jelasnya (Rahmawati & Udasmoro, 2021). Hal ini tentu saja tidak dapat dilepaskan dari perjalanan perjuangan kesetaraan yang didominasi oleh pemikiran dan perjuangan untuk perempuan, terutama pada medio 1980-an. Pada masa ini mulai muncul organisasi-organisasi perempuan dan juga gerakan perempuan yang bermunculan diawali dengan munculnya salah satu organisasi perempuan pertama di Indonesia yang berbasis di Yogyakarta, yakni Yayasan Annisa Swasti (YASANTI) yang didirikan pada 28 September 1982. Tujuan lembaga Swadaya Masyarakat ini adalah untuk memperjuangkan nasib buruh (Kabarkota, 2018). Dalam perkembangannya, kemudian muncul beberapa *women crisis centers* yang tersebar

di seluruh Indonesia yang bertujuan untuk membela kepentingan perempuan yang banyak menjadi korban kekerasan, terutama kekerasan dalam rumah tangga.

Berbicara mengenai relasi kekuasaan gender di Indonesia, produksi pengetahuan seperti yang telah dijelaskan di atas sangat dominan terjadi. Namun, secara historis, ada dinamika yang secara signifikan dipengaruhi oleh rejim yang sedang berkuasa. Pembicaraan mengenai peran perempuan, perjuangan perempuan sebagai *body of knowledge* banyak berkembang selama masa pemerintahan Orde Baru. Pada masa ini, tulisan-tulisan awal mengenai perjuangan untuk kesetaraan hadir berkelindan dengan usaha pemerintah memasukkan pengetahuan ini secara politis (Suryakusuma, 1988). Perempuan diciptakan sebagai ibu oleh negara dengan tujuan untuk *men-support* agenda-agenda penguasa. Pada tahun 1980-an, Pusat Studi Wanita banyak didirikan di banyak perguruan tinggi besar di Indonesia. Pusat Studi Wanita banyak yang terkooptasi oleh proyek pembangunanisme pemerintahan Suharto. Isu-isu yang diangkat lebih kepada persoalan kesetaraan tetapi tujuan kesetaraan tersebut lebih untuk menciptakan kemandirian demi melibatkan mereka dalam peningkatan ekonomi negara.

Pada era tersebut, tulisan-tulisan mengenai perempuan masih menggunakan terminologi wanita. Term wanita dianggap lebih bermartabat daripada kata perempuan yang dianggap peyoratif karena secara sosial kata tersebut lebih banyak dipakai untuk menjelaskan moralitas yang terdegradasi dari perempuan. Hal ini terlihat dari seringnya kata tersebut digunakan sebagai kata yang berasosiasi dengan imoralitas, seperti kata perempuan jalang, perempuan nakal dan sebagainya.

Kenyataan bahwa wanita adalah subjek tetapi yang diobjekkan pada masa Orde Baru, memunculkan tulisan yang sangat kritis terhadap pemosisian perempuan masa Orde Baru oleh Julia Suryakusuma (Suryakusuma, 1988). *State Ibuism* adalah sebuah *stepping stone* dalam pemikiran kritis feminis Indonesia tentang bagaimana sebetulnya pemosisian perempuan Indonesia. Pendobrakan-pendobrakan melawan siasat Orde Baru yang dianggap “membuat perempuan” untuk tujuan ekonomi dan politik dibandingkan dengan persoalan lebih

ideologis, yakni persoalan diri mereka yang diposisikan setara dengan laki-laki, terus bergerak pada akhir masa pemerintahan Orde Baru. Pada masa ini hadir “keberanian” komponen-komponen yang berbeda, baik dari akademisi maupun aktifis perempuan yang mengkritisi pemosisian pemerintah terhadap perempuan tersebut. Isu yang sangat kuat misalnya adalah kritik terhadap siasat politik seksual yang dilakukan terhadap Gerwani, organisasi perempuan *underbow* Partai Komunis Indonesia (Wieringa, 1996, 2002).

Perjuangan untuk “diri” perempuan ini terus bergulir sampai tahun 2010-an. Terlebih dengan hadirnya Era Reformasi yang salah satu hal yang dimunculkan adalah kebebasan berekspresi. Satu hal yang sangat berperan dalam ekspresi ini adalah persoalan ekspresi seksual yang justru banyak berkembang dalam kajian-kajian sastra (Udasmoro & Anwar, 2019). Hal lain yang menjadi sangat penting adalah peninjauan ulang persoalan dikotomi laki-laki dan perempuan juga ditinjau ulang, seiring dengan dibacanya tulisan-tulisan Judith Butler dan Raewyn Connell yang muncul dengan buku mereka mengenai *gender trouble* (Butler, 2011, 2013) dan *masculinities* (Connell, 2005).

Judith Butler berfokus pada pemikirannya bahwa gender tidak bersifat dikotomis (laki-laki dan perempuan). Namun, ada persoalan *undoing gender* karena dikotomi mengenai persoalan *nature* dan *culture* yang sering diatribusikan pada perempuan (*nature*) dan laki-laki (*culture*) tidak menjelaskan yang terjadi dalam kehidupan sehari-hari. Bagi Butler, semua adalah *culture*. Terpengaruh Michel Foucault dan Pierre Bourdieu, Butler menjelaskan aspek *gendered gendering* dan *gender gendered* dimana dia berargumen bahwa ada *ongoing performativity* (proses pengulangan terus menerus) oleh subjek-subjek yang berbeda yang membangun pilihan gender mereka (Butler, 2011). Bangunan gender inipun tidak bersifat stabil karena akan terus menerus mengalami *performativity*. *Queer* adalah proposisi Butler terhadap pilihan gender yang bersifat cair dan terus bergerak tersebut.

Sementara itu, studi mengenai *masculinities* juga mendapatkan atensi yang besar terutama dari kalangan akademisi dan ahli-ahli gender masa kini. Proposisi Connell (Connell, 2005; Messerschmidt, 2018) mengenai *hegemonic* dan *subordinate* masculinities yang dia

sebutkan sebagai nilai-nilai yang dilekatkan pada laki-laki tetapi berada dalam hierarki di antara kelompok laki-laki itu sendiri menyita perhatian. Yang menjadi menarik adalah studi Connell ini banyak digunakan untuk melihat representasi LGBT sebagai subordinate *masculinities* yang mereka anggap mengalami opresi oleh kelompok *hegemonic masculinities*.

Situasi akademik ini berkelindan dengan yang terjadi dalam konteks sosial. Merebaknya pilihan akan orinetasi gender yang berbeda terjadi karena keterbukaan berekspresi pada masa Reformasi. Kebebasan berbicara dan berekspresi, terutama terkait dengan orientasi seksual dan gender membuka akses pada diskusi ini. Hal ini semakin terbuka lebar karena hadirnya media sosial yang juga semakin merebak pada tahun 2015-an. Meskipun wacana-wacana agama juga semakin menguat pada tahun 2010-an yang memosisikan LGBTQ sebagai bagian dari perilaku yang harus diluruskan, tetapi orientasi-orientasi ini tidak surut diperjuangkan.

Sebetulnya, persoalan homoseksualitas bukan hal baru dalam konteks Indonesia, baik dalam karya sastra maupun dalam konteks sosial. Karya-karya mengenai homoseksualitas telah ada misalnya pada awal abad ke-19 dalam Serat Centhini (Udasmoro, 2012). Serat Centhini ditulis atas perintah putra mahkota Kraton Surakarta yang kemudian menjadi raja, yakni Pakubuwana V. Karya Sastra Jawa ini banyak berisi praktik homoseksualitas. Transgenderisme juga telah banyak dibaca dari Kitab Mahabharata. Transgenderisme bahkan merupakan suatu hal yang biasa dalam pengalaman masyarakat di Indonesia. Praktik ini menjadi seakan asing karena menguatnya pemahaman *Abrahamic Religions* di era Reformasi. Pemosisian homoseksual dan transgender yang dianggap “berdosa” menguat dengan sangat tajam dalam wacana keseharian (misalnya dalam wacana agama baik Islam maupun Nasrani).

Lain halnya konteks sosial yang semakin memperketat wacana mereka terhadap LGBTQ (sebagai yang tidak bermoral), dalam sastra wacana tentang hal ini justru semakin menguat sejak masa awal Reformasi. Banyak karya sastra mengenai kelompok-kelompok ini yang ditulis oleh para pengarang besar, misalnya oleh Ayu Utami pada tahun 1998 (menjelang runtuhnya pemerintahan Suharto). Para

pengarang tidak hanya berbicara mengenai relasi laki-laki dan perempuan tetapi pada diversitas gender dengan nilai-nilai maskulinitas atau femininitas yang menguasai wacana-wacana sastra pasca reformasi. Aspek-aspek maskulinitas mulai banyak ditulis dalam konteks sastra di satu sisi dan di sisi lain analisis terhadap aspek inipun semakin menggejala. Para peneliti yang meneliti pun sangat bervariasi, mulai dari mahasiswa S1, S2 maupun S3. Kritik terhadap kekalnya *gender order* mulai dipertanyakan dan digedor-gedor sebagai pemikiran akademik.

Buku ini menggambarkan bagaimana perbincangan mengenai LGBTQ telah menginspirasi para mahasiswi dan mahasiswa sastra untuk mendiskusikannya tanpa *tedeng aling-aling*. Arena kebebasan mempertanyakan *gender order* dalam konteks LGBTQ ini seolah tidak mepedulikan wacana lain, yakni wacana sosial yang cenderung dikuasai kelompok normatif kaum agamawan. Tulisan-tulisan di dalam buku ini menjelaskan secara inspiratif cara berpikir mereka.

Buku ini adalah kontribusi dari para mahasiswa dan mahasiswi Magister Ilmu Sastra Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada dari kelas Feminisme. Tulisan yang cukup reflektif dari mereka sebetulnya merupakan hasil diskusi yang cukup baru bagi mereka. Namun, usaha mereka ini telah menjelaskan terbukanya pemikiran mereka sehingga mampu menuliskan tulisan-tulisan yang cukup kritis di dalam artikel-artikel mereka.

Secara isi, buku ini dibagi menjadi dua bagian besar. Bagian besar pertama berada dalam lingkup yang diberi judul Menggugat Maskulinitas Hegemonik. Sementara itu, bagian kedua berjudul Femininitas dan Ruang-Ruang Resistensi. Artikel pertama pada bagian Menggugat Maskulinitas Hegemonik berjudul Performativitas Waria sebagai Resistensi dalam Novela *Rumah Ilalang* karya Stebby Julionatan. Artikel ini ditulis oleh Dwi Rezki Hardianto Putra Rustan, Vania Arieta Ulwanda, dan Ilham Rabbani. Tulisan ini mencoba menganalisis novella yang menggambarkan perjuangan para waria untuk bisa diterima di kalangan kelompok heteronormatif. Teori performativitas dari Judith Butler digunakan sebagai lensa untuk melihat bagaimana beroperasinya performativitas di dalam novella tersebut serta bagaimana resistensi-resistensi dilakukan oleh para

tokoh waria dalam memosisikan diri mereka di tengah masyarakat dominan yang secara struktural bertendensi memarginalkan mereka. Perjuangan tersebut tidak mudah karena struktur yang stabil tetap tidak tergoyahkan.

Artikel tentang maskulinitas yang lain ditulis oleh Riqqah Dhiya Ramadhanty, Danang Putrowijoyo, Ulil Lauhul Mahfudah, dan Nisrina Rona Nabilah yang berjudul *Maskulinitas dalam Cerpen Anak Perempuan Ayah* Karya Yusrizal K.W. Artikel ini memberikan pandangan mengenai peran *hegemonic masculine* yang dalam banyak pengalaman bersifat *toxic* (beracun). Banyak kekerasan diproduksi dan direproduksi oleh kelompok ini. Para penulis berargumen bahwa cerpen *Anak Perempuan Ayah* (1997) memberikan kritik yang sinis terhadap sikap masyarakat yang terlalu patuh terhadap tatanan simbolik *gender order*. Padahal masyarakat mengetahui peran *toxic masculine* yang anarkis sebagaimana yang digambarkan pada salah satu tokoh laki-laki di dalam cerita. Kepatuhan mereka terhadap dominasi maskulinitas hegemonik inilah yang dianggap para penulis tidak mampu membuat masyarakat berpikir kritis.

Artikel selanjutnya masih mengenai maskulinitas yang berjudul *Maskulinitas Linus Suryadi Melalui Konstruksi Perempuan dan Laki-Laki dalam Pengakuan Pariyem: Dunia Batin Wanita Jawa*. Artikel ini disumbangkan oleh Lastry Monika, Dedek Gunawan, dan Innezdhe Ayang Marhaeni. Penulis berargumen bahwa karya monumental “Pariyem” memang bercerita tentang perempuan Jawa kelas bawah yang terdominasi secara seksual oleh tuannya yang notabene adalah priyayi dari kalangan kelas atas. Namun, yang menjadi sorotan dari artikel ini adalah kenyataan bahwa pengarangnya adalah laki-laki, maka sisi-sisi maskulin laki-laki sebagai latar sosial dan ideologis dianggap memiliki relevansi dengan bangunan cerita tersebut sehingga meskipun Pariyem yang dari kelas bawah tersebut dapat bersuara, dia tetap dibuat tidak dapat memperjuangkan dirinya sendiri.

Maskulinitas Hegemonik dalam Cerpen *Lelaki di Bawah Lampu Jalan* Karya Maya Sandita merupakan artikel yang ditulis oleh Fikha Nada Naililihaq, Hatindriya Hangganararas, dan Ricky Yudhistira Nst. Tulisan ini memberikan gambaran mengenai kekerasan psikis yang dialami oleh seorang laki-laki yang dianggap bahwa dia bukan-

lah laki-laki ideal yang seringkali disebut sebagai yang hegemonik dalam konteks masyarakat tertentu. Kekerasan tersebut dilakukan oleh sebuah rejim kultural dan struktural yang melihat bahwa laki-laki ideal haruslah berotot, berkekuatan fisik dan mental. Yang menjadi poin argumen dari para penulis adalah bahwa struktur berpikir ini tidak hanya dilakukan oleh para laki-laki yang notabene memiliki standar tersebut. Bahkan perempuan pun melakukan kekerasan psikis yang sama terhadap tokoh tersebut karena dia mengadopsi struktur maskulin hegemonik yang sudah melembaga secara kultural.

Satu artikel lain yang masih berfokus pada persoalan membongkar praktik maskulinitas hegemonik dalam masyarakat yang terefleksi dalam karya sastra berjudul *Kedinamisan Maskulinitas Suku Bugis dalam Cerpen Perempuan Rantau* Karya Faisal Oddang. Hadi Prasetyo, Nur Aisyah, dan Ridhotun Ni'mah adalah kontributor tulisan ini. Di dalam artikel ini para penulis mencoba memotret maskulinitas lokal yang terefleksi dalam cerpen yang menjelaskan budaya suku Bugis, di Sulawesi Selatan. Dalam konteks Bugis, laki-laki yang dianggap maskulin adalah mereka yang cakap mengembangkan layar dan memiliki kemahiran mengarungi samudra. Akan tetapi, ditengarai oleh para penulis bahwa ada sesuatu yang dinamis yang digambarkan di dalam novel. Otot bukanlah satu-satunya penanda maskulinitas hegemonik. Harta kekeayaan berlimpah menjadi penanda kultural lain yang terus direproduksi untuk menunjukkan maskulinitas seorang laki-laki.

Artikel selanjutnya berjudul *Representasi Maskulin Perempuan* dalam Film Animasi *Brave* Produksi Disney. Amalia Rahma, Evi Irawanti Br Saragih, dan Rio Eko Nugraha menulis artikel ini. Para penulis mempertanyakan *gender order* yang ada di dalam film dengan berargumen bahwa femininitas dan maskulinitas adalah bangunan yang secara kultural, sosial dan politik dikonstruksi oleh masyarakat. Namun, dikatakan oleh para penulis, keduanya adalah struktur yang tidak pernah setara. Dalam konteks maskulinitas, misalnya, ada maskulinitas hegemonik. Maskulinitas hegemonik adalah superstruktur paling dominan dalam *gender order*. Sementara itu, di dalam lingkungan femininitas, ada pula yang mereka sebut sebagai

femininitas hegemonik. Akan tetapi, dalam praktiknya femininitas hegemonik terbatas pada hubungan kekuasaan di kalangan perempuan saja. Di dalam tulisan ini para penulis menganalisis usaha seorang perempuan muda yang mencoba mendobrak struktur *gender order* yang seringkali bersifat permanen yang dipraktikkan baik oleh laki-laki maupun perempuan.

Artikel selanjutnya berjudul Konstruksi Maskulinitas yang Menghegemoni dalam Film *Captain Marvel*. Artikel ini merupakan kontribusi dari Margaretha Finna Calista, Prisma Yunia Putri, dan Habib Muharrom Sudarmawan yang memiliki pemikiran sejalan dengan artikel tentang film *Brave* di atas. Menyitir pendapat Butler (1990), *Identity* adalah “*what you are or what characteristics you have*,” penulis menyetujui bahwa gender tidak otomatis terkait dengan jenis kelamin. Artinya, ada asumsi bahwa gender tidak hanya terdiri dari laki-laki dan perempuan secara biner. Artikel ini mencoba menjelaskan mengenai femininitas dan maskulinitas yang dipraktikkan secara simultan di dalam sosok perempuan Captain Marvel yang merupakan gambaran gugatan terhadap *gender order* dalam *superhero* Amerika.

Persoalan amalgam antara maskulinitas dan femininitas juga terdapat di dalam artikel berjudul Interseksi Nilai Maskulinitas dan Femininitas Perempuan dalam Cerpen *Safrida Askariyah* Karya Alimuddin yang ditulis oleh Al Farahil Ala, Faqih Sulthan, Naila Fauziah. Mengambil *setting* konflik Aceh, artikel ini memberikan gambaran tentang praktik maskulinitas dan femininitas yang secara simultan dilakukan oleh tokoh perempuan mantan pasukan GAM bernama Safrida. Disebutkan oleh para penulis bahwa tokoh perempuan di dalam novel ini diposisikan berada pada sisi-sisi femininitas dimana mereka mengokupasi ranah domestik dengan sangat kuat. Namun, tokoh perempuan ini juga digambarkan mengokupasi ranah politik dan perjuangan dengan berperan aktif sebagai pasukan GAM perempuan, Askariyah. Di dalam ranah perjuangan ini para penulis juga berargumen bahwa tokoh perempuan digambarkan memiliki strategi feminin di dalam mengalahkan lawan, yakni dengan menggunakan seksualitasnya.

Pada bagian besar kedua, yakni Femininitas dan Ruang-Ruang Resistensi ada lima artikel yang menjelaskan kuatnya konstruksi

femininitas dari cara pandang pengarang, terutama pengarang laki-laki tetapi bahwa ada usaha-usaha untuk mendekonstruksinya. Namun, usaha-usaha untuk menjelaskan kekuatan perempuan seringkali dilakukan dengan cara ekstra yang justru menempatkan perempuan dalam persoalan yang lain.

Artikel pertama pada bagian ini berjudul Konstruksi *Male Gaze* dalam Cerpen Lesung Pipit Karya Eka Kurniawan dan Cerpen Perempuan Buta Tanpa Ibu Jari Karya Intan Paramaditha oleh Aji Royan Nugroho, Hilda Fauziah, Indriyani Fransiska. Para penulis berargumen bahwa meskipun kedua pengarang berbeda gendernya, tetapi ketika menggambarkan perempuan mereka memiliki sisi pandang dan *visual pleasure* yang sama. Tubuh perempuan dijadikan objek tatapan oleh pengarang laki-laki dan pengarang perempuan telah mengalami *heterosexualised position* dengan melakukan hal yang sama.

Tulisan lain yang masih memosisikan perempuan sebagai objek dijelaskan oleh penulis ketika berbicara mengenai monsterisasi terhadap perempuan. Artikel ini ditulis oleh Anggit Febrianto, McFulvia HY, dan Laili Fitria dengan judul Konstruksi Perempuan Sebagai Monster dalam Cerpen *Bulan di Atas Kampung* Karya Seno Gumira Ajidarma. Para penulis berargumen bahwa monsterisasi terhadap tokoh perempuan di dalam cerpen ini merupakan konstruksi ide maskulin pengarang.

Artikel selanjutnya berjudul Representasi Perempuan Dunia Ketiga Sebagai Konstruksi Poskolonial dalam Novel *Little Bee* Karya Chris Cleave yang ditulis oleh M. Hafidzulloh S. M, Rizqi Auliawati Putri, dan Sitti Suharni. Tulisan ini menyetujui pandangan adanya homogenisasi terhadap perempuan secara universal sebagai sebagai konstruk feminis Barat. Penulis memberikan contoh dari *mindset* di dalam novel *Little Bee* yang menjelaskan adanya nasib empat perempuan imigran dari negara-negara berkembang yang sangat berbeda dengan nasib perempuan Barat dari sisi sosial, politik, dan ekonomi. Namun, dari empat perempuan tersebut mereka digambarkan sama, yakni mengalami opresi dari laki-laki tempat mereka berasal. Sementara itu, menurut par apenulis, perempuan Barat digambarkan sebagai yang justru mendominasi, bahkan terhadap

laki-laki Barat. Ada konstruksi hitam putih yang meletakkan perempuan dari dunia berkembang dengan perempuan Barat secara dikotomis.

Dinamika Hasrat Perempuan dalam Teks *Monolog Prita Istri Kita* Karya Arifin. C Noor: Kajian Psikoanalisis Lacanian adalah tulisan yang menggunakan latar teoritis psikoanalisis Lacanian yang ditulis oleh Muhammad Lutfi Dwi Kurniawan, Astrinda N. Iswalono, Muhammad Surahman Djunuhi, dan Yarni Hi Majid. Menggunakan triadik konsep Lacan Yang Riil, Yang Imajiner, dan Yang Simbolik, para penulis mencoba menjelaskan subjek yang selalu merasa terbelah atau tidak utuh di dalam novel yang direpresentasikan dari tokoh perempuan. Keterbelahan atau ketidakutuhan subjek (perempuan) ini menyebabkannya selalu mencari objek untuk memenuhi dirinya. Liyan sebagai bagian dari *lackness* merupakan situs dari kemunculan subjek. Dengan kata lain, liyan merupakan situs ketika subjek muncul dan membangun ketidakutuhannya (Lacan, 1957-8b, 1964, 1977).

Artikel selanjutnya berjudul *Getting Beyond Patriarchy* dalam Film Remake Produksi Disney dari *Sleeping Beauty* (1959) ke *Maleficent* (2014) kontribusi dari Rizki Eka Putri Alda, Sitti Hardianti, Agus Sunarto. Para penulis menceritakan usaha dekonstruksi femininitas ke maskulinitas yang dilakukan oleh para pembuat Hollywood terhadap tokoh dongeng anak *Sleeping Beauty*. Para penulis membandingkan *Sleeping Beauty* yang merupakan film tahun 1950-an yang masih menggambarkan tokoh perempuan yang lemah, dikorbankan, dan dikalahkan oleh perempuan lain. Pembandingnya adalah film *Maleficent* yang dibuat pada lebih dari 50 tahun kemudian. Bukan soal ceritanya yang berubah tetapi bahwa perspektif terhadap tokoh perempuan yang jahat, yakni *Maleficent* dibuat berubah pula meskipun dalam banyak hal masih memunculkannya sebagai subjek yang mengerikan dengan berbagai simbol yang ditampilkan.

Artikel terakhir ditulis oleh M. Irfan Rifaldi, Federica Vitale, dan Marina Gagliardi dengan judul *Gender dalam Pemikiran Keagamaan*. Ketiga penulis mencoba melihat agama dengan perspektif gender. Mereka berpendapat bahwa perempuan yang aktif dan terlibat di dalam komunitas keagamaan pada dasarnya hanya memiliki suara

yang bersifat kolektif atau kelompok (Jadane, 2011). Sementara itu laki-laki memiliki peran jauh lebih kuat untuk terlibat dalam konteks agama baik secara individu atau kolektif. Secara historis, masyarakat telah mengeluarkan perempuan dari arena yang diakui publik untuk kepemimpinan, berkhotbah, mengajar, mengelola *property* dan sebagainya, hanya karena mereka bukan laki-laki. Laki-laki mengokupasi ruang-ruang tersebut secara permanen karena agama terus menerus mereproduksi peran sentral laki-laki dalam konteks agama.

Buku ini dapat terealisasi atas dukungan dari proyek penelitian “Gender Dimension of Social Conflict, Violence and Peacebuilding” yang mendapatkan dukungan dana dari *Swiss National Science Foundation* (SNSF) dan *Swiss Agency for Development and Cooperation* (SDC). Proyek penelitian selama 6 tahun ini (2014 – 2020) melibatkan peneliti dari Indonesia, Swiss dan Nigeria. Kami mengucapkan terima kasih kepada tim peneliti lokal Indonesia yang telah bekerjasama secara solid mulai dari Aceh (Raihan Fajri dan Tabrani Yunis), Maluku (Jemmy Talakua dan Tety Pelu), Jawa Timur (Yeni Lutfia dan Asnawan) dan Yogyakarta (Dati Fatimah dan Wariatun). Ucapan terima kasih juga kami sampaikan kepada peneliti dari Swiss (Elisabeth Prugl, Christelle Rigual, Rahel Kunz, dan Henry Myrtilinen) serta peneliti Nigeria (Mimidoo Achakpa dan Joy Onyesoh).

DAFTAR ISI

KATA PENGANTAR

Wening Udasmoro & Arifah Rahmawati iii

DAFTAR ISI xv

MENGGUGAT MASKULINITAS HEGEMONIK

PERFORMATIVITAS WARIA

SEBAGAI RESISTENSI DALAM NOVEL

RUMAH ILALANG KARYA STEBBY JULIONATAN

*Dwi Rezki Hardianto Putra Rustan, Vania Arieta Ulwanda,
Ilham Rabbani* 3

MASKULINITAS DALAM CERPEN ANAK PEREMPUAN AYAH KARYA YUSRIZAL K.W

*Riqqah Dhiya Ramadhanty, Danang Putrowijoyo, Ulil Lauhul,
Mahfudah, Nisrina Rona Nabilah* 28

MASKULINITAS LINUS SURYADI MELALUI KONSTRUKSI PEREMPUAN DAN LAKI-LAKI DALAM PENGAKUAN PARIYEM: DUNIA BATIN WANITA JAWA

Lastry Monika, Dedek Gunawan, Innezdhe Ayang Marhaeni 51

MASKULINITAS HEGEMONIK DALAM CERPEN LELAKI DI BAWAH LAMPU JALAN KARYA MAYA SANDITA

*Fikha Nada Naililihaq, Hatindriya Hanganararas,
Ricky Yudhistira Nst* 76

KEDINAMISAN MASKULINITAS SUKU BUGIS DALAM CERPEN PEREMPUAN RANTAU KARYA FAISAL ODDANG

Hadi Prasetyo, Nur Aisyah, Ridhotun Ni'mah 87

REPRESENTASI MASKULINITAS PEREMPUAN DALAM FILM ANIMASI <i>BRAVE</i> PRODUKSI DISNEY <i>Amalia Rahma, Evi Irawanti Br Saragih, Rio Eko Nugraha</i>	104
KONSTRUKSI MASKULINITAS YANG MENGHEGEMONI DALAM FILM <i>CAPTAIN MARVEL</i> <i>Margaretha Finna Calista, Prisma Yunia Putri, Habib Muharrom Sudarmawan</i>	118
INTERSEKSI NILAI MASKULINITAS DAN FEMININITAS PEREMPUAN DALAM CERPEN <i>SAFRIDA ASKARIYAH</i> KARYA ALIMUDDIN <i>Al Farahil Ala, Faqih Sulthan, Naila Fauziah</i>	134
 FEMININITAS DAN RUANG-RUANG RESISTENSI	
KONSTRUKSI MALE GAZE DALAM CERPEN <i>LESUNG PIPIT</i> KARYA EKA KURNIAWAN DAN CERPEN <i>PEREMPUAN BUTA</i> <i>TANPA IBU JARI</i> KARYA INTAN PARAMADITHA <i>Aji Royan Nugroho, Hilda Fauziah, Indriyani Fransiska</i>	147
KONSTRUKSI PEREMPUAN SEBAGAI MONSTER DALAM CERPEN <i>BULAN DI ATAS KAMPUNG</i> KARYA SENO GUMIRA AJIDARMA <i>Anggit Febrianto, McFulvia HY, Laili Fitria</i>	158
REPRESENTASI PEREMPUAN DUNIA KETIGA SEBAGAI KONSTRUKSI POSKOLONIAL DALAM NOVEL <i>LITTLE BEE</i> KARYA CHRIS CLEAVE <i>M. Hafidzulloh S. M, Rizqi Auliawati Putri, Sitti Suharni</i>	172
DINAMIKA HASRAT PEREMPUAN DALAM TEKS MONOLOG <i>PRITA ISTRI KITA</i> KARYA ARIFIN C. NOOR: KAJIAN PSIKOANALISIS LACANIAN <i>Muhammad Lutfi Dwi Kurniawan, Astrinda N. Iswalono, Muhammad Surahman Djunuhi, Yarni Hi Majid</i>	196

GETTING BEYOND PATRIARCHY DALAM FILM REMAKE PRODUKSI DISNEY DARI <i>SLEEPING BEAUTY</i> (1959) KE <i>MALEFICENT</i> (2014)	
<i>Rizki Eka Putri Alda, Sitti Hardianti, Agus Sunarto</i>	213
GENDER DALAM PEMIKIRAN KEAGAMAAN	
<i>M. Irfan Rifaldi, Federica Vitale, Marina Gagliardi</i>	235
BIODATA EDITOR	247
BIODATA PENULIS	249

**MENGGUGAT
MASKULINITAS HEGEMONIK**

PERFORMATIVITAS WARIA SEBAGAI RESISTENSI DALAM NOVEL RUMAH ILALANG KARYA STEBBY JULIONATAN

Dwi Rezki Hardianto Putra Rustan
Vania Arieta Ulwanda
Ilham Rabbani

Pengantar

Beberapa tahun terakhir, tuntutan kesetaraan posisi bagi kaum Lesbian, Gay, Biseksual, dan Transgender (LGBT) kerap menyeruak di Indonesia. Tidak tanggung-tanggung, massa yang dilibatkan di dalamnya pun tidak sedikit. Hal tersebut berbentuk bukan hanya lewat aksi yang dilakukan secara mandiri, tetapi mereka juga kerap bergabung dengan gerakan-gerakan protes para buruh, demonstrasi para pekerja, dan lain sebagainya (Priasmoro, 2018). Akan tetapi, di sisi lainnya, penolakan yang tidak kalah keras terhadap mereka juga bergema di berbagai tempat. Penolakan-penolakan tersebut lazimnya diperkuat dengan dalih bahwa kaum LGBT, termasuk para waria di dalamnya, telah menyimpang dari norma agama dan norma sosial masyarakat (Udasmoro, 2017).

Kaum waria yang berada dalam kuatnya cengkraman wacana heteroseksual di Indonesia, akhirnya harus terus berada dalam posisi marginal dan kerap terepresi. Mulai dari yang bersifat ejekan, hinaan, pelecehan, penolakan, hingga terpapar kekerasan fisik, tidak jarang dialami oleh kelompok tersebut (Utomo & Udasmoro, 2021 *forthcoming*). Penolakan biasanya bermula justru dari lingkungan keluarga, kemudian berkembang ke lingkungan masyarakat.

Stigma selalu dilekatkan pada diri kaum waria. Masalah gender mereka menjadi pemantik utamanya. Dalam pandangan masyarakat, tidak pernah ada variasi gender di luar feminin dan maskulin.

Masyarakat heteroseksual hanya mengenal kedua gender tersebut. Secara tidak langsung, mereka mengharuskan bahwa gender feminin adalah keharusan yang melekat pada jenis kelamin perempuan, dan begitupun sebaliknya pada maskulin yang memiliki keharusan melekat pada jenis kelamin laki-laki (Udasmoro, 2016). Seperti yang telah disinggung sebelumnya, siapa pun yang menyalahi konstruksi *gender order* yang telah diciptakan oleh masyarakat tersebut, misalnya laki-laki berpenampilan dan bertindak feminin, atau sebaliknya atau dalam satu tubuh terdapat dua gender sekaligus, secara otomatis akan dilabeli sebagai entitas yang aneh, tidak normal, menyimpang, dan bahkan sesat (Koeswinarno, 2004: 1-2).

Stigma tentang para waria terus diproduksi di tengah-tengah masyarakat, dilanggengkan dengan kehadiran berbagai media terkini, terlebih ketika beberapa kelompok waria tertentu didapati terlibat dalam kegiatan prostitusi, pengedaran obat-obatan terlarang, dan aktivitas-aktivitas yang dianggap keluar dari norma dan hukum lainnya. Masyarakat semakin menaruh pandangan negatif, menolak berinteraksi dan berbaur serta enggan memberi ruang bagi mereka karena dianggap meresahkan (DW, 2018).

Masyarakat hanya terpaku pada informasi-informasi berten-densi negatif meskipun sebagaimana kelompok masyarakat lain, banyak pula aktivitas-aktivitas produktif yang digerakkan oleh ko-munitas waria. Sebagaimana satu contoh kasus, pada tahun 2018, para waria yang menamai diri mereka Komunitas Warga (waria dan gay Singaraja) melakukan aktivitas bagi-bagi kondom di daerah Bali, guna pencegahan penularan *Human Immunodeficiency Virus-Acquired Immune Deficiency Syndrome* (HIV-AIDS) (Utik, 2018). Tidak hanya itu, mereka juga bergerak dalam kegiatan sosial seperti pe-nyuluhan pembuangan sampah, menjadi pelatih seni tari, membuka jasa rias, dan berbagi ilmu di bidang kuliner (Umara, 2019). Aktivitas yang mereka lakukan tersebut, secara langsung maupun tidak langsung, dapat saja disebut sebagai bentuk resistensi mereka di hadapan stigma-stigma masyarakat heteronormativitas.

Berkaitan dengan paparan mengenai permasalahan yang di-hadapi kaum waria di atas, karya sastra tidak jarang hadir sebagai perekam dari fenomena-fenomena tersebut. Akan tetapi, sastra pun tidak lepas dari kecenderungan pengukuhan wacana heteronorma-

tivitas dalam masyarakat Indonesia. Namun, beberapa pengarang Indonesia lewat karya-karya mereka, tercatat berani tampil mengangkat permasalahan LGBT dan *queer* di dalamnya. Di antara pengarang-pengarang tersebut, diantaranya adalah Yandasadra lewat novel *Lost Butterfly* (2011), Yonathan Rahardjo lewat novel *Taman Api* (2011), Okky Madasari lewat *Pasung Jiwa* (2013), dan Dea Anugrah lewat “Perbedaan antara Baik dan Buruk” dalam kumpulan cerpen *Bakat Menggonggong* (2016), dan lain-lain. Yang terbaru, Stebby Julionatan, salah seorang sastrawan muda asal Jawa Timur, menerbitkan novel berjudul *Rumah Ilalang* (2019) yang juga mengangkat permasalahan kaum waria. Naskah dari novel tersebut menjadi salah satu naskah pemenang dalam Sayembara Novela Penerbit Basabasi 2019.

Rumah Ilalang berkisah tentang kehidupan seorang waria bernama Tabita (nama sebenarnya adalah Alang), yang lantaran *gender queer*-nya, ia ditolak oleh keluarganya. Penolakan tersebut dilatarbelakangi rasa malu sang ayah kepada masyarakat lingkungannya. Tabita dianggap menyimpang dari kodrat kelaki-lakiannya. Hal tersebut tidak membuat sang tokoh menyerah, melainkan justru berusaha menumbuhkan harapan dengan jalan mengasingkan diri ke kota lain. Di tempat baru tersebutlah ia diterima oleh Mami Nancy. Ia juga bertemu dengan Tania, tokoh lain yang menjadi sahabat karibnya. Mereka bersama-sama mengurus komunitas waria Lembaga Swadaya Masyarakat Srikandi Utama (LSM-SU) yang memiliki kepedulian sosial terhadap masyarakat.

Para punggawa komunitas tersebut terus berjuang menepis stigma dari masyarakat lewat kegiatan-kegiatan produktif mereka. Perlahan, mereka pun dapat diterima dan membaur lebih cair dengan lingkungan sekitar, meskipun pandangan negatif dan sinis terhadap mereka tetap tidak bisa dihilangkan sepenuhnya. Di akhir cerita, dikisahkan bahwa Tabita merengang nyawa lantaran kecelakaan, dan lantaran ketidakhadirannya pula, konflik antara warga dan LSM-SU terpantik kembali.

Telah muncul penelitian-penelitian tentang *queer* dalam kajian sastra. Dua penelitian yang menganalisis karya sastra dengan teori *queer* yang dikembangkan oleh Butler dilakukan oleh Razan, dkk. (2018) dan Wibowo (2019). Penelitian lain dilakukan oleh Razan,

Rahayu, dan Banita (2018) berjudul “Performativitas Tokoh Utama dalam Novel *Pasung Jiwa* Karya Okky Madasari”. Penelitian-penelitian tersebut berfokus pada upaya pengungkapan identitas gender yang dimiliki sang tokoh lewat performativitas yang dilakukannya secara terus-menerus. Pembahasannya tidak bergerak ke arah resistansi yang dilakukan oleh sang tokoh, melainkan menguraikan efek-efek yang diterimanya lantaran performativitas tersebut. Efek-efek tersebut dominan berupa penolakan dari masyarakat.

Selanjutnya, penelitian yang dilakukan Wibowo (2019) berjudul “Ketaksaan Identitas Gender dalam Cerpen ‘Saya di Mata Sebagian Orang’: Analisis Gender Queer”. Penelitian Wibowo ini lebih berfokus pada ketaksaan atau ambiguitas identitas gender dan resistensinya terhadap matriks heteroseksual yang dikonstruksi oleh masyarakat heteronormatif. Artinya, ia tidak berusaha menguraikan performativitas tokoh dalam proses membentuk identitas gendernya secara detail. Penelitian ini sendiri akan mencoba menguraikan dengan detail performativitas tokoh dalam *Rumah Ilalang*.

Dalam penelitian ini, novela *Rumah Ilalang* akan dijadikan sebagai objek kajian, dan dianalisis menggunakan teori *queer* yang dikembangkan oleh Judith Butler (1993). Butler dikenal sebagai seorang pemikir feminis-pascamodern yang menaruh perhatian pada identitas gender *queer*, diantaranya para waria, yang gagal diberi ruang oleh para pemikir feminis sebelumnya. Analisis akan berfokus kepada performativitas tokoh Tabita dan Mami Nancy. Adapun pertanyaan penelitian yang berusaha dijawab: *pertama*, bagaimanakah performativitas kedua tokoh dalam membentuk identitas gendernya dalam novel *Rumah Ilalang*?; dan *kedua*, bagaimana performativitas tersebut dijadikan alat resistansi terhadap masyarakat heteronormatif?

Adapun langkah-langkah dari penelitian ini, *pertama*, penentuan objek material dan objek formal. Seperti telah disinggung sebelumnya, objek material dalam penelitian ini adalah novel *Rumah Ilalang* karya Julionatan yang diterbitkan oleh Penerbit Basabasi, sementara objek formalnya adalah performativitas tokoh dan resistansinya terhadap masyarakat heteronormatif. *Kedua*, pengumpulan data dilakukan dengan studi kepustakaan. Sumber data adalah novela

Rumah Ilalang. Adapun teknik yang dipergunakan adalah baca-catat. Ketiga, analisis data dilakukan dengan teknik *content analysis*, yaitu peneliti melakukan pemaknaan terhadap teks-teks yang telah diklasifikasikan dengan kerangka teori *queer* yang dikembangkan oleh Butler.

Redefinisi Seks dan Gender Sebagai Konstruksi

Wacana seks dan gender tidak pernah mengalami degradasi intelektual. Setiap saat proses dialektika terjadi di dalamnya, bahkan di setiap saat pula terjadi reinterpretasi terhadap pemikiran sebelumnya dalam memandang seks dan gender melalui *epistème* yang diakuinya paling benar. Begitupun dengan Butler, yang diklaim sebagai seorang feminis post-strukturalis. Butler, dalam pandangannya memiliki ciri khas dalam menafsirkan dan mendefinisikan ulang tentang gender, seks, seksualitas dan tubuh.

Pada awalnya, seks dipahami berbeda dengan gender. Seks disebutkan merupakan fenomena biologis, sedangkan gender adalah konstruksi budaya dan sosial. Hal tersebut berbeda dalam pandangan Butler (1999), seks bukan hanya sekadar fenomena biologis, melainkan sebuah konstruksi ideal yang dimaterialkan oleh waktu dengan pemaksaan dan terus menerus serta dinormalisasi melalui norma-norma tertentu. Norma tersebut adalah rezim yang memproduksi pengetahuan. Butler meminjam istilah Foucault, yaitu sebagai *the regime of truth*. Dengan demikian, seks adalah juga kultur yang membentuk gender itu sendiri (Butler, 1999: 11).

Seks dianggap sebagai pemberian (*given*), pemberian yang masuk akal dan merupakan tatanan alam. Akan tetapi, yang dipahami sebagai persepsi fisik dan langsung hanyalah konstruksi canggih dan mitos dalam sebuah formasi imajiner (Butler, 1999:35). Pandangan tersebut tidak terlepas dari pengaruh beberapa tokoh yang menginspirasi, yakni Michel Foucault, Jacques Lacan, Sigmund Freud, dan Simon de Beauvoir. Butler dalam membangun teori performativitas – sekaligus mendekonstruksi pemikiran mereka. Teori itu, terkhusus dalam memahami gender sebagai bentuk pertunjukan sekaligus sebagai hasil dari pertunjukan. Dalam artian, pertunjukan tersebut lahir dari konstruk kultural. Dalam pertunjukan itu, para juri telah menguji dan mengesahkan kehalusan kulit,

kegemulaian gerak, kelembutan suara. Gender kita adalah pertunjukan atau hasil pertunjukan (Butler, 1999: ix). Para jurinya adalah teman kita, orang tua kita, media dan sebagainya.

Performativitas Gender

Teori performativitas gender memperlihatkan bahwa gender terjadi karena proses materialisasi dan konstruksi. Dengan kata lain, performativitas merupakan suatu kerja yang sedang berlangsung dalam bentuk tindakan dan ucapan. Performatif adalah praktik-praktik diskursif yang menghasilkan atau menetapkan apa yang disebutkan kemudian sebagai menandai kekuasaan konstitutif dan produksi wacana (Butler dalam Ritzer, 2014: 828). Konstruk tersebut, membuat seorang dengan tubuh *male*, harus berperilaku maskulin dan menyukai *female* sebagai lawan jenisnya. Padahal konstruk tersebut merupakan sebuah perangkat yang mengarahkan kita harus tetap terpaku pada norma sosial tersebut. Dalam artian, gender memperlihatkan bagaimana diskursus maupun tindakan yang terus dilakukan oleh masyarakat secara berulang-ulang menghasilkan pengertian tentang seks dan gender baik sebagai laki-laki maupun perempuan (Jauhariyah, 2016).

Hal tersebut tentu berpengaruh pula pada persoalan orientasi seksual. Jika identitas seksual seseorang tidak final, dan tidak stabil, seharusnya tidak ada keharusan seorang perempuan menyukai pria dan sebaliknya. Namun, masyarakat tentu tidak menghendaki yang demikian (Jauhariyah, 2016). Proses materialisasi gender yang selama ini dilakukan berada dalam sistem hegemoni heteroseksual, sehingga jika gender seseorang dianggap keluar dari norma sosial yang berlaku, maka fenomena tersebut akan dipandang sebagai sebuah tindakan yang menyimpang. Inilah kekerasan gender dari hasil konsepsi performativitas yang tunduk pada hegemoni tertentu. Untuk itu dibutuhkan proses negosiasi terhadap norma-norma sehingga menghasilkan performativitas gender yang lebih terbuka dan tanpa kekerasan.

Konsep teori performativitas berfungsi untuk mengetahui identitas gender seseorang. Hal ini dapat dilihat dari ekspresi yang ditampilkan kemudian diwujudkan dalam bentuk nyata melalui peran, *gesture*, perkataan dan hasrat yang mencakup performa yang dipeng-

aruhi oleh lingkungan dari masing-masing individu tersebut yang kemudian direalisasikan pada dirinya sendiri. Tindakan performativitas tersebut tidak berdiri sendiri, karena dipengaruhi oleh publik yang menjadikan seorang individu berubah kepada arah yang lebih sesuai dan nyaman menurutnya (Wulandari, 2019: 5). Sehingga pada intinya seksualitas maupun gender adalah dua hal yang saling berkaitan dan dikonstruksi

Oleh sebab itu, melihat ketimpangan tersebut, Butler mengajukan satu pengkajian yang berusaha keluar dari konstruksi tersebut. Pengkajian itu disebut sebagai *queer studies*. Teori *queer* sendiri dipahami sebagai pokok pemikiran seksualitas dan gender era post-modern. Gender dan seks bukan seperti yang dipahami oleh masyarakat heteronormatif. Gender dan seksualitas adalah identitas tidak stabil dan inkoheren (Jagose, 1996: 73–79). Hal tersebut dideskripsikan sebagai *criss-crossing* terhadap garis-garis identifikasi (*self identity*) dan hasrat (seksualitas) di antara gender, seksualitas dan identitas lainnya (Beasley, 2005: 108). Dengan kata lain, *queer* berkonsentrasi pada mencampuradukkan asumsi tradisional tentang kombinasi atribut diri yang seharusnya tidak terhindarkan. Misalnya, seseorang yang memiliki gender feminin dapat mengkombinasikan identitasnya dengan gender maskulin, begitupun sebaliknya. Dengan demikian, *queer* digunakan sebagai strategi alternatif untuk melakukan resistensi (Butler, 1993:116–117).

Pada titik tersebut dipahami bahwa waria bukanlah sedang meniru yang asli, karena yang asli memang tidaklah ada. Dalam artian, yang ada hanyalah bentuk performativitas yang dianggap benar-benar alamiah oleh lingkungan sosial. Gagasan tentang identitas gender asli atau primer tersebut adalah bentuk yang diparodikan dalam praktik budaya (Butler, 1999: 174). Berangkat dari hal tersebut, intinya adalah tidak ada identitas gender yang di balik ekspresi gender, karena gender adalah sebuah proses imitasi, pengulangan dan performativitas yang tidak pernah berhenti. Karenanya, identitas gender itu tidak selalu menutup ruang gerak tetapi selalu menganga untuk menerima identitas gender yang lain.

Performativitas Waria: dari Maskulin ke Feminin

Dalam *Rumah Ilalang*, tokoh Tabita sejatinya memiliki nama asli Alang. Ia merupakan anak ketiga dari empat bersaudara, yang pada mulanya, kelahirannya begitu dinantikan oleh pasangan Hanung dan Sutila. Sampai usia pernikahan mereka yang kesepuluh, pasangan tersebut tidak kunjung dikaruniai anak berjenis kelamin laki-laki. Lalu, lahirlah Alang pada tahun pernikahan ke sebelas. Bagi Hanung dan Sutila, pemberian nama Ilalang memiliki makna sekaligus doa: “ilalang” merepresentasikan kegigihan mereka menantikan Alang, dan sang anak diharapkan pula berwatak pantang menyerah sebagaimana ilalang (Julionatan, 2019: 13).

Dalam lingkungan keluarga, Tabita diharapkan menjadi penerus bagi sang ayah (Julionatan, 2019: 43–44). Akan tetapi, lambat-lambat Hanung pun merasakan bahwa harapannya akan sulit direalisasikan, mengingat sifat-sifat yang ditunjukkan Alang sedari kecil cenderung kemayu, lebih menyenangi mainan perempuan, menolak bermain dengan anak laki-laki sebayanya, dan secara sembunyi-sembunyi mencoba mengenakan pakaian perempuan milik kedua kakaknya (Julionatan, 2019: 44–46). Oleh sebab itu, kekerasan berupa pukulan, bentakan, dan semacamnya kerap kali dijadikan strategi oleh Hanung dalam upaya membentuk karakter maskulin dalam diri anaknya (Julionatan, 2019: 46). Hal ini menandakan, bahwa memang dari ikatan kelompok terkecil seperti keluarga, subjek telah dikonstruksi agar terbentuk sebagaimana laki-laki umumnya dalam pandangan masyarakat heteronormatif, yakni laki-laki bahwa harus menampilkan watak maskulin dan akan mendapat predikat menyimpang andai memiliki sifat-sifat yang berkebalikan.

Maskulinitas pun secara perlahan ditunjukkan oleh Alang, kendati terbatas hanya di lingkungan keluarganya. Ia bersikap sebagaimana laki-laki normal dan berusaha menjadi anak yang saleh di mata kedua orang tuanya. Maskulinitas tersebut cenderung lahir dari rasa ketertekanan dan dalam situasi kepura-puraan, atau dengan kata lain menjadi sebatas “topeng” agar terhindar dari paparan kekerasan sang ayah (Julionatan, 2019: 55). Hingga kematiannya, di mata sang ayah yang *notabene* merupakan pemilik kekuasaan dalam keluarga, Tabita tetaplah Alang, seorang laki-laki yang takkan pernah menjadi perempuan (Julionatan, 2019: 47).

Sifat-sifat kemayu, menyenangkan mainan perempuan, enggan bergaul dengan anak laki-laki, dan mencoba pakaian perempuan secara sembunyi-sembunyi yang kerap memantik kemarahan Hanung dapat dikatakan menjadi titik peralihan bagi kehidupan Alang. Sejatinya, di balik hal tersebut, ada peran Dina (sang kakak) di baliknya, sebab dialah yang ikut menanamkan watak feminin dalam diri Alang (Julionatan, 2019: 71-72). Lewat pengakuan kepura-puraannya bersikap sebagaimana lelaki normal di hadapan sang ayah, Alang kemudian memilih meninggalkan lingkungan keluarga dan terjun sepenuhnya ke dalam kehidupan sebagai waria.

Alang berganti nama menjadi Tabita, dan selanjutnya menjadi tokoh yang aktif dalam pembela hak-hak kaum waria (Julionatan, 2019: 14). Ia bergabung dengan Lembaga Swadaya Masyarakat Srikandi Utama (LSM-SU) yang dikelola oleh para waria di bawah asuhan Nancy Darusman (Mami Nancy). Kendati Nancy tetap memandang bahwa dalam diri Tabita bersemayam maskulinitas pula, tetapi keputusan bergabung dengan LSM-SU menjadi periode penting dalam transisi performativitas tokoh tersebut (Julionatan, 2019: 23).

Dalam *Rumah Ilalang*, setelah diterima dengan baik oleh lingkungan LSM-SU, performativitas feminin lah yang dominan ditunjukkan oleh Tabita. Kendati muncul pula dalam waktu tertentu, maskulinitasnya dapat dikatakan tenggelam atau sengaja ditenggelamkan di balik *gender act*-nya yang cenderung feminin. Femininitasnya yang mendapat tekanan untuk dimunculkan semasa hidup di lingkungan keluarga, tersalurkan tanpa bendungan lagi.

Performativitas feminin Tabita dilatarbelakangi oleh faktor-faktor seperti rasa cintanya yang mendalam pada Gosvino, pribadi yang lebih mengedepankan sifat emosional dibandingkan rasional. Ia berusaha tampil sebagai perempuan yang utuh, diperlihatkan dari keterlibatannya dalam kegiatan yang identik dengan gender feminin seperti aktivitas-aktivitasnya membantu bisnis kuliner tokoh Tania, membuka jasa guru menyanyi, dan menjadi pewara dalam berbagai acara.

Pertama, rasa cintanya yang mendalam pada Gosvino, sebagai siswa seminari sekaligus calon imam, ditunjukkan oleh kutipan dalam novel berikut.

Impian Tabita tentang rumah adalah tempat yang nyaman bersama Vino. Tak perlu luas, asal bisa memandang turunnya hujan di halaman belakang, sudah dirasanya cukup. Ada angsa, juga anjing peliharaan mereka yang sedang bercanda; ada sinar matahari yang mengintip dari balik tirai sehabis bercinta, lalu... terdengar teriakan anak lelaki mereka di kamar sebelah yang meminta diantar ke kamar mandi untuk buang air kecil. Tabita tersenyum sendiri membayangkannya. *Cukup sederhana, bukan?* (Julionatan, 2019: 7)

Apa aku jatuh cinta? Saat itu, rupanya Tabita sendiri tak sadar. Tapi, ia pun merasa tak ingin cepat-cepat untuk menjawabnya. (Julionatan, 2019: 10)

Vino, tak lagi bisa kubayangkan samar suaramu. Seliuh desau angin pun tidak. Aku rapuh. Haruskah aku mengakuinya, Sayang? Mengakui jika aku rapuh tanpamu. ... Tanpamu, tubuhku seperti tercerabut hingga ke akar-akar. Aku hilang... lumpuh. (Julionatan, 2019: 14)

Dari kutipan-kutipan tersebut, terlihat hasrat tokoh Tabita untuk membangun keluarga bersama Gosvino, kendati sejatinya Gosvino selalu berusaha menghindari lantaran rasa ketidakwajaran—laki-laki menaruh rasa cinta pada sesama jenis (Julionatan, 2019: 83–87). Tabita merasa berkekurangan tanpa kehadiran lelaki yang dicintainya, bahkan hingga akhir kehidupannya, ia tetap berusaha menunjukkan ketulusan cinta. Kematian pun dipantik pengorbanan untuk mengantarkan kue ulang tahun laki-laki tersebut (Julionatan, 2019: 123).

Kedua, sikap lebih mengedepankan emosi dibandingkan rasio kerap diidentikkan dengan jenis kelamin perempuan dan femininitas oleh masyarakat. Dalam budaya Asia secara umum dan di Indonesia secara khusus, perempuan lebih dileluasakan untuk menampilkan emosi dan lebih dikenal sebagai makhluk emosional dibandingkan laki-laki (Ratnasari dan Suleman, 2017: 34). Daripada bersikap tegas, kelembutan juga lebih cenderung ditunjukkannya. Gejala semacam itu juga ditunjukkan tokoh Tabita dalam *Rumah Ilalang*:

Entah tangkas, entah pelan, entah dipikir, entah lugas, jawaban itulah yang menggetarkan hati Tabita. Seperti

tersengat listrik jutaan volt, apa yang dikatakan Vino benar-benar menghujam tepat ke jantung Tabita. Ya, seperti seperti kepak sayap merpati yang tiba-tiba hinggap di pelataran Masjid Agung selepas subuh, yang dengan keheningannya, mematut-matut bulir-bulir jagung di pelataran itu. Seperti ... ada kupu-kupu yang hinggap di perutmu, yang seketika membuat perasaanmu jadi mual tak keruan; meluahkan tapi hangat oleh kebahagiaan. (Julionatan, 2019: 10)

Tabita seperti sudah mempersiapkan segalanya. *Tania, kamu yang rajin belajar, ya. Mami Nancy, maafkan Bitu, ya. Ndaru, jaga keluargamu. Dan... Anggela, sebentar lagi kamu ulang tahun. Kamu mau hadiah apa?* (Julionatan, 2019: 100).

Ketiga, dibandingkan tokoh lainnya seperti Tania dan Maria yang kerap mengumbar hasrat seksual secara terbuka dan blak-blakan, Tabita lebih berusaha tampil senatural mungkin di hadapan masyarakat, misalnya terlihat lewat kritiknya terhadap sikap “kegatalan” Tania, atau sekadar memilih membicarakan para brondong, *treatment* kecantikan, dan ajang *beauty pageant* berikut.

“Tania, aku tanya padamu, mana yang lebih penting? Yang ada di luar atau apa yang ada di dalam?”

“Hah?”

“Iya, kamu. Cowok-cowok itu. Aku nggak menyalahkan sih kegatalanmu ngejar-ngejar brondong. Posting-posting ke-mesraan, tapi apa ya nggak capek?” (Julionatan, 2019: 40)

Tania pura-pura terusik dan melotot dengan pertanyaan sahabatnya itu. Tawa mereka pun kembali meledak. Ya, hal-hal simpel soal brondong dan cowok, kadang soal *treatment* kecantikan, atau ajang-ajang *beauty pageant* adalah topik-topik yang mengakrabkan mereka, pikir Tania. (Julionatan, 2019: 41)

Dia ingat, dengan tegas Tabita menolak. Sebab baginya, hal itu adalah upaya untuk melecehkan dirinya, baik secara seksual maupun sosial. (Julionatan, 2019: 67)

Hal tersebut mengindikasikan bahwa Tabita berusaha tampil sebagai perempuan yang memahami batas-batas kewajaran dan tahu cara berperilaku yang baik berdasarkan konstruksi masyarakat. Sebagai contoh dalam kutipan di atas, Tabita menolak ikut kegiatan voli dalam perayaan 17 Agustus lantaran dirinya menganggap aktivitas tersebut (olahraga) selama ini lebih identik dengan gender maskulin. Dengan kata lain, di hadapan masyarakat lingkungannya, ia secara terus menerus berusaha menghasilkan *naturalized effect* bagi dirinya.

Terakhir, keterlibatannya dalam kegiatan yang identik dengan gender feminin adalah aktivitas-aktivitasnya membantu bisnis kuliner Tania, membuka jasa guru menyanyi, dan menjadi pewara dalam berbagai acara, dinarasikan dalam kutipan berikut.

Urusan cantik, Tabita sudah cantik dari *sononya*. Dan rasanya dia tak perlu jual diri. Penghasilannya dari nyanyi, nge-MC, dan guru musik sudah cukup untuk memenuhi semua kebutuhan hidupnya. *Apalagi, dia jago membranding konten*. (Julionatan, 2019: 39)

Ia datang tapi tidak masuk ke dalam venue tempatnya diundang oleh komunitas ekonomi kreatif sebagai salah satu narasumber. Ya, usahanya di bidang kuliner, brownies, termasuk salah satu yang paling diperhitungkan di tempat mereka tinggal. Dan semua itu karena Tabita. Tabitalah yang mengajarnya berpromosi di media sosial. Tabitalah yang mengenalkannya pada dunia *copy writing* dan kekuatan marketing dunia digital. Dan, ia ingin memperkenalkan, alih-alih memamerkan, Tabita pada komunitas barunya itu. (Julionatan, 2019: 63)

Para waria yang memiliki keahlian atau usaha sebagaimana Tabita, selain meningkatkan taraf ekonomi, cenderung tidak mendapatkan permasalahan di ruang sosial (Koeswinarno, 2004: 87). Dibandingkan permasalahan, penerimaanlah yang justru mereka dapatkan, sebab keahlian mereka dibutuhkan dalam sektor-sektor yang kian digemari kaum perempuan.

Keterlibatan Tabita dalam kegiatan-kegiatan tersebut tidak lepas dari kehadiran Mami Nancy, salah seorang tokoh waria lainnya dalam

novel *Rumah Ilalang*, yang menjadi pengasuh LSM-SU. Dialah yang membuka pintu dan banyak berperan bagi kehidupan para waria. Nancy bukan hanya menampung para waria, melainkan juga memberikan penyadaran dan pendidikan lewat LSM-SU, mendirikan panti jompo, serta mengasuh tokoh bernama Dewandaru sebagai anaknya hingga mencapai kesuksesan (Julionatan, 2019: 24–28). Nancy melihat kesamaan antara dirinya dengan Tabita dari beberapa segi, mulai dari pengalaman hidup (pengusiran) hingga karakter yang cerdas dan gigih. Oleh sebab itu, ia merencanakan bahwa Tabita-lah yang bakal menjadi suksesornya dalam mengelola panti jompo dan LSM-SU (Julionatan, 2019: 28).

Performativitas feminin Nancy sendiri dimulai dari aktivitas petualangan seksnya di lingkungan pesantren yang kemudian berkembang ke dunia pelacuran (Julionatan, 2019: 18–22). Akan tetapi, lantaran korespondensinya dengan waria lain (Mama Yuli) yang banyak berperan dalam masyarakat, maka ia berhasil meraih kedudukan tinggi lantaran pendidikan yang telah dienyam. Nancy kemudian tersadar bahwa aktivitas pelacuran tak selamanya menjamin kesejahteraan hidupnya (Julionatan, 2019: 28–29). Sifat iba dan keibuannya terbit, kemudian disalurkan dengan tindakan-tindakan riil dengan mengelola panti jompo, mendirikan LSM-SU, dan mengasuh seorang anak.

Dibandingkan tokoh Tabita yang benar-benar berusaha menenggelamkan maskulinitas dan kesadaran bahwa dirinya adalah lelaki, tokoh Nancy ditampilkan sebagai sosok yang mengakui kenyataan bahwa ia terlahir sebagai seorang lelaki bernama Sunardi, sekaligus tidak pula berusaha mengelak akan kelaki-lakiannya di hadapan Tuhan. Sebagai efek pengakuan tersebut, ia pun melaksanakan ibadah umroh sebagai “dirinya sendiri”. Hal tersebut terdapat dalam kutipan berikut.

Tampil di hadapan publik sebagai seorang ibu yang penyang, namun di hadapan Tuhannya, ia tetaplah pria bersarung. Ia menjalani dualisme perannya tanpa lagi marah, bertanya-tanya dan berontak. (Julionatan, 2019: 18)

Ya, kehadiran Dewandaru pun dirasanya semakin mendekatkan dirinya pada Tuhan. Di suatu kesempatan, ia pun be-

rangkat ke tanah suci untuk melaksanakan umroh. (Julionatan, 2019: 30).

Selain itu, lebih jauh pula, karena performativitas feminin yang ditampilkan Nancy, ia dipandang oleh masyarakat lingkungan sekitarnya sebagaimana lazimnya seorang ibu. Kutipan percakapan dengan seorang ustadz di lingkungannya menjelaskan hal itu:

“Maaf, Ibu, kami tidak menolak, Ibu. Tapi kami takut kuwalat. Kami tidak bisa memakamkan Tabita di pemakaman umum,”
Ustadz Amir mencoba memberikan pemahaman akan apa yang dirasakan warga kepada Nancy dan Tania. (Julionatan, 2019: 97)

Peran sebagai ibu ini menunjukkan dirinya diterima di lingkungan masyarakat. Bahkan seorang ustadz pun memberikan penghormatan kepadanya yang terlihat dari pengakuannya pada kutipan di atas.

Queer: Identitas yang Menggoncang Konstruksi Masyarakat

Jika mencermati alur perjalanan tokoh Tabita dan Nancy dalam *Rumah Ilalang* sebagaimana telah dilakukan dalam pembahasan mengenai performativitas mereka di atas, maka terdapat perbedaan pengakuan mengenai identitas gender, terutama yang berkaitan dengan maskulinitas dalam diri mereka. Performativitas keduanya memang didominasi oleh performativitas feminin. Apabila Tabita benar-benar berusaha menenggelamkan maskulinitas dan kesadaran bahwa dirinya adalah lelaki, tokoh Nancy ditampilkan sebagai sosok yang mengakui kenyataan bahwa ia terlahir sebagai seorang lelaki seutuhnya dan tidak pula menampik kenyataan tentang kelaki-lakiannya. Maskulinitas Tabita sendiri, seperti telah disinggung sebelumnya, hanya berupa “topeng” yang muncul dalam situasi keterbatasan saja.

Kendati demikian, pada kedua tokoh tersebut, identitas gender tetap tidak dapat dikatakan statis. Gender merupakan sesuatu yang bergerak dalam diri mereka: dari yang maskulin menuju feminin. Khusus pada tokoh Nancy, sesekali maskulinitas tersebut dimunculkan

kan lewat pengakuan dan tindakannya. Keduanya tidak dapat dihapuskan dalam diri Nancy. Dengan demikian, lantaran identitas gender yang bergerak tersebut, kedua tokoh dikategorikan ke dalam *gender queer*. Performativitas mereka, dengan demikian menggonggong konstruksi masyarakat heteronormatif mengenai laki-laki yang harus menunjukkan maskulinitas, atau perempuan yang menampilkan praktik-praktik feminin.

Resistansi terhadap Masyarakat Heteronormatif

Sebagaimana telah disinggung pada bagian pengantar, di bawah cengkeraman masyarakat yang heteronormatif, kaum waria atau mereka yang bergender *queer* terus berada dalam posisi marginal dan tidak jarang menjadi objek ejekan, hinaan, pelecehan, penolakan, hingga paparan kekerasan fisik (Utomo & Udasmoro, 2021 *forthcoming*). Lazimnya, pertama-tama lingkungan keluargalah yang melakukan penolakan terhadap mereka, yang kemudian selanjutnya berkembang di lingkungan masyarakat (Koeswinarno, 2004: 77-79). Dalam konteks budaya, dimensi konflik dan perilaku yang dihadirkan para waria tidak hanya dipandang sebagai sebuah tatanan yang menyimpang, namun perilaku mereka juga belum mendapatkan tempat dalam peran-peran sosial yang menyatu dengan lingkungannya (Koeswinarno, 2004: 5).

Stigma selalu dilekatkan pada diri kaum waria. Selain lantaran masalah gender yang dianggap menyimpang, profesi yang identik dengan pelacur atau *cebongan* kerap menjadi pemantik utamanya (Koeswinarno, 2004: 3). Stigma terhadap para waria terus diproduksi di tengah-tengah masyarakat, dilanggengkan dengan kehadiran berbagai media terkini. Terlebih ketika beberapa kelompok waria tertentu didapati tidak hanya aktif dalam kegiatan prostitusi, tetapi juga pengedaran obat-obatan terlarang dan aktivitas yang bersentuhan dengan persoalan hukum lainnya.

Bukan hanya penolakan oleh lingkungan keluarga dan masyarakat, dalam novel *Rumah Ilalang*, posisi mereka pun kerap tergusur kepentingan-kepentingan pemerintah, misalnya untuk pembangunan jembatan layang, *mall*, gedung bioskop, vila, dan berbagai keperluan pariwisata lainnya (Julionatan, 2019: 26). Akan tetapi, penolakan-penolakan tersebut disikapi dengan berbagai cara oleh para

waria, misalnya sebagaimana dilakukan Nancy yang membangun usaha sendiri, atau Tabita yang mengembangkan bakatnya dalam bidang tertentu.

Pandangan sesat dalam agama menjadi motif terkuat penolakan Tabita dalam keluarganya. Ihrom, yang *notabene* tidak lain adalah adik Tabita, menjadi penyuar terkuat dari penolakan-penolakan tersebut. Kutipan berikut memperlihatkan hal tersebut.

Hingga Ihrom berkata bahwa Alang, kakaknya, adalah kebatilan dan menyingkirkan orang dari rumah mereka adalah hal yang tepat untuk mendatangkan rahmat Allah. Memang, ia rasakan, sekarang kehidupan keluarganya sudah jauh lebih baik dan...tenang. (Julionatan, 2019: 51)

Itulah isi WA terakhir yang ditulisnya sebelum Hanung offline. Dina menghardiknya. Tapi Ihrom tak peduli. Yang penting ia telah menyampaikan kebenaran. Baginya agama adalah kebenaran. Dan Ihrom meyakini bahwa Islam adalah satu-satunya jalan untuk kembali menegakkan kebenaran di atas bumi yang sudah rusak ini. *Agamakulah yang paling sempurna. Tak ada agama lain yang sesempurna agamaku mengatur dan mengendalikan manusia pada fitrah-nya.* (Julionatan, 2019: 72-73)

Karena alang, juga kakak-kakaknya yang yang lain, Ihrom jadi bisa kemana-mana. Ia pangeran di dalam sangkar emas keluarga. Ia jadi harapan sekaligus tumpuan keluarga. *Tapi tak mengapa, pikir Ihrom, justru karena aku nantinya akan mewarisi ini semua, aku tak ingin bisnis keluargaku cela, hanya karena orang-orang tahu kalau Tabita adalah Alang, kakakku.* (Julionatan, 2019: 73-74)

Akan tetapi, ada motif pribadi pula di balik itu semua, sebagaimana terdapat pada akhir kutipan, yakni masalah warisan. Hanung tidak hanya terpengaruh oleh pandangan-pandangan Ihrom tersebut, melainkan ia pun mengkhawatirkan nasib citranya di mata masyarakat jika ketahuan memiliki seorang anak yang dipandang menyimpang dari norma agama dan norma sosial masyarakat (Julionatan, 2019: 42). Lantaran hal tersebut pula, ia berupaya me-

nyembunyikan kekhawatirannya terkait kematian Tabita, serta secara tidak langsung menolak pula untuk menengok jenazah atau mendatangi proses pemakamannya (Julionatan, 2019: 48–54). Dengan kata lain, pandangan masyarakat selalu menjadi bayang-bayang dalam penolakan kelompok yang *queer*.

Penolakan oleh keluarga yang dialami Tabita tidak jauh berbeda dengan pengalaman Nancy. Dalam *Rumah Ilalang*, dinarasikan bahwa pengusirannya disebabkan oleh ayahnya yang lebih memilih surga daripada harus dijebloskan ke neraka, lantaran anaknya yang memiliki penyimpangan orientasi seksual (Julionatan, 2019: 26). Selain itu, ia pun secara tidak langsung dituntut bersikap sebagaimana lelaki umumnya dalam pandangan masyarakat, yakni memiliki kekasih atau segera berumah tangga (Julionatan, 2019: 17).

Di dalam masyarakat, kaum waria memang belum bisa diterima secara sewajarnya, sebab terhalang oleh kondisi *queer* yang belum mendapatkan tempat.

Kalau mau dilanjut, pikir Angella, ke soal waria seperti kita ini pun banyak persepsi yang jamak begitu saja diterima oleh masyarakat. Hanya karena mereka lain, maka merekalah yang harus berubah mengikuti yang kebanyakan, atau yang oleh mayoritas dianggap normal. (Julionatan, 2019: 69)

Perempuan, eh, lelaki di hadapannya sedang kehilangan. Tak mungkin baginya untuk menambah penderitaan lelaki tersebut. Keberadaan kalian sendiri sudah menjadi masalah, Tania. Meski lumrah, tapi tetap tak mudah bagi kami untuk menerima keabnormalan tersebut. Belum lagi, ditambah dengan pilihan agama Tabita yang tak jelas. Dia tak pernah sembahyang. Kami tak pernah melihatnya, termasuk di kegiatan salat Ied. Malah, orang-orang Kampung sini sering melihatnya ke gereja. Lalu, salahkan mereka? Salahkan orang-orang kampung itu jika mereka mempertanyakannya dan lantas menolak Tabita untuk dapat dimakamkan di pemakaman umum warga? (Julionatan, 2019: 101)

Dua kutipan dalam *Rumah Ilalang* di atas kentara merepresentasikan hal tersebut. Harus diakui, bahwa di dalam struktur masyarakat yang lebih luas, kaum waria masih dianggap sebagai kelompok

sosial yang menimbulkan berbagai masalah ketertiban umum, disejajarkan dengan pelacur, gelandangan, dan pengemis, sehingga perlu banyak penertiban dari pemerintah, yang tidak jarang timbul atas usul masyarakat yang diresahkan (Koeswinarno, 2004: 5-6). Menurut Susmiyhari dalam Koeswinarno (2004: 67), tiga permasalahan pokok waria di tengah masyarakat meliputi pandangan masyarakat tentang kelainan mereka pada aspek biologis, permasalahan dalam pergaulan sosial lantaran perilaku, dan kekhawatiran mengenai aktivitas seksual mereka yang berpotensi menularkan penyakit menular seksual.

Seperti telah disinggung, penolakan-penolakan tersebut disikapi dengan berbagai cara oleh para waria. Cara-cara tersebut, dalam *Rumah Ilalang*, selain lewat upaya pembelaan hak-hak kaumnya, juga lewat upaya memperluas wawasan dan berkarir pada bidang yang masih identik dengan gender feminin, sebagaimana dilakukan Tabita.

Urusan cantik, Tabita sudah cantik dari sononya. Dan rasanya dia tak perlu jual diri. Penghasilannya dari nyanyi, nge-MC, dan guru musik sudah cukup untuk memenuhi semua kebutuhan hidupnya. Apalagi, dia jago membranding konten. (Julionatan, 2019: 39)

Ya, usahanya di bidang kuliner, brownies, termasuk salah satu yang paling diperhitungkan di tempat mereka tinggal. Dan semua itu karena Tabita. Tabitalah yang mengajarnya berpromosi di media sosial. Tabitalah yang mengenalkannya pada dunia copy writing dan kekuatan marketing dunia digital. (Julionatan, 2019: 63)

Tapi sebelum melanjutkan ceritanya, Mami senantiasa mendorong Tania untuk suka membaca. “Contohnya Bitu, Tania. Dia membaca sehingga pengetahuannya luas. Ya, cerita tentangnya sebenarnya sudah pernah ditulis Goenawan Mohamad,” Yak, yak, sebentar lagi Mami pasti akan membicarakan soal tahun. (Julionatan, 2019: 93)

Efek yang tercipta dari performativitas Tabita tersebut di antaranya adalah keberhasilan dalam membangun jembatan antara LSM-

SU dengan masyarakat sekitar. Ia menepis stigma masyarakat bahwa pekerjaan satu-satunya bagi semua waria hanyalah melacur. Ketika Tabita telah meninggal, runtuh pula jembatan di antara keduanya. Hal itu dijelaskan dalam narasi berikut.

Ya, mirip cerita Yesus, Srikandi Utama pecah sendiri oleh orang-orang di dalamnya. Alang benar, semua ini hanya akan menjadi rumah ilalang yang mudah tersapu oleh apapun jika penghuni di dalamnya sendiri, yang menalnya, tidak kancang. (Julionatan, 2019: 129)

Kedatangan Tabita membuat LSM mereka maju pesat seperti istana. Pun demikian kepergiannya, menghancurkan semuanya. Ya, sepertinya kali ini Tabita memang membawa dan mengemas semua yang ia miliki hingga ke lubang kubur nya. (Julionatan, 2019: 131)

Pelibatan para waria dalam peringatan 17 Agustus di lingkungan sekitar, sebelum kematian Tabita, menandakan kehadiran jembatan tersebut pula (Julionatan, 2019: 66-67). Artinya, efek dari performativitas mereka menciptakan nuansa cair dalam perbauran di antara kedua kelompok (masyarakat dan LSM-SU). Selain itu, ketika kematian Tabita diketahui oleh masyarakat, ungkapan duka cita juga mengalir kepada Nancy dan LSM-SU (Julionatan, 2019: 90-91). Secara tidak langsung, dapat dikatakan bahwa keberadaannya telah diakui oleh masyarakat.

Efek-efek yang tercipta lantaran performativitas Tabita tersebut tentu tidak dapat dilepaskan dari peran Nancy yang tidak kalah besar. Ia mendirikan LSM-SU bagi kepentingan kaumnya secara khusus dan khalayak secara umum. "Srikandi" memiliki filosofi kekuatan perjuangan sebagaimana sosok Srikandi dalam cerita pewayangan (Julionatan, 2019: 35). Untuk pribadinya, Nancy mengikuti kursus merias, menjahit, lalu mengembangkan keahlian berdasarkan kombinasi keduanya. Dengan penghasilan dari profesi tersebut pula, ia melanjutkan pendidikan ke perguruan tinggi swasta, dan resmi bergelar Sarjana Hukum (Julionatan, 2019: 29).

Penyadaran-penyadaran yang dilakukan Nancy kepada para waria lewat LSM-SU berimbas besar bagi citranya di hadapan

masyarakat. Ia memberi pencerahan baik kepada Tabita, Tania, maupun para waria lainnya agar memiliki bakat yang dikembangkan. Hasilnya, Tabita dikenal sebagai waria yang berpengetahuan luas, memiliki bakat di bidang musik dan pewara, punya pengetahuan di bidang *marketing*, sementara Tania menjadi pengusaha kuliner dan *brownies* yang diperhitungkan oleh masyarakat.

Dewandaru, seorang anak yang diasuhnyanya sejak kecil, pun menjadi lelaki yang meraih keberhasilan menjadi pegawai Dinas Perhubungan (Julionatan, 2019: 36). Selain itu, lewat pengalaman umrahnya, Nancy menjadi mampu memberikan penjelasan tentang alur dan kuota pendaftaran haji di Indonesia kepada masyarakat lingkungannya (Julionatan, 2019: 30).

Lewat pendidikan, pendirian LSM-SU dan penyadaran-penyadaran di dalamnya, pengelolaan panti jompo, serta posisinya sebagai ibu bagi Dewandaru, Nancy dan para waria kemudian mendapatkan semacam penghormatan, rasa segan, dan nihil pengusikan lantaran identitas gender mereka dari masyarakat sekitarnya (Julionatan, 2019: 29). Hal tersebut terlihat pula dalam kutipan percakapan Nancy dengan Ustadz Amir sebagaimana telah dikutip dalam pembahasan sebelumnya. Lebih lanjut, lantaran keberhasilannya pula, Nancy juga diakui kembali oleh keluarga yang telah mencampakkannya:

Tak mudah memang. Berat. Tapi itu harus dilakukan. Dan, ia menemukan kesempatan itu saat ayahnya masuk rumah sakit karena stroke. Ialah yang paling banyak menghabiskan waktu bersama ayahnya di rumah sakit sebab adik-adiknya yang lain bekerja. Ya, sebab hanya Nancylah yang berwirausaha, tentu saja ia sendirilah yang paling fleksibel mengatur waktu. Memang segalanya tidak mudah seperti membalikkan telapak tangan, namun dengan segenap progres yang telah didapatnya saat ini, Nancy telah merasa cukup puas. Ya, ia merasa batinnya sudah tercukupi ketika keluarganya kembali dan bisa menerima keadaannya—terlebih saat adik-adiknya juga sudah berani berkata bahwa, “Nancy itu kakak saya!” (Julionatan, 2019: 30–31)

Terlepas dari keruntuhan LSM-SU dan seluruh hasil usaha Nancy akibat hasutan Maria yang didukung pandangan-pandangan Ihrom, sejatinya kelompok waria dalam *Rumah Ilalang*—sebagai gender *queer* yang kerap termarginalkan—telah digambarkan pengarang melakukan resistansi terhadap masyarakat heteronormatif. Performativitas mereka justru dijadikan alat resistansi dalam rangka mengguncang konstruksi masyarakat mengenai gender, serta pandangan atau stigma mereka terhadap gender *queer*. Singkatnya, gender *queer* perlahan menjadi lumrah, dan cengkeraman heteronormativitas tertepikan secara perlahan.

Sayangnya, di akhir novela, narasi berupa penghancuran LSM-SU akibat isu LGBT dan sarang Kristenisasi-lah yang dihadirkan. Hal tersebut mengindikasikan bahwa resistansi oleh Nancy, Tabita, dan para waria LSM-SU, belum sepenuhnya menancap di ulu jantung masyarakat heteronormatif. Sepeninggal Tabita, LSM-SU gagal mempertahankan bangunan jembatan antara mereka dengan masyarakat sekitarnya. Namun, yang tetap menjadi catatan adalah, efek dari performativitas mereka yang sempat berhasil menggeser pandangan, serta mengguncang konstruksi yang diciptakan masyarakat heteronormatif.

Kesimpulan

Dari paparan di atas kita melihat bahwa *Rumah Ilalang* merupakan satu karya sastra yang hadir sebagai perekam fenomena-fenomena sosial seperti performativitas waria sebagai bentuk resistensi terhadap pengukuhan wacana heteronormativitas dalam masyarakat. Hal tersebut lebih lanjut dikaji menggunakan *gender queer* yang berasal dari episteme Judith Butler.

Pada pembahasannya, ditemukan beberapa sebab hadirnya performativitas waria, serta pengguncangan wacana heteronormativitas dalam masyarakat melalui performativitas tersebut yang dinarasikan dalam Novel *Rumah Ilalang* karya Stebby Julionathan.

Pertama, Performativitas waria tokoh Tabita dan Nancy merupakan bentuk konstruksi masyarakat. Hal tersebut dinarasikan dalam *Rumah Ilalang*, bahwa Tabita pada awalnya memiliki nama asli Alang atau Ilalang yang berjenis kelamin laki-laki, serta memiliki watak pantang menyerah seperti yang diharapkan oleh Hanum sebagai

bapaknyanya. Namun, dalam berjalannya waktu, Alang kecil cenderung menunjukkan watak yang kemayu dan feminin. Watak tersebut tergambarkan dari kecenderungan Alang kecil yang menyenangi mainan perempuan ketimbang laki-laki. Hal tersebut, tak terlepas dari konstruksi yang dilakukan oleh kakaknya sendiri, Dina. Sehingga Hanum terus merepresi Alang untuk tetap berdiri kokoh pada sifat maskulinnya. Ternyata hal tersebut mengalami kegagalan, sebab dari kerasnya tekanan dari sang Ayah. Akhirnya Alang memilih meninggalkan keluarganya dan terjun ke dalam kehidupan waria.

Oleh sebab itu, Alang mengubah namanya menjadi Tabita yang menjadi tokoh yang aktif dalam membela hak-hak kaum waria. Hingga Tabita bergabung dengan Lembaga Swadaya Masyarakat, Srikandi Utama (LSM-SU) yang dikelola oleh para waria di bawah asuhan Nancy Darusman (Mami Nancy). Pada periode inilah, transisi performativitas tokoh Tabita yang sangat penting. Ia dibentuk oleh konstruksi dari sekitarnya, seperti Mami Nancy, Gosvino sebagai objek seksualnya, Tania dan Maria sebagai rekannya.

Begitupun dengan Mami Nancy yang mengalami performativitas yang tak memiliki perbedaan yang jauh dengan Tabita. Performativitas feminin Nancy sendiri dimulai dari aktivitas petualangan seksnya di lingkungan pesantren yang kemudian berkembang ke dunia pelacuran. Namun, lantaran korespondensinya dengan waria lain seperti Mama Yuli yang banyak berperan dalam masyarakat, juga berhasil meraih kedudukan tinggi lantaran pendidikan yang telah dienyam, Nancy kemudian tersadar bahwa aktivitas pelacuran tak selamanya menjamin kesejahteraan hidupnya. Sifat iba dan keibuannya terbit, kemudian disalurkan dengan tindakan-tindakan riil dengan mengelola panti jompo, mendirikan LSM-SU, dan mengasuh seorang anak.

Nancy ditampilkan sebagai sosok yang mengakui kenyataan bahwa ia terlahir sebagai seorang lelaki bernama Sunardi, sekaligus tidak pula berusaha mengelak akan kelaki-lakiannya di hadapan Tuhan. Sebagai efek pengakuan tersebut, ia pun melaksanakan ibadah umrah sebagai “dirinya sendiri”. Di sisi lain, Nancy juga dipandang seperti Ibu yang selazimnya oleh masyarakat sekitarnya.

Kedua, Melalui tokoh Tabita dan Nancy, ditemukan perbedaan dalam identitas gender dalam dirinya. Performativitas keduanya memang sama-sama didominasi oleh performativitas feminin. Tabita benar-benar berusaha menenggelamkan maskulinitas dan kesadaran bahwa dirinya adalah lelaki, dan berusaha menunjukkan dirinya sebagai pribadi yang feminin. Sementara itu, Nancy ditampilkan sebagai sosok yang mengakui kenyataan bahwa ia terlahir sebagai seorang lelaki seutuhnya dan tidak pula menampik kenyataan tentang kelaki-lakiannya. Nancy memiliki dualism identitas dalam dirinya, yakni ia akan terus feminin di hadapan masyarakat, dan ia akan terus menjadi maskulin di hadapan Tuhannya.

Ketiga, Performativitas waria dalam *Rumah Ilalang* mampu mengguncang heteronormativitas masyarakat. Hal tersebut ditemukan lewat kegiatan-kegiatan sosial yang positif yang ternyata mampu mengubah stigma masyarakat tentang *gender queer*. Tabita dikenal sebagai waria yang berpengetahuan luas, memiliki bakat di bidang musik dan pewara, mempunyai pengetahuan di bidang *marketing*, sementara Tania menjadi pengusaha kuliner dan *brownies* yang diperhitungkan oleh masyarakat. Dewandaru, seorang anak yang diasuhnya sejak kecil, pun menjadi lelaki yang meraih keberhasilan menjadi pegawai Dinas Perhubungan (Julionatan, 2019: 36). Nancy melalui pengalaman umrahnya mampu memberikan penjelasan tentang alur dan kuota pendaftaran haji di Indonesia kepada masyarakat lingkungannya (Julionatan, 2019: 30). Lewat pendidikan, pendirian LSM-SU dan penyadaran-penyadaran di dalamnya, pengelolaan panti jompo, serta posisinya sebagai ibu bagi Dewandaru, Nancy dan para waria kemudian mendapatkan semacam penghormatan, rasa segan, dan nihil pengusikan lantaran identitas gender mereka dari masyarakat sekitarnya (Julionatan, 2019: 29).

Namun, pada akhirnya, performativitas mereka tak berhasil menggeser stigma masyarakat secara radikal. Sepeninggal Tabita, LSM-SU gagal mempertahankan bangunan jembatan antara mereka dengan masyarakat sekitarnya. Meskipun demikian, yang tetap menjadi catatan adalah efek dari performativitas mereka yang sempat berhasil menggeser pandangan, serta mengguncang konstruksi yang diciptakan masyarakat heteronormatif.

Daftar Pustaka

- Beasley, C. (2005). *Gender & Sexuality: Chritical Theories, Critical Thinkers*, London: Sage Publication.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter*, New York: Routledge.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble, Feminism and The Subversion of Identitiy*. New York: Routledge.
- DW. (2018). "Dianggap Meresahkan Publik LGBT Di Pariaman Bisa Didenda 1 Juta Rupiah". <https://www.dw.com/id/dianggap-meresahkan-publik-lgbt-di-pariaman-bisa-didenda-1-juta-rupiah/a-46516892>. Diakses pada 22 April 2020.
- Jagose, A. (1996). *Queer Theory*, Melbourne: Melbourne University Press.
- Jauhariyah, W. (2016). "Gender dan Seks dalam Konstruksi Sosial". <https://www.jurnalperempuan.org/wacana-feminis/gender-dan-seks-dalam-konstruksi-sosial>. Diakses pada 23 April 2020.
- Julionatan, S. (2019). *Rumah Ilalang*. Yogyakarta: Basabasi.
- Koeswinarno. (2004). *Hidup sebagai Waria*. Yogyakarta: LKiS.
- Priyasmoro, M.R. (2018). "Kelompok LGBT Ikut Pawai Hari Buruh, Tuntut Kesetaraan Hak Bekerja". <https://www.liputan6.com/news/read/3495985-/kelompok-lgbt-ikut-pawai-hari-buruh-tuntut-kesetaraan-hak-bekerja#>. Diakses pada 22 April 2020.
- Ratnasari, S., dan Suleeman, J. (2017). "Perbedaan Regulasi Emosi Perempuan dan Laki-laki di Perguruan Tinggi". Dalam *Jurnal Psikologi Sosial*, Vol. 15, No. 1, hlm. 35-46.
- Razan, A., Rahayu, L.M., dan Banita, B. (2018). "Performativitas Tokoh Utama dalam Novel Pasung Jiwa Karya Okky Madasari". Dalam *Arkhaïs*, Vol. 09. No. 2, Juli-Desember, hlm. 121-132.
- Ritzer, G. (2014). *Teori Sosiologi Dari Sosiologi Klasik sampai Perkembangan Terakhir Postmodern*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Udasmoro, W. (2016). "Transgender in Indonesian Media: Negotiating the Self Project of Identity" in *Regional Journal of Southeast Asian Studies*. Vol 1 Issue 1 July, hlm. 118-141.
- Udasmoro, W. (2017). "Destabilizing Gender Norms in Contemporary Indonesian Discourses", in *Mozaic Humaniora*. Vol 17 No 2, hlm. 291-303.

- Umara, R. (2019). "Pahlawan Waria dari Yogyakarta (Bagian 1)". <https://www.cnnindonesia.com/tv/20190217151426-415-369995/pahlawan-waria-dari-yogyakarta-bagian-1>. Diakses pada 22 April 2020.
- Utik. (2018). "Wajib Disimak, Beginilah Sisi Lain Komunitas Waria dan Gay di Buleleng". <https://www.nusabali.com/berita/38975/wajib-disimak-beginilah-sisi-lain-komunitas-waria-dan-gay-di-buleleng>. Diakses pada 22 April 2020.
- Utomo, S., dan Udasmoro, W. (2021 (*forthcoming*)). Analisis Wacana Multimodal Queer Femininity pada Web Series Batas: Mengungkung atau Membebaskan (?), dalam Jurnal Komunikasi dan Bisnis Kwik Kian Gie, Vol 9, No 1.
- Wibowo, S.F. (2019). "*Ketaksaan Identitas Gender dalam Cerpen 'Saya di Mata Sebagian Orang': Analisis Teori Queer*". Dalam LOA, Vol. 14, No. 2, Desember 2019, hlm. 129-138.
- Wulandari, R.A. (2019). "*Identitas Homoseksual Dalam Novel Tiba Sebelum Berangkat Karya Faisal Oddang (Kajian Teori Queer Judith Butler)*". Jurnal Penelitian Jurusan Bahasa dan Sastra Indonesia, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Surabaya, hlm. 1-14.

MASKULINITAS DALAM CERPEN ANAK PEREMPUAN AYAH KARYA YUSRIZAL K.W

Riqqah Dhiya Ramadhanty
Danang Putrowijoyo
Ulil Lauhul Mahfudah
Nisrina Rona Nabilah

Pengantar

Seiring dengan perubahan dinamika sosial, berbagai teori, dan gagasan mengenai studi gender terus berkembang. Secara ideal, konstruksi sosial masyarakat Indonesia dibentuk agar sesuai dengan perspektif budaya, tradisi, dan kepercayaan masyarakatnya. Keteraturan ini dipercaya sebagai kondisi ideal bagi masyarakat sehingga bila muncul tindakan penyimpangan dari tatanan yang berlaku akan dianggap sebagai parasit yang mengganggu kestabilan masyarakat.

Keajegan konstruksi sosial yang dianggap absolut oleh masyarakat kemudian menimbulkan ketidakadilan terhadap individu berupa pembatasan hak dan kebebasan berekspresi. Menurut Hill (dalam Budiman, 1999:104) gender adalah sebuah distingsi perilaku dalam budaya *aernacular*. Konsep gender ini membedakan waktu, tempat, peralatan, tugas, gerak-gerik, bentuk tuturan, dan bermacam persepsi yang dikaitkan pada laki-laki atau perempuan. Perbedaan gender di antara kedua jenis kelamin tersebut akan menjadi lebih jauh ketika masyarakat pun mempertahankan perbedaan, yang sifatnya bukan bawaan sejak lahir. Lebih dari itu, perbedaan itu justru dipertahankan secara kultural. Selama ini permasalahan gender tertuju pada gerakan-gerakan feminis yang berfokus pada perempuan sebagai subjeknya. Kenyataannya, tidak hanya perempuan yang mengalami permasalahan gender tetapi juga laki-laki. Karakter yang

dianggap ideal pada laki-laki dibentuk dan ditetapkan sebagai simbol yang menjadi standar kewajaran dalam masyarakat, yaitu bahwa laki-laki harus identik dengan maskulinitas (Kurnia, 2004). Laki-laki cenderung dituntut untuk memiliki tampilan fisik yang berotot, kuat, tegap, bersikap tegas, dan rasional. Definisi ideal ini ditanamkan pada masyarakat melalui media-media secara luas baik melalui iklan, film, maupun berita-berita (Connel, 1997:50) serta melalui norma-norma dan konvensi-konvensi sosial yang direproduksi terus-menerus dalam sejarah masyarakat (Udasmoro, 2018).

Menurut Connel, maskulinitas tidak ada tanpa pertentangannya dengan femininitas (Connell, 2005:68). Maskulinitas dapat didefinisikan sebagai sebuah tempat yang secara serentak berada dalam hubungan gender, praktik yang mengikutsertakan laki-laki dan perempuan dalam gender, dan efek dari praktik ini pada pengalaman tubuh, personalitas, dan budaya (Connell, 2005:71). Dengan kata lain, maskulinitas merupakan hasil dari konstruksi gender dalam kehidupan sosial (Linggosiswojo, 2016:2). Berdasarkan definisi maskulinitas Connell, Mimi Schipper dalam artikelnya "Recovery the Feminine Other: Masculinity, Feminity, and Gender Hegemony" menyimpulkan bahwa maskulinitas memiliki tiga komponen. Pertama, merupakan lokasi sosial yang perseorangan (individualis), tidak mempedulikan gender, dapat berpindah melalui praktik. Kedua, merupakan sebuah kesatuan dari praktik dan karakterisasi pemahaman untuk menjadi maskulin. Ketiga, ketika praktik ini dilekatkan, khususnya pada laki-laki, (tetapi juga perempuan), mereka telah menyebar secara budaya dan menjadi semacam efek sosial (Schipper, 2007:86)

Simbol-simbol maskulinitas yang menjadi standar ideal bagi laki-laki kemudian membatasi ekspresi identitasnya. Laki-laki dituntut untuk memenuhi standar kewajaran yang dianggap ideal oleh masyarakat. Bila mereka tidak dapat memenuhi standar kewajaran tersebut maka akan mendapat perspektif negatif dari masyarakat. Situasi ini membuat mereka berisiko teralienasi dari lingkungan. Ketakutan akan terbuang dari masyarakat menyebabkan laki-laki menjadi terpicu untuk menunjukkan sisi maskulin dalam dirinya, kondisi ini kemudian menimbulkan persaingan antar laki-

laki (Udasmoro, 2016; 2017). Laki-laki yang dianggap memiliki karakter maskulin paling ideal kemudian diposisikan memiliki maskulinitas hegemonik.

Maskulinitas hegemonik menurut R.W Connell (2005:77) didefinisikan sebagai konfigurasi dari praktik gender yang mewujudkan jawaban dari masalah legitimasi patriarki yang digunakan untuk menjamin dominasi posisi laki-laki dan subordinasi perempuan. Maskulinitas hegemonik memastikan dominasi laki-laki. Semua laki-laki memiliki keuntungan pada tingkatan tertentu walaupun kebanyakan laki-laki tidak harus berada “di garis depan” atau menjadi maskulin hegemonik. Hal ini merupakan sebuah pemikiran yang sering diabaikan. Kontribusi penting yang Connell tawarkan adalah bahwa beberapa praktik dan karakteristik maskulinitas adalah hegemonik, tetapi yang lainnya tidak (Schipper, 2007:87).

Maskulinitas hegemonik adalah bentuk-bentuk ideal seorang laki-laki yang dikonstruksi oleh masyarakat. Hal tersebut terkait dengan masalah kultural yang berlaku. Oleh karena itu, bentuk-bentuk maskulinitas hegemonik selalu berubah-ubah antara satu tempat dengan tempat lainnya dan berubah dari waktu ke waktu yang berbeda. Bentuk-bentuk tersebut dapat menjadi hegemonik ketika bentuk tersebut diterima oleh sebuah kebudayaan dan diterima oleh ideologi gender dominan dalam kebudayaan tersebut (Suprpto, 2018;1)

Maskulinitas hegemonik tidak diakui secara pribadi, tetapi diberikan melalui pengakuan masyarakatnya. Seseorang akan dianggap maskulin hegemonik bila telah memenangkan persaingan yang menempatkannya pada posisi teratas. Maskulinitas hegemonik tidak selalu dimiliki oleh laki-laki kuat, hetero, berani maupun standar ideal lainnya, tetapi juga diterapkan pada laki-laki yang memiliki ketampanan, kepopuleran, kecerdasan, maupun ketangkasan, seperti seorang aktor, atlet, maupun tokoh fantasi. Berikut penjelasan Connell:

“This is not to say that the most visible bearers of hegemonic masculinity are always the most powerful people. They may be exemplars, such as film actors, or even fantasy figures, such as film characters. Individual holders of institutional power or great wealth may be far from the hegemonic pattern in their personal lives (Connell, 1995:77)”.

Keberadaan maskulinitas hegemonik kemudian menempatkan laki-laki lain pada posisi maskulinitas subordinat. Mereka adalah laki-laki yang didominasi oleh maskulinitas hegemonik karena adanya ketidakmampuan melampaui standar ideal yang dimiliki oleh maskulinitas hegemonik atau menyimpang dari karakter yang telah ditetapkan. Pengaruh maskulinitas hegemonik atas kelompok maskulinitas marginal lainnya sama pentingnya dengan kekuasaan maskulin terhadap kelompok ter subordinasi, yaitu laki-laki yang berperilaku feminin. Ia menciptakan legitimasinya dengan mengonstruksi liyan, yaitu yang berada di luar atau berbeda dipertanyakan (Chapman, 2014:3). Dalam kategori maskulinitas subordinat ini Connell menempatkan kelompok homoseksual dan transgender.

"The most important case in contemporary European/ American society is the dominance of heterosexual men and the subordination of homosexual men. This is much more than a cultural stigmatization of homosexuality or gay identity. Gay men are subordinated to straight men by an array of quite material practices (Connell, 1995:78)."

Maskulinitas subordinat dapat ditemukan dalam berbagai lingkungan masyarakat dan budaya, bahkan di negara yang melarang praktik transgenderisme dan homoseksualitas. Laki-laki yang dianggap menyimpang dari tatanan sosial karena dianggap memiliki kelainan orientasi seksual maupun krisis identitas gender kemudian dialienasi oleh lingkungannya. Masyarakat cenderung menganggap maskulinitas subordinat sebagai parasit yang merusak tatanan sosial, sehingga pelakunya seringkali didiskriminasi dengan tujuan untuk menimbulkan efek jera. Di dalam konteks Indonesia, misalnya, sepanjang tahun 2017, terdapat 973 orang yang menjadi korban dari stigma, diskriminasi, dan kekerasan berbasis orientasi seksual, identitas, dan ekspresi gender di luar norma biner heteronormatif (Zakiah, 2018:7). Korban-korban ini tersebar di berbagai wilayah dengan jenis stigma, diskriminasi, dan kekerasan yang beragam. Korban terbanyak berasal dari kelompok transgender, yakni sebanyak 715 orang.

Transgender merupakan kelompok minoritas yang paling rentan menjadi korban persekusi dikarenakan penampilannya yang mudah diidentifikasi. Keberadaannya di ruang publik seringkali

memicu sentimen masyarakat yang berujung pada penganiayaan dan pelanggaran HAM berat. Seorang transgender di Cilincing, Jakarta Utara, tewas dibakar hidup-hidup oleh sekelompok orang misterius karena dituding mencuri telepon genggam dan dompet (Raharjo, 2020). Selain rentan mengalami penganiayaan, transgender juga kurang mendapatkan perlindungan dari lembaga hukum. Kepolisian di Aceh Utara menangkap 12 waria dari sejumlah salon. Setelah ditangkap, rambut para transgender dicukur dan diberikan pakaian laki-laki kemudian mereka dipaksa berlari dan berteriak lantang agar seperti laki-laki. Transgender juga seringkali mendapatkan perlakuan tidak menyenangkan berupa pelecehan seksual karena harus ditempatkan dalam sel yang sama dengan tahanan laki-laki (Gunadha, 2020).

Wacana maskulinitas subordinat dapat dilihat dari karya-karya sastra Indonesia, misalnya *Om Zus* (2003) karya Satmoko Budi Santoso dan *Lelaki yang Terindah* (1991) karya Seno Gumira Ajidarma. Kedua cerpen tersebut menceritakan laki-laki yang telah menanggalkan identitas gendernya sehingga menempati posisi subordinat. Akan tetapi, tokoh maskulin subordinat ini kemudian memengaruhi tokoh maskulin hegemonik sehingga turut menanggalkan karakter ideal maskulinnya. Hal ini menggambarkan bahwa hubungan subordinat-hegemonik sesungguhnya sangat tidak stabil dan rentan tergeser dari tatanan idealnya. Cerpen lain yang menunjukkan sisi realitas keberadaan maskulinitas subordinat dalam masyarakat Indonesia adalah *Anak Perempuan Ayah* (1997) karya Yusrizal K.W. Tokoh maskulin subordinat dalam cerpen ini teralienasi oleh masyarakatnya karena tatanan simbolik maskulinitas yang begitu kuat mengakar. Terlebih lagi tokoh subordinat ini tidak menduduki peran penting dalam masyarakat sehingga diskriminasi terhadapnya mengalami pembiaran. Yusrizal K.W juga memunculkan tokoh maskulin hegemonik sehingga dalam cerpen ini terdapat dua golongan yang melambangkan tatanan simbolik maskulinitas dalam masyarakat. Cerpen ini menampilkan kritik sosial pada sikap diskriminatif terhadap tokoh maskulin subordinat yang dianggap meresahkan dan sikap pembenaran terhadap dominasi maskulinitas hegemonik yang telah lama menimbulkan keresahan.

Anak Perempuan Ayah (1997) mengisahkan Cilun seorang preman pasar yang terkenal sadis dan kejam. Ia dipenjara karena membunuh seorang warga dengan 13 kali tusukan. Meski demikian, kekuasaan Cilun tidak berhenti di penjara. Melalui anak-anak buahnya Cilun menarik uang iuran dari pedagang-pedagang di pasar termasuk warung makan milik ayahnya Arsim. Mereka bertindak anarkis dan mengancam bila keinginannya tidak terpenuhi. Arsim di dalam cerita dijuluki BG yaitu singkatan dari Bujang Gadis, julukan masyarakat bagi *banci* atau *bencong*. Arsim kemudian meninggalkan rumah karena tidak diterima oleh orang tua dan keluarga besarnya.

Masyarakat begitu takut kepada Cilun sehingga tidak berani melaporkan kepada Polisi. Bahkan, masyarakat tidak berani menyalahkan Cilun ketika anak buahnya yang selalu berkeliaran di pasar bertindak. Begitu pula yang terjadi ketika warung makan ayah Arsim diabrak-abrik oleh anak buah Cilun, orang-orang yang berada di pasar tidak berani meleraikan. Sakit karena tertekan, ayah Arsim kemudian dirawat di rumah sakit. Pada momen itu Arsim pulang karena mendengar ayahnya jatuh sakit. Setelah mendengar kekejaman dan ketidakadilan yang diciptakan oleh gerombolan preman Cilun, Arsim menjadi begitu geram. Tanpa diduga, Arsim melakukan tindakan ekstrem yaitu membunuh Cilun dengan cara yang lebih kejam dan lebih sadis dari yang pernah Cilun lakukan, yakni menggorok lehernya sampai hampir putus dan mencongkel keluar kedua matanya. Arsim juga meninggalkan tulisan ancaman bagi anak buah Cilun atau siapapun yang berani berbuat kejahatan pada selembar kertas di atas mayat Cilun yang ia letakkan di pinggir jalan.

Cerpen *Anak Perempuan Ayah* (1997) pertama kali dimuat dalam koran Kompas edisi 27 Agustus 1997 oleh Yusrizal K.W, seorang wartawan, cerpenis, dan kritikus teater Indonesia (Astuti, 2008: 211). Ia lahir di Padang 2 November 1969. Ia banyak menulis cerpen, esai, dan puisi yang dimuat dalam berbagai media dan saat ini ia dipercaya sebagai Ketua Yayasan Citra Budaya Indonesia. Yusrizal K.W tidak hanya mengungkap keberadaan maskulinitas subordinat dalam masyarakat, tetapi sekaligus kritik terhadap perlakuan diskriminatif seperti yang dialami Arsim. Kritik itu tergambarkan dalam perubahan pada diri Arsim, tokoh yang awalnya merupakan maskulinitas subordinat tetapi kemudian melampaui batasan simbolik

maskulinitas hegemonik yang tergambar dalam diri Cilun. Hal ini pula yang mendorong dilakukannya penelitian, yaitu untuk mengungkap ketidakstabilan tatanan simbolik maskulinitas hegemonik dalam masyarakat yang dianggap sebagai suatu aturan tidak tertulis yang absolut serta memiliki kekuatan untuk memperbolehkan seluruh tindakan pembenaran demi terjaganya kestabilan dalam masyarakat.

Cerpen *Anak Perempuan Ayah* (1997) memunculkan sinisme terhadap sikap masyarakat yang cenderung kaku dalam mematuhi tatanan simbolik. Sebagaimana digambarkan pada tokoh Cilun sebagai maskulinitas hegemonik, ia bertindak semena-mena dan cenderung anarkis untuk memenuhi kebutuhan pribadi hingga menindas golongan subordinat di bawahnya. Masyarakat sesungguhnya memiliki lembaga yang berwenang mengatasi permasalahan tersebut, tetapi karena pengakuan dan kepatuhan terhadap dominasi maskulinitas hegemonik membuat masyarakat tidak mampu berbuat apa-apa. Hal ini seperti yang disampaikan oleh Connell:

Hegemoni maskulinitas ini tidak dapat dibagi dalam kategori yang tetap. Dominasi maskulinitas hegemonik di sini memiliki tiga efek terhadap laki-laki. Pertama, dijelaskan oleh Connell sebagai *complicity* atau proses keterlibatan laki-laki yang tidak memenuhi standar hegemonik. Alih-alih tanpa menempatkan diri pada garis hegemonik, laki-laki yang berada pada posisi ini mengambil keuntungan sebagai strategi untuk memperkuat dan mendominasi. Efek kedua adalah subordinasi, kemampuan maskulinitas hegemonik untuk mendorong keluar dan menekan kelompok laki-laki penentang hegemonik. Misalnya, penolakan laki-laki heteroseksual terhadap homoseksual. Ketiga, efek marginalisasi yang cenderung terjadi pada kaum kulit hitam. Perspektif majalah pada umumnya mendukung mereka para kaum kulit putih yang lebih teratur dan rapi daripada kulit hitam (Connell dalam Tanjung, 2012:96).

Maskulinitas hegemonik Cilun sangat tertanam kuat sehingga tidak mampu menghentikan dominasinya meski ia tidak sedang berada di tengah-tengah masyarakat. Anak buah Cilun yang ber-

peran mendelegasikan hegemoni Cilun selama di penjara menggunakan nama Cilun sebagai tameng atas tindakan penindasan dan pemerasan yang mereka lakukan. Masyarakat yang telah terpengaruh dominasi Cilun hanya bisa menurut meski mereka berada dibawah tekanan, ketakutan, dan kerugian yang besar.

Akan tetapi, kemudian cerpen ini menampilkan bahwa tatanan yang awalnya dianggap absolut oleh masyarakat pada kenyataannya bersifat *fluid* dan dapat berubah-ubah, terlihat dari perubahan karakter tokoh Arsim yang awalnya dianggap lemah dan tidak berdaya kemudian berubah menjadi tokoh yang sadis dan mampu melakukan tindakan ekstrem bahkan melampaui standar maskulinitas hegemonik yang dimiliki oleh Cilun. Perubahan lain terlihat pada posisi anak buah Cilun yang awalnya mendelegasikan dominasi Cilun, tetapi tidak berkutik ketika Cilun mati terbunuh.

Untuk mengungkap ketidakstabilan tatanan simbolik maskulinitas tersebut tulisan ini menggunakan konsep Maskulinitas Hegemonik (2005) karya R.W. Connel yang menempatkan laki-laki pada posisi-posisi yang berbeda dalam masyarakat sehingga golongan yang dominan cenderung akan mendominasi golongan di bawahnya.

“Maskulinitas merupakan teori yang membicarakan tentang kelas-kelas yang ada di antara kaum laki-laki. Bahwa sebenarnya ada kelas laki-laki yang mendominasi dan ada kelas laki-laki yang ter subordinasi” (Budyati, 2016).

Berdasarkan latar belakang yang telah dipaparkan di atas, maka fokus penelitian ini adalah mengeksplorasi konstruksi sosial yang dianggap absolut dalam menentukan identitas gender yang memiliki ketidakstabilan yang memengaruhi posisi maskulinitas hegemonik dan maskulinitas subordinat dalam cerpen *Anak Perempuan Ayah* (1997) karya Yuzrizal K.W. Selain itu terdapat tindakan ekstrem yang menjadi momentum hancurnya tatanan sosial.

Konstruksi Maskulinitas dalam *Anak Perempuan Ayah* (1997)

Yusrizal KW. memunculkan dua tokoh maskulin yang bersifat polar yang memiliki perbedaan ekspresi gender secara ekstrim sehingga menyebabkan perbedaan posisi dan perlakuan oleh masyarakat yang berbeda. Berikut adalah eksplorasi terhadap dua

tokoh maskulin dalam cerpen *Anak Perempuan Ayah* (1997) yang akan menampilkan posisi hegemonik dan subordinat dua tokoh maskulin.

Maskulinitas Hegemonik Tokoh Cilun

Cerpen *Anak Perempuan Ayah* (1997) menggunakan sudut pandang orang pertama sebagai pelaku sampingan yang merupakan adik dari tokoh Arsim. Cerita ini diawali dengan penggambaran tokoh Cilun yang menempati posisi maskulinitas hegemonik dan mendominasi masyarakat Pasar Kamis. Berita mengenai keluarnya Cilun dari penjara menimbulkan keresahan dalam masyarakat.

Segera tersebar berita Cilun akan bebas dari penjara. Kedai kopi Ni Piteh, yang paling ramai di Pasar Kamis, menjadi tempat pembicaraan hangat tentang Cilun. Sebagai orang bagak, jagoan di pasar kecamatan itu, nama Cilun cukup berkibar-kibar bagai bendera ditiup angin sepenuh tiang. Bahwa Cilun itu pembunuh sadis, orang mempercayai. Banyak orang berkerumun tujuh tahun lalu, ketika mayat Ujang bersimbah darah di depan kedai kopi Ni Piteh oleh tusukan pisau Cilun. Ada yang bilang, Ujang mati dengan 13 tusukan. (K.W, 1997:1).

Pembunuhan yang dilakukan oleh Cilun merupakan tindakan kekerasan yang menempatkannya pada posisi maskulinitas hegemonik. Hal ini dijelaskan oleh Elizabeth A. Mansley bahwa kekerasan yang dilakukan laki-laki adalah upaya untuk membangun dan mempertahankan posisi maskulinitas mereka. Seorang laki-laki tidak akan pernah merasa cukup hanya menjadi laki-laki biasa saja tanpa menguasai perempuan atau laki-laki lain (Mansley, 2009:6). Cilun membangun kekuasaannya dengan menyebarkan ketakutan dan mengintimidasi orang lain yang diperkuat oleh keperkasaan, kesadisan, dan keberingasannya dalam membunuh. Karena tindakan ekstrem tersebut, Cilun mendapat pengakuan atas hegemoninya. Terlihat dari kabar keluarnya ia dari penjara memengaruhi kondisi mental masyarakat Pasar Kamis. Masyarakat yang terhegemoni oleh Cilun kemudian melakukan pembenaran terhadap tindakan ekstrem yang dilakukan oleh Cilun seperti yang terlihat pada kutipan berikut.

Kenapa Ujang dibunuh oleh Cilun, tak ada yang berani memberi penjelasan. Takut, kalau-kalau salah beri penjelasan, anak buah Cilun yang masih berkeliaran di pasar Kamis akan membantai mereka. Tapi, jika pun ada yang bicara soal kenapa Ujang dibunuh Cilun, mereka paling akan berkata hati-hati, "Cilun tidak salah. Semua itu karena si Ujang sudah sampai ajal." (K.W, 1997:1).

Sikap pembenaran yang dilakukan oleh masyarakat merupakan reaksi atas rasa takut, terancam, dan terintimidasi. Mereka tunduk dan patuh pada maskulinitas hegemonik Cilun sehingga mengabaikan konflik yang terjadi dalam masyarakat. Konsep ini dijelaskan oleh Karen D. Pyke sebagai bentuk legitimasi atas maskulinitas hegemonik oleh nilai-nilai sosial, agama, hukum negara, dan masyarakat.

Pyke menjelaskan ada tiga poin penting yang mendasari asumsi ini. Pertama adalah bahwa kesepakatan-kesepakatan sosial yang sesungguhnya hanya menguntungkan kepentingan kelompok dominan cenderung dianggap mewakili kepentingan semua orang. Kedua, ideologi hegemonis seperti ini merupakan bagian dari pemikiran sehari-hari, cenderung diterima apa adanya (*taken for granted*) sebagai sesuatu yang memang demikianlah semestinya. Ketika, dengan mengabaikan kontradiksi yang sangat nyata antara kepentingan kelompok yang dominan dengan kelompok subordinat, ideologi seperti ini dianggap sebagai penjamin kohesi dan kerjasama sosial, sebab jika tidak demikian yang terjadi justru suatu konflik. (Pyke dalam Darwin, 1999:1-2)

Sikap masyarakat yang cenderung menerima dan membenarkan perbuatan Cilun menjelaskan upaya untuk menghindari dari konflik. Kesepakatan yang terjadi dalam masyarakat bahwa Cilun tidak bersalah meski telah membunuh Ujang memberikan keuntungan sepihak kepada Cilun dan kelompoknya dan kondisi ini justru diterima apa adanya. Sikap penerimaan kekuasaan Cilun dan kelompoknya lalu menyebabkan adanya kesepakatan-kesepakatan dengan masyarakat yang memberikan keuntungan sepihak kepada Cilun dan kelompoknya. Hal tersebut terlihat pada kutipan berikut.

Masuknya Cilun ke penjara dengan meninggalkan kesan sebagai pembunuh sadis, membuat anak buahnya yang

tinggal dan masih berkeliaran di pasar Kamis, bagai berada di atas angin. Mereka menjadi raja pasar. Mereka mengharuskan pedagang membayar uang keamanan ke mereka. Jika ada yang tidak mau bayar, mereka cukup menggentak dengan bisikan, "Mau mati dengan cara si Ujang?" (K.W, 1997:1).

Kehegemonikan Cilun juga memberikan keuntungan bagi para anak buahnya. Mereka memakai topeng kehegemonikan Cilun sebagai tameng atas pemerasan dan penganiayaan yang mereka lakukan. Para preman anak buah Cilun menggunakan nama Cilun sebagai ancaman agar mendapatkan keuntungan. Penganiayaan yang dilakukan anak buah Cilun kepada ayah Arsim dengan menghancurkan rumah makannya secara brutal merupakan bentuk kekerasan yang dilakukan atas delegasi dominasi Cilun. Mereka tidak memberikan celah kepada golongan subordinat untuk membangkang sebagai penguatan simbol kekuasaan mereka seperti yang tergambar pada kutipan berikut.

Suatu hari, Ayahku yang punya kedai nasi di Pasar Kamis, menggigil ketakutan. Piring-piring dan gelas pecah berserakan dan meja makan patah-patah dan kursinya bertebaran sampai ke luar. Semua itu, lantaran ayah menolak memberi uang lima ribu perak yang katanya sebagai bantuan rokok bulanan Cilun yang mendekam di penjara. Karena kedai baru buka, hari masih pagi, ayah berjanji siang hari. Namun, anak buah Cilun marah dan melakukan aksinya, yang menurut ayah sangat kejam. Kejam, karena setelah kejadian itu, ayah sakit seminggu, jantungnya kumat dan harus memikirkan modal tambahan untuk mengganti kerusakan sendiri. (K.W, 1997:1).

Kekejaman Cilun dan anak buahnya yang ditanamkan secara brutal menimbulkan trauma. Hal ini yang kemudian membuat masyarakat menerima dengan pasrah dan melanggengkan maskulinitas hegemonik Cilun meski harus tertindas dan hidup dalam rasa takut. Tidak adanya keberanian dalam melakukan tindakan untuk menghentikan ketidakadilan tersebut menunjukkan bahwa dominasi Cilun tertanam kuat bahkan lebih kuat dari lembaga pemerintah, seperti yang terlihat pada kutipan berikut.

Pun ayah salah seorang yang senantiasa dikejar rasa takut lantaran aksi anak buah Cilun sulit diduga, dan sulit dicegah. Orang tak berani melaporkan ke polisi, karena takut akan menimbulkan masalah yang lebih besar. (K.W, 1997:1).

Dari kutipan-kutipan di atas, terlihat adanya tingkatan-tingkatan kelas maskulinitas hegemonik dalam masyarakat. Tokoh Cilun dianggap sebagai maskulinitas hegemonik karena sikap kejamnya ditakuti oleh masyarakat. Cilun menunjukkan bahwa tatanan simbolik maskulinitas hegemonik dalam kehidupan sosial itu nyata dan tidak terbentuk secara instan, tatanan itu dipertahankan oleh orang-orang yang berada di sekitar tokoh yang menghegemoni. Sikap pembenaran yang dilakukan oleh masyarakat dilakukan berdasarkan rasa takut dan terancam akan dominasi yang dimiliki oleh tokoh maskulin hegemonik terlebih bahwa dominasi maskulinitas hegemonik tokoh Cilun diakui secara komunal dan sesuai dengan tatanan simbolik terkait maskulinitas yang dipercaya oleh masyarakat.

Maskulinitas Subordinat dan Kelompok Marginal

Tokoh Aku dalam cerita kemudian beralih menceritakan tentang kakaknya yang bernama Arsim. Ia digambarkan telah lama tidak tinggal bersama-sama keluarga mereka karena dianggap menyalahi tatanan sosial yang ada. Berikut adalah kutipan yang menggambarkan hal tersebut.

Sebagaimana setiap selesai salat magrib berjamaah bersama keluarga di rumah dengan ayah sebagai imam, kami ngobrol tentang macam-macam. Maka sampailah ke kakakku yang bernama Arsim. Kakakku yang satu itu, sudah sangat lama tidak bersama kami. Sebab, ia dianggap anak laki-laki yang salah. (K.W, 1997:2).

Dari kutipan di atas, tokoh Arsim dianggap sebagai laki-laki yang salah oleh ayahnya. Arsim tidak merepresentasikan citra laki-laki ideal sebagaimana simbol-simbol maskulinitas hegemonik. Ia berpenampilan dan berperilaku feminin, hal yang dianggap memalukan dan merupakan aib bagi keluarga. Citra feminin yang ditunjukkan Arsim tergambar pada kutipan berikut.

Maksudku, ayah merasa jijik melihat bawaan sejak kecil Arsim. Ia suka berteman dengan perempuan, dan bertingkah perempuan. Bicaranya lemah lembut, kurang sedap didengar sebagai laki-laki. Orang kampung kami menyebutnya Arsim BG, yang maksudnya Arsim Bujang Gadis. Bencong. (K.W, 1997:2).

Pernah ayah marah, ketika Arsim berkata kepada ibu, bahwa ia ingin jadi perempuan. Ia merasa tenteram mengenakan baju perempuan, terutama mengenakan rok. Cita-cita Arsim membuka salon di samping rumah. (K.W, 1997:2).

Arsim didiskriminasi dan dibatasi hak-haknya sehingga ia termarginalkan. Ia tidak diperbolehkan berekspresi dan dilarang memiliki keinginan sesuai hasratnya sendiri. Arsim tersubordinasi sebab ia tidak tampil sebagaimana ciri maskulin. Ia bertingkah layaknya seorang perempuan yang lemah lembut jika berbicara tidak seperti kebanyakan laki-laki yang tegas sehingga orang-orang di sekitarnya menjustifikasi Arsim sebagai pelaku penyimpangan tatanan sosial. Ketika Arsim menyatakan ingin menjadi seorang perempuan yang membuat sang ayah marah, tokoh ayah merepresentasikan masyarakat yang sesungguhnya belum dapat menerima pergeseran-pergeseran gender dalam kehidupan sosial.

Arsim ditempatkan pada posisi subordinat oleh masyarakatnya karena dianggap merusak tatanan simbolik yang berlaku, meski penyimpangan yang ditunjukkan Arsim baru sebatas hasrat terpendam yang disampaikan kepada ibunya. Akan tetapi, keinginan tersebut telah mendapat reaksi negatif dari masyarakat sehingga dianggap menimbulkan aib bagi keluarga. Penolakan-penolakan yang terus dialami Arsim kemudian membuatnya memilih pergi dari rumah.

Karena ayah, juga keluarga yang lain tidak setuju melihat Arsim, tiba-tiba Arsim menghilang dari rumah. Hingga saat ini, kami tidak tahu di mana Arsim berada (K.W, 1997:2).

Diskriminasi yang dialami Arsim dan penindasan yang dialami masyarakat oleh Cilun menunjukkan adanya kelas di dalam tatanan

maskulinitas. Relasi masyarakat dengan Cilun adalah bahwa Cilun berada pada posisi hegemonis dan masyarakat berada pada posisi subordinat, sedangkan relasi masyarakat dengan Arsim adalah sebaliknya. Masyarakat berada pada posisi hegemonis dan Arsim berada pada posisi subordinat. Menurut Connel (2005:78-79) tidak hanya laki-laki gay dan transgender yang ditempatkan pada bagian bawah hierarki gender, beberapa pria dan anak laki-laki heteroseksual juga dikeluarkan dari lingkaran legitimasi. Hal ini ditandai dengan penindasan dan pelecehan verbal seperti sebutan pengecut, kutu buku, lemah, pecundang dan sebagainya. Masyarakat Pasar Kamis ditempatkan pada posisi subordinat oleh Cilun karena tidak berdaya dalam menghadapi penindasan Cilun, sedangkan Arsim ditempatkan pada posisi subordinat oleh masyarakat karena dianggap tidak memenuhi kriteria maskulin yang ideal.

Dalam cerpen, sikap diskriminatif yang meletakkan Arsim pada posisi subordinat tergambar pada tokoh Ayah ketika ia marah dan jijik melihat keganjilan pada Arsim. Ayah menganggap bahwa Arsim adalah aib yang memalukan karena tidak mampu memenuhi kriteria ideal maskulin yang ditetapkan masyarakat. Namun, posisi Ayah juga tersubordinasi oleh hegemoni Cilun. Ia hanya bisa pasrah dan ketakutan menghadapi Cilun dan anak buahnya tanpa memiliki kemampuan untuk marah atau memberontak.

Maksudku, ayah merasa jijik melihat bawaan sejak kecil Arsim. (K.W, 1997:2).

Pernah ayah marah, ketika Arsim berkata kepada ibu, bahwa ia ingin jadi perempuan. (K.W, 1997:2).

Ketika sedang serius membuka kedai selepas subuh, dua orang laki-laki kekar menemui ayah. Dari kedua orang itu, kudengar mereka mengabarkan bahwa besok Cilun bebas. "Oh, syukurlah kalau begitu." kata ayah gugup. Namun, setelah itu, salah seorang di antaranya berkata, "Demi semakin amannya pasar Kamis ini, kami akan mengadakan acara minum-minuman sampai mabuk, menyambut hadir kembalinya Cilun. Karena itu, harus menyumbang lima belas ribu. Sebab, kedai nasi ini cukup ramai setiap hari pasarnya." Ayah langsung tergopoh berjalan ke laci untuk mengambil

uang. Ia berikan dengan kecemasan yang disembunyikan. Aku cuma melihat dengan dungu (K.W, 1997:1-2).

Tokoh Aku juga digambarkan sebagai pihak yang turut melanggengkan kehegemonian Cilun, meski ia dianggap sebagai 'laki-laki yang benar' karena tidak menunjukkan karakter yang menyimpang sedangkan Arsim dianggap sebagai 'laki-laki yang salah'. Meski dianggap benar dari segi tatanan simbolik maskulinitas, tokoh Aku juga tidak berdaya bahkan cenderung tidak melakukan apa-apa untuk melindungi Ayahnya. Ia lebih memilih menghindari risiko dengan mematuhi keinginan Cilun dan anak buahnya, hal tersebut tergambar pada kutipan berikut.

Kepada ayah, aku berkata, agar tenang menghadapi kejahatan Cilun dan anak buahnya. Ikuti saja maunya, agar aman (K.W, 1997:1).

Ayah langsung tergopoh berjalan ke laci untuk mengambil uang. Ia berikan dengan kecemasan yang disembunyikan. Aku cuma melihat dengan dungu (K.W, 1997:2).

"Cilun besok bebas. Rasanya aku malas buka kedai nasi di pasar itu lagi...." suara ayah lirih. "Lupakan ketakutan itu, ayah," kataku (K.W, 1997:3).

Mendengar keterangan Pak Kirai aku tak bisa berbuat banyak. Ingin mencari anak buah Cilun, jelas mustahil. Cari-cari perkara. Akhirnya, kuputuskan, untuk ke rumah sakit melihat ayah (K.W, 1997:3).

Tokoh Ayah dan Aku merepresentasikan sikap masyarakat Pasar Kamis pada umumnya, tidak adanya keberanian untuk men-dobrak kehegemonian milik Cilun menyebabkan terjadinya tindakan diskriminatif terhadap golongan yang dianggap lebih rendah dari standar ideal yang dianut masyarakat. Masyarakat mengolok-olok Arsim dengan sebutan BG, karena Arsim dianggap tidak berdaya, lemah, dan tidak punya integritas untuk membela dirinya. Padahal di sisi yang lain masyarakat juga sama tidak berdayanya di hadapan maskulinitas hegemonik milik Cilun. Mereka tidak mampu meleraikan

ketika Ayah Arsim dianiaya oleh anak buah Cilun juga tidak memiliki keberanian untuk melapor ke polisi. Maskulinitas hegemonik milik Cilun tidak hanya menempatkan Arsim sebagai tokoh yang tersubordinasi. Dominasinya yang kuat dalam masyarakat menggambarkan bahwa maskulinitas hegemonik memengaruhi masyarakat secara luas. Sehingga yang menjadi korban adalah orang yang diletakkan pada posisi paling bawah karena menunjukkan penyimpangan tatanan simbolik, yaitu Arsim yang akhirnya termarginalkan oleh masyarakatnya sendiri.

Ketidakstabilan Konstruksi Gender

Cilun sebagai tokoh hegemonik diceritakan menempati posisi teratas pada hierarki gender dalam masyarakatnya, sedangkan Arsim sebagai tokoh subordinat berada pada posisi paling bawah sehingga ia mengalami diskriminasi. Akan tetapi, posisi tersebut tidak stabil dan rentan bergeser. Berikut adalah hasil eksplorasi yang membuktikan hal tersebut.

Penolakan Subordinat Arsim dan Kehancuran Hegemoni Cilun

Arsim sebagai sosok maskulin subordinat merupakan tokoh yang mengalami diskriminasi dan dimarginalkan oleh masyarakatnya. Meskipun demikian, Arsim tidak memosisikan dirinya sebagai seorang subordinat. Saat Arsim meninggalkan rumah, ia tidak melakukannya karena diusir melainkan atas pilihannya sendiri. Arsim tidak tenggelam pada posisi subordinatnya melainkan menjadikan hal tersebut sebagai kesempatan baginya untuk mengaktualisasi diri. Keinginan Arsim untuk menjadi seorang perempuan, berpenampilan seperti perempuan, dan memiliki cita-cita membuka salon di samping rumah merupakan hal yang sulit ia lakukan dalam situasi penolakan oleh keluarga dan masyarakat. Ketika ia kembali, Arsim menampilkan versi baru dirinya yang memiliki integritas karena pilihannya mengganti identitas gender.

Tak lama, aku melihat ibu datang. Bersama ibu, ada seorang yang menangis. Kutatap ibu, kutatap orang bersama ibu, mengenakan kemeja kuning dan rok hitam. Cantik. "Kak Arsim, ya...?" ujarku ragu. Kemudian, kutemukan ciri khas Kak

Arsim, tahi lalat di dagu. Oh, Tuhan, ia menjadi perempuan (K.W, 1997:4).

Selama Kak Arsim pergi, ia bekerja di sebuah salon dan sanggar senam di kota propinsi. Pantasan bentuk tubuhnya bagus (K.W, 1997:4).

Aku lama menatap Kak Arsim. Bukan laki-laki lagi. Juga, bukan perempuan biasa. Tapi, ah, begitulah Kak Arsim. Kok dia bisa terlihat cantik, batinku tak habis pikir (K.W, 1997:4).

Aktualisasi diri Arsim menggambarkan penentangan terhadap stigma yang melekat pada maskulinitas subordinat, sosok yang selama ini digambarkan sebagai kaum buangan, marginal yang harus dibasmi dari tatanan masyarakat (Wardani, 2018). Arsim membuktikan bahwa kalangan maskulinitas subordinat mampu mengaktualisasi diri bila diberi peran dan kesempatan. Sekembalinya Arsim, ia diterima oleh keluarganya. Namun, masyarakat belum menunjukkan penerimaan mereka, keberadaan Arsim justru semakin menjadi perbincangan karena dianggap menyinggung tatanan simbolik lain, yaitu femininitasnya sehingga posisi Arsim di masyarakat semakin dipertanyakan.

Kehadiran Kak Arsim cukup obat bagi ibu. Tapi gunjing bagi orang-orang di tempat kami tinggal. Bahwa Arsim menjadi perempuan, lebih manis dandanannya dari perempuan lain di sekitar tempat kami tinggal, salah satu yang hangat diperbincangkan (K.W, 1997:4).

Perubahan besar pada tubuh Arsim tidak mengubah sikap diskriminasi terhadap dirinya, ia justru ditempatkan pada posisi identitasnya yang baru; sebagai perempuan. Ia dijaga sebagaimana seorang perempuan yang tidak mampu menjaga dirinya sendiri. Keluarga mengkhawatirkan penampilan baru Arsim akan menarik bahaya, ia dianggap lemah dan tanpa pertahanan, menunjukkan bahwa Arsim tetap ditempatkan pada posisi subordinat oleh keluarganya. Hal tersebut terlihat pada kutipan berikut.

Seusai acara Dunia Dalam Berita di TV, Kak Arsim pinjam motor. Katanya ia mau pergi ke rumah temannya di kampung sebelah. Sampai larut malam, Kak Arsim tak juga pulang. Kami sekeluarga cemas. Jangan-jangan, pikir kami, Kak Arsim diperkosa orang jahat karena tampilannya sangat perempuan (K.W, 1997:4).

Di depan kios rokok, aku bertemu dengan Pak Rus. Pak Rus menghampiriku dan berkata. "Kakakmu yang BG itu, maksudku si Arsim, pergi boncengan motor dengan Cilun." "Apa, dengan Cilun?" Aku langsung terkejut hebat. Ya, Tuhan, mimpi buruk apalagi. Dengan Cilun, batinku. Oh, alangkah malangnya kau Kak Arsim. Oh, Cilun pasti memperkosamu. Oh. (K.W, 1997:4).

Narasi milik tokoh Aku dalam cerpen menggambarkan sikap meremehkan sekaligus kecemasan. Sikap tersebut muncul karena aku tidak percaya akan integritas yang dimiliki Arsim, karena Arsim telah ditempatkan sebagai seorang perempuan. Tokoh Aku masih mempercayai tatanan simbolik maskulinitas hegemonik yang ada, bahwa Cilun yang bengis dan perkasa tentu akan menganiaya Arsim yang tidak berdaya. Bahkan ia tidak pernah memunculkan kemungkinan selain hal tersebut, terlihat dari pikirannya dalam kutipan berikut.

Terbayang olehku kejadian setelah Cilun bebas. Kadang aku berdoa, laki-laki hitam, padat, tinggi dan bertato itu mati kecelakaan atau mati dibunuh oleh orang yang lebih kejam dari dia. Tapi, apa mungkin? Akhirnya, malam itu kami penuh doa untuk terhindar perbuatan Cilun dan anak buahnya (K.W, 1997:3).

Kini, pikiranku ke Kak Arsim. Bukankah, kata Pak Rus semalam Cilun pergi bersama Kak Arsim. Jangan-jangan, pikirku, Cilun ingin memperkosa Kak Arsim dan datang seseorang menolong lalu membunuh Cilun (K.W, 1997:6).

Kedua kutipan di atas menunjukkan bahwa Arsim tidak masuk dalam perhitungan tokoh Aku, Arsim dihapus sama sekali bahkan

hanya dalam sekadar kemungkinan. Tokoh Aku tidak mempercayai kemungkinan yang bertentangan dengan tatanan simbolik maskulinitas, bahwa seorang perempuan atau seorang *bencong* tidak mungkin mampu melampaui maskulinitas hegemonik. Mereka akan selalu dan tetap berada pada posisi subordinat, suatu kemustahilan yang tidak terbayangkan bila hal tersebut terjadi.

Setiba di rumah, kutanya kepada ayah. Kata ayah, tahu-tahu Kak Arsim sudah ada di rumah. Kini di kamarnya. Mungkin ia pulang lewat dapur. Aku langsung menuju kamar Kak Arsim. Baru saja pintu kubuka, kulihat di lantai sebuah golok bergelimang darah, juga celana panjang serta baju yang dipakai Kak Arsim semalam penuh bercak darah. Mata Kak Arsim menyorot ke aku. Ada api dan cahaya yang tajam di situ. Aku ternganga. Kak Arsim tersenyum dingin, dan berbisik, "Harus ada yang berani mengakhirinya, dik. Walaupun aku seorang perempuan." (K.W, 1997:6).

Peristiwa Arsim membunuh Cilun merupakan momentum penghancuran maskulinitas hegemonik Cilun. Tidak hanya itu, ia juga mendobrak batas-batas tatanan simbolik gender yang begitu absolut bagi masyarakat. Ia ingin menunjukkan bahwa batas-batas tersebut hanyalah dinding imajiner yang mengepung masyarakat dalam penderitaan mereka sendiri, membatasi mereka dalam bertindak dengan alasan kestabilan dalam masyarakat.

Arsim melampaui batas ideal bagi masyarakat. Kenyataan bahwa ia adalah seorang subordinat tidak menghentikannya untuk mengaktualkan diri sehingga ia mampu membuktikan keberadaannya dalam masyarakat. Ia membuktikan sebagai seorang perempuan yang lebih manis dan lebih lemah lembut dari perempuan di sekitarnya sekaligus sebagai laki-laki yang lebih sadis, kuat, dan kasar dari laki-laki paling menghegemoni dalam masyarakat. Tindakan ekstimnya ini meruntuhkan hegemoni Cilun tanpa ampun. Pengaruh dominasi yang turut membawa anak buahnya dalam posisi kuasa juga hilang.

"Ih, ngeri. Kepala Cilun hampir putus...." kata seorang laki-laki pembawa sayur.

“Ada apa, Pak?”

“Cilun yang kemarin baru keluar dari penjara, terbunuh. Sadis.” Aku langsung menuju ke tempat di mana orang ramai berkumpul. Kulihat petugas belum datang. Aku pun menyusup, dan melihat sebatang tubuh terkapar dengan darah berleakan di tubuhnya. Leher Cilun nyaris putus. Matanya tercongkel. Di situ, tak seorang pun anak buah Cilun terlihat (K.W, 1997:5).

Anak buah Cilun yang sebelumnya ‘berada di atas angin’ tidak berani bertindak ketika Cilun dibunuh. Mereka kehilangan tameng yang selama ini dijadikan sebagai penguatan dominasi mereka. Kematian Cilun merupakan peringatan, jika ada yang berbuat seperti Cilun maka akan mengalami kematian yang sama.

Apalagi, kata seseorang, pembunuhan itu disertai tulisan di atas karton yang ditutupkan ke dada Cilun: Yang melanjutkan kejahatan Cilun, menunggu nasib yang sama (K.W, 1997:6).

Arsim menandai hegemoninya dalam tulisan ancaman tersebut persis seperti yang dilakukan oleh Cilun, membunuh dengan keji dan mengancam dengan pembunuhan. Arsim memang tidak mengungkapkan identitasnya secara terang-terangan, akan tetapi tindakan ekstremnya mengembalikan ketentraman dalam masyarakat. Tidak lagi ada ketakutan Cilun dan bawahannya mengamuk dan mengobrak-abrik usaha mereka. Tidak ada lagi yang meminta upeti kepada mereka. Kebahagiaan yang dirasakan warga tercermin dalam kutipan berikut.

Kegundahanku sulit dibendung. Di antara keramaian pasar, kudengar orang bersyukur. Ada yang berkata, “Siapa yang berani membantai Cilun ya?”

“Pembunuh mati terbunuh!”

“Semoga anak buahnya kapok!”

“Kita bisa aman cari makan!” (K.W, 1997:6).

Adanya ungkapan rasa syukur akan kematian Cilun bertenangan dengan sikap awal masyarakat yang membenarkan penin-

dasan yang dilakukan Cilun. Kondisi ini menunjukkan adanya ketidakmampuan masyarakat dalam melampaui tatanan simbolik maskulinitas yang mereka percayai, bahwa hal tersebut mustahil dilakukan. Masyarakat mempertanyakan siapa yang telah membunuh Cilun, menunjukkan bahwa posisi hegemoni Cilun telah tergantikan oleh pembunuhnya. Ia telah kalah dalam persaingan mempertahankan maskulinitas hegemonik.

Kesimpulan

Cerpen *Anak Perempuan Ayah* (1997) karya Yusrizal K.W merupakan karya yang menggambarkan posisi maskulinitas subordinat dalam masyarakat dan sikap masyarakat terhadap keberadaannya. Tidak hanya menampilkan realitas tersebut, cerpen ini secara gamblang menggambarkan ketidakadilan yang dialami oleh orang-orang yang berada pada posisi subordinat baik laki-laki maupun perempuan karena keberadaan maskulinitas hegemonik yang begitu mendominasi dan cenderung memanfaatkan posisinya. Cerpen ini juga memberikan kritik dan pandangan sinis pada kekakuan masyarakat dalam mematuhi tatanan sosial sehingga mengesampingkan akal sehat dan hati nurani sebagai manusia.

Sinisme Yusrizal dilambangkan dengan sosok Arsim, tokoh maskulinitas subordinat yang melampaui batas tatanan simbolik dalam masyarakat. Arsim menggambarkan kondisi kalangan maskulinitas subordinat pada umumnya bahwa kebanyakan dari mereka termarginalkan oleh masyarakat. Arsim diberi kesadaran penuh bahwa ia tidak diinginkan oleh masyarakat serta keberanian untuk menghancurkan tatanan simbolik tersebut. Arsim adalah sebuah ironi bagi masyarakatnya, bahwa ternyata yang telah mengakhiri ketidakadilan adalah sosok yang mereka marginalkan. Ia menyindir keajekan tatanan simbolik maskulinitas yang membenarkan hegemoni dengan tujuan apapun serta menyalahkan subordinat sebagai perusak tatanan sosial, ia ingin menyatakan bahwa terjaganya kestabilan sosial adalah sebuah ilusi yang dihadirkan sendiri oleh masyarakat karena tidak adanya keinginan untuk menerima realitas yang terus berkembang.

Pemaparan di atas menunjukkan ada pandangan lain mengenai maskulinitas subordinat. Laki-laki yang terpinggirkan dari ling-

kungan karena dianggap kehilangan identitas laki-laknya tidak selalu menjadi pihak yang lemah dan tidak berdaya melawan stigma. Mereka juga memiliki peranan dalam masyarakat. Arsim tidak lantas menjadi sosok yang lemah, sebaliknya menjadi sosok yang melampaui tatanan simbolik maskulinitas. Tindakan ekstrem Arsim dipengaruhi juga oleh kondisi sekitarnya. Melihat Ayahnya yang sakit dan ketakutan akibat ulah Cilun, masyarakat yang terus resah karena perbuatan Cilun, serta tidak adanya tindakan dari masyarakat untuk menghentikan ketidakadilan tersebut. Di sisi lain ada pertukaran posisi, sosok Cilun yang awalnya sangat menghegemoni pada akhirnya tergeser oleh tokoh yang ter subordinasi. Tindakan ekstrem tersebut yang menyebabkan tergesernya posisi Cilun, menunjukkan bahwa tatanan simbolik maskulinitas hegemonik tidaklah mutlak.

Daftar Pustaka

- Astuti, I.Y. (2008). *Ensiklopedi Sastrawan Indonesia*. Jakarta: Permata Equator Media.
- Chapman, R., & Rutherford, J (ed). (2014). *Male Order: Mengungkap Maskulinitas*. Yogyakarta: Jelasurta.
- Connell, R.W. 1995. *Masculinities*, Sydney: Allen & Unwin
- Connell, R. (1997). *Gender Politics for Men*. International Journal of Sociology and Social Policy. Vol. 17 No. 1/2. hlm. 62 – 77.
- Connell, R. (2005). *Masculinities*. California: Australian Print Group.
- Budiman, K, (1999). *Feminografi*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Budyati, L.E. (2016). *Konstruksi Tubuh Maskulin Laki-laki*. Skripsi. Semarang: Universitas Diponegoro Semarang.
- Gunadha, R. (2020). “Lucinta Luna dan Kisah Transpuan jadi Pelampias Nafsu di Sel Tahanan Lelaki”. <https://www.suara.com/news/2020/02/16/143856/lucinta-luna-dan-kisah-transpuan-jadi-pelampias-nafsu-di-sel-tahanan-lelaki>. Diakses pada 9 mei 2020.
- Kurnia, N. (2004). *Representasi Maskulinitas Dalam Iklan*. Jurnal Ilmu Sosial dan Ilmu Politik. 8(1): 17 – 36.
- Linggosiswojo, S.G. (2016). *Representasi Maskulinitas Dalam Iklan Televisi Umild Kode Cowo*. Jurnal E-Komunikasi. 4(1): 1 – 12.
- Mansley, A.E. (2009). *Intimate Partner Violence: Race, Social Class, and Masculinity*. Pennsylvania: LFB Scholarly Pub.

- Raharjo, D.B. (2020). "Dibakar di Cilincing, Kerabat Sebut Waria Mira Kerap Mejeng Saat Malam Hari". <https://www.suara.com/news/2020/04/07/192602/dibakar-di-cilincing-kerabat-sebut-waria-mira-kerap-mejeng-saat-malam-hari> Diakses pada 9 Mei 2020.
- Schipper, M. (2007). *Recovering the Feminine Other: Masculinity, Femininity, and Gender Hegemony*. *Theory and Society*, Vol. 36 (No. 1), 85 – 102.
- Suprpto, D. (2018). *Representasi Maskulinitas Hegemonik Dalam Iklan*. *Jurnal Penelitian dan Pengembangan Sains dan Humaniora*. 2(1): 1-11.
- Tanjung, S. (2012). *Pemaknaan Maskulinitas Pada Majalah Cosmopolitan Indonesia*. *Jurnal Komunikasi*. 6: 91 – 104.
- Udasmoro, W. (2016). "Transgender in Indonesian Media: Negotiating the Self Project of Identity" in *Regional Journal of Southeast Asian Studies*. Vol 1 Issue 1 July, hlm. 118-141.
- Udasmoro, W. (2017). "Destabilizing Gender Norms in Contemporary Indonesian Discourses", in *Mozaic Humaniora*. Vol 17 No 2, hlm. 291-303.
- Udasmoro, W. (2018). *Dari Doing ke Undoing Gender: Teori dan Praktik Dalam Kajian Feminisme*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Wardani, A.N. (2018). *Hegemoni Maskulinitas Dalam Under The Greenwood Tree Karya Thomas Hardy*. *Jurnal Satwika*. 2(2): 68 – 78.
- Zakiah, N.R. (2018). *Seri Monitor dan Dokumentasi 2018: Bahaya Akut Persekusi LGBT*. Jakarta: Lembaga Bantuan Hukum Masyarakat.

MASKULINITAS LINUS SURYADI MELALUI KONSTRUKSI PEREMPUAN DAN LAKI-LAKI DALAM *PENGAKUAN PARIYEM: DUNIA BATIN* *WANITA JAWA*

Lastry Monika
Dedek Gunawan
Innezdhe Ayang Marhaeni

Pengantar

Pengakuan Pariyem: Dunia Batin Seorang Wanita Jawa adalah prosa lirik karya Linus Suryadi Agustinus yang terbit tahun 1981 dan menceritakan tentang seorang perempuan kelahiran Wonosari, Gunung Kidul, bernama Pariyem. Pariyem yang menjadi pembantu di kediaman keluarga Kanjeng Raden Tumenggung Cokro Sentono di Ngayogyakarta Hadiningrat itu kemudian menjalani hubungan terlarang dengan putra majikannya, Raden Bagus Ario Atmojo, yang menyebabkan dirinya hamil. Dalam menjalani hidupnya sebagai seorang perempuan, Pariyem digambarkan sebagai sosok yang lugu, ikhlas, dan pasrah, tetapi dari situ ia dinilai membalikkan stereotip perempuan yang lemah dan sebatas menjadi pendamping laki-laki.

Pariyem menentukan hidupnya sendiri dengan kepercayaan diri dan spontanitas yang besar, di balik kekurangannya, yaitu asalnya sebagai rakyat jelata dan menjadi perempuan. *Pengakuan Pariyem* juga mengejek tema konvensional dari puisi-puisi penyair perempuan sebelumnya yaitu tentang cinta, nostalgia, menanti, kekecewaan, dan harapan. Pariyem tidak duduk diam di sekitar perasaan dimanfaatkan seenaknya atau tidak dicintai; ia tahu pasti apa yang ia inginkan dan bagaimana mendapatkannya. Ia sanggup mengekspresikan dirinya secara utuh dan memiliki keteguhan yang kuat terhadap apa yang diinginkannya (Aveling, 2003:120-121)

Pendapat Aveling di atas tampak menjunjung semangat yang ingin ditampilkan *Pengakuan Pariyem*, yakni bagaimana seorang perempuan Jawa dari kelas sosial rendah bisa menyuarakan dirinya dan menentukan pilihan hidupnya. Bentuk kekuatan itu juga tampak dari bagaimana *Pengakuan Pariyem* menggunakan sudut pandang orang pertama, yakni dari Pariyem atau Iyem yang dengan gamblang mengisahkan pengalaman hidupnya, membuatnya sebagai tokoh utama yang memiliki kesadaran penuh terhadap tubuh dan pilihannya. Menurut Siahaan (2009:xi), dalam *Pengakuan Pariyem*, Linus begitu banyak bicara soal kultur Jawa.

Dari pendapat di atas, muncul pertanyaan bahwa suara siapakah yang sebenarnya dinarasikan *Pengakuan Pariyem*? Linus atau Pariyem? Meski sesama berlatar belakang Jawa, keduanya jelas subjek yang berbeda. Linus adalah seorang pengarang laki-laki, sementara Pariyem adalah tokoh perempuan. Hal ini dapat dijawab melalui kajian yang komprehensif terhadap maskulinitas Linus Suryadi dalam *Pengakuan Pariyem* sebab konstruksi laki-laki dan perempuan dalam *Pengakuan Pariyem* tentu sangat dipengaruhi oleh identitas seksual pengarangnya.

There are no ready criteria that allow me to identify masculinities... it may well be the best kept secret of the literature on masculinity that we have an extremely ill-defined idea of what we are talking about. (Clatterbaugh, 1998:27 dalam Beynon, 2001:23)

Menurut kutipan di atas, Clatterbaugh berusaha menyampaikan bahwa dengan istilah yang tidak bisa didefinisikan secara pasti, adalah tugas kita untuk menguraikan beragam fenomena maskulinitas dalam masyarakat. Lelaki dan perempuan dianggap berbeda, tetapi dalam tingkat yang tidak setara: perempuan dianggap inferior dan tidak lengkap dibandingkan laki-laki (Connell, 2005:68) sehingga dapat diketahui dalam praktiknya, maskulinitas yang terjadi di dalam masyarakat tidaklah sama satu sama lainnya (Udasmoro, 2020a).

Rather than attempting to define masculinity as an object (a natural character type, a behavioural average, a norm), we need to focus on the processes and relationships through which men and women

conduct gendered lives. 'Masculinity', to the extent the term can be briefly defined at all, is simultaneously a place in gender relations, the practices through which men and women engage that place in gender, and the effects of these practices in bodily experience, personality and culture (Connell, 2005:71)

Sesuai kutipan di atas, daripada memandang maskulinitas sebagai objek semata, yang perlu ditelusuri lebih lanjut adalah proses-proses dan hubungan di mana laki-laki dan perempuan menjalankan kehidupan mereka yang terdiferensiasi. Hal ini menunjukkan bahwa gender sebenarnya dikonstruksi secara sosial. Laki-laki dan perempuan tidak secara otomatis memiliki tempat tersendiri, tetapi justru ditempatkan oleh lingkungannya (Udasmoro, 2020b). Salah satu perwujudan konstruksi itu tampak dalam karya sastra.

Masculinity-as-a-text: places emphasis upon masculinity as something diverse and culturally constructed and enacted ('authored' and 'performed') in time and place, rather than rigidly fixed by biology (Beynon, 2001:163).

Istilah '*authored*' di atas menunjukkan bahwa maskulinitas dikonstruksi secara kultural sehingga cukup beragam. Ia tidak hanya ditetapkan secara biologis, tetapi diproduksi dan direproduksi secara sosial oleh pihak-pihak tertentu.

Paparan ini memperkuat pertanyaan tentang kemungkinan perempuan disuarakan oleh laki-laki dalam karya sastra. Dalam hal ini, *Pengakuan Pariyem* yang disebut menyuarakan dunia batin perempuan Jawa sebenarnya diciptakan oleh seorang laki-laki yang dalam praktiknya menjunjung sistem patriarki dan melanggengkannya melalui teks.

Guna memperoleh pengetahuan mengenai pertanyaan tersebut, terdapat beberapa penelitian yang dapat ditinjau. Pertama adalah artikel berjudul "*Masculine Language in Indonesian Novels: A Feminist Stylistic Approach on 'Belenggu' and 'Pengakuan Pariyem'*" oleh Supriyadi yang menggunakan pendekatan stilistika feminis Sara Mills untuk menganalisis karya dari segi bahasa dan kemudian menghubungkannya dengan konteks masyarakat ketika karya sastra diterbitkan. Penelitian ini mengemukakan bahwa *Pengakuan Pariyem* mengguna-

kan bahasa laki-laki yang tampak melalui diksi, kalimat, hingga wacana.

Pengakuan Pariyem melihat bahwa hubungan laki-laki dengan perempuan merupakan hubungan yang saling memerlukan meskipun perempuan tetap bekerja dalam lingkungan rumah tangga, sedangkan laki-laki juga tetap bekerja di luar. Pariyem menerima dirinya sebagai pihak yang lebih rendah daripada keluarga majikannya. Hal ini sesuai dengan konteks masyarakat Indonesia pada tahun 1970 sampai 1980-an yang merepresentasikan pandangan laki-laki yang superior terhadap perempuan.

Berikutnya laporan penelitian oleh Scarletina Viyayani Eka dkk. yang berjudul “Peran Aktif dan Kompleksitas Tokoh Utama dalam Novel *Pengakuan Pariyem*: Kajian Feminisme Gelombang Ketiga” pada tahun 2016. Meskipun banyak penelitian lain mengenai karakter Pariyem maupun falsafah hidup orang Jawa, penelitian ini kami nilai paling komprehensif untuk mewadahi bagaimana keduanya dikonstruksi dan dianalisis.

Dalam hal ini, *Pengakuan Pariyem* mengantarkan cerita tentang tokoh Pariyem yang menerima hidupnya dengan ikhlas (*lila*). Meskipun di permukaan, sikap Pariyem ini terlihat sebagai sosok yang teropresi, namun di lapisan yang lebih dalam, Pariyem mengembangkan pemahamannya atas hidupnya sendiri dan kehidupan secara lebih luas. Posisi Pariyem merupakan artikulasi nilai-nilai Jawa yang mencoba dikulik dengan feminisme gelombang ketiga. Feminisme gelombang ketiga menitikberatkan pada individu sebagai subjek, tidak spesifik pada oposisi biner laki-laki dan perempuan. Selain mempunyai artikulasi tersendiri atas hidupnya, Pariyem juga melakukan pembacaan terhadap kehidupan secara lebih luas.

Aspek analisisnya terfokus pada hubungan laki-laki dan perempuan, kehidupan sosial budaya, serta agama dan kepercayaan. Dari analisis tersebut didapatkan pemahaman lebih dalam atas nilai etika Jawa yang diartikulasikan oleh tokoh Pariyem dalam *Pengakuan Pariyem*. Etika Jawa yang mengutamakan keselarasan memerlukan sebuah aksi aktif manusia atas peristiwa-peristiwa yang terjadi di kehidupan. Pendekatan feminisme gelombang ketiga memperkenalkan pemahaman baru bahwa kondisi yang demikian itu sesungguhnya tidak berlaku pada seluruh perempuan di seluruh dunia, namun

terkait dengan lingkup sosial-budaya masyarakat yang berbeda-beda.

Hal itulah yang tercermin dalam novel *Pengakuan Pariyem* karya Linus Suryadi AG. Melalui sikap dan tindakan yang seakan menempatkan dirinya sebagai objek, tokoh Pariyem sesungguhnya menjadikan dirinya sebagai subjek yang memegang kendali sepenuhnya atas dirinya sendiri demi meraih kehormatan sesuai dengan kapasitasnya serta lingkungan sosial budayanya. Lebih jauh lagi, sikap Pariyem tersebut menunjukkan peran aktifnya dalam berbagai aspek untuk memelihara keselarasan yang menjadi tujuan utama kehidupan masyarakat Jawa.

Dari kedua penelitian tersebut, *Pengakuan Pariyem* sudah dianalisis berdasarkan bahasa maskulin dan tataran Pariyem sebagai subjek yang bersuara serta representasi diversitas. Hal ini menunjukkan celah yang dapat dieksplorasi lebih lanjut bahwa *Pengakuan Pariyem* merupakan karya penulis lelaki yang masih menjunjung budaya patriarki disadari atau tidak disadari. Dalam hal ini, pertanyaan yang dapat dijawab adalah (1) narasi perempuan (baik diri Pariyem maupun penggambarannya terhadap perempuan lain dalam karya), (2) narasi laki-laki, dan (3) maskulinitas Linus Suryadi yang melatarbelakanginya.

Konstruksi Perempuan dalam *Pengakuan Pariyem*

Pengakuan Pariyem—sebagaimana yang telah disinggung sebelumnya—ditulis oleh penulis laki-laki melalui sudut pandang perempuan. Menulis dengan sudut pandang perempuan, bahkan menarasikan dirinya sendiri, padahal keduanya ditulis oleh penulis laki-laki perlu untuk ditelusuri lebih jauh. Hal tersebut dilakukan dengan adanya kecurigaan bahwa teks-teks yang disajikan mengandung sisi maskulinitas yang dianggap mendominasi (Udasmoro, 2018). Bagaimanapun, tidak dapat dimungkiri bahwa terdapat kecurigaan bahwa cara pandang sosok Pariyem adalah cara pandang Linus Suryadi sendiri sebagaimana yang telah dikemukakan sebelumnya.

“Ya, ya, Pariyem saya
“Iyem” panggilan sehari-harinya
Saya pun tumbuh subur

Badan saya berkembang sesuai keinginan Bapak
 badan saya berkembang sesuai naluri alam
 saya pun tambah besar
 sampai anak-anak muda Yogya menggoda
 dan sering rerasan:
 saya bertubuh sintal
 saya bertubuh tebal
 Tapi biarkan sajalah
 Saya tak apa-apa kok
 Saya lega-lila" (Suryadi, 2009:13)

Melalui kutipan tersebut, terlihat Pariyem mendeskripsikan dirinya sendiri mengenai tubuhnya. Pendeskripsian tersebut seolah menjadi sesuatu yang sudah ideal dan sebagaimana yang diinginkan. Dianggap ideal karena setidaknya telah memenuhi ketiga unsur sebagaimana yang diutarakan dalam teks: sesuai keinginan Bapak, sesuai naluri alam, dan menggoda bagi anak-anak muda Yogya karena bertubuh sintal serta tebal.

"Ya, ya, Pariyem saya
 Maria Magdalena Pariyem lengkapnya
 "Iyem" panggilan sehari-harinya
 dari Wonosari Gunung Kidul
 Saya tak suka serba kaku ngotot
 bagaikan baja yang keras tapi getas
 sekali bengkok tak punya gaya pegas
 Saya suka serba luwes lembut
 bagaikan putri kraton Ngayogyakarta
 yang lembah manah dan andhap asor
 Tenang, bagaikan air kolam
 memantulkan sinar rembulan" (Suryadi, 2009:29)

Pada kutipan sebelumnya Pariyem menggambarkan dirinya sendiri, sedangkan pada kutipan di atas Pariyem menyatakan sendiri sosok perempuan yang ideal berdasarkan sudut pandangnya. Secara tidak langsung, Pariyem menyatakan bahwa idealnya seorang perempuan adalah yang luwes dan lembut, atau dengan kata lain tidak kaku, ngotot, dan keras. Perempuan yang luwes dan lembut menurutnya adalah sebagaimana putri keraton Ngayogyakarta. Dalam hal ini, ciri-ciri feminin melekat pada seorang perempuan, baik ia

berada pada strata kelas yang rendah (babu) maupun berada dalam strata kelas yang tinggi (putri keraton).

Kemudian, sisi feminin yang digambarkan oleh Pariyem terutama cukup terlihat jelas ketika ia mengemukakan beberapa kriteria seperti “Madeg, Mantep, dan Madhep” (3M); “Asih, Asah, dan Asuh” (3A); “Karsa, Kerja, dan Karya” (3K); dan “Lirih, Laras, dan Lurus” (3L). Ia mengatakan bahwa keempat jenis kriteria tersebut telah dipenuhi dengan profesinya sebagai babu. Berhubungan dengan hal ini, mengutip Hollows (2010:14) bahwa perempuan sering disosialisasikan dengan nilai dan perilaku feminin yang dikaitkan dengan kepasifan, kepatuhan, dan kebergantungan. Gagasan dan nilai feminin dalam hal ini dapat dikategorikan sebagai suatu masalah dikarenakan beberapa hal. Pertama, sisi feminin yang digambarkan tidak dapat dipastikan dibuat oleh perempuan mengingat karya ini ditulis oleh penulis laki-laki. Boleh jadi, sisi feminin yang dikemukakan merupakan gagasan penulis itu sendiri serta konstruksi sosial yang membentuknya. Kedua, sisi feminin tersebut digambarkan kembali oleh tokoh perempuan yang jika dikaitkan dengan alasan pertama, tidak lain katakanlah penulis (laki-laki) itu sendiri.

Selain itu, juga dapat dilihat bahwa posisi Pariyem sebagai perempuan sekaligus perempuan yang berprofesi sebagai babu menempatkan ia berada dalam disposisi dan posisi dominasi simbolik. Sikap *nrimo*-nya seolah ia lakukan “dengan bahagia”. Dominasi simbolik dalam hal ini berlangsung secara halus sehingga cenderung tidak disadari. Mengutip Bourdieu (2010:82), dengan adanya dominasi simbolik perempuan dapat atau diposisikan untuk melakukan tugas-tugas yang subaltern dan tersubordinasi. Dengan kata lain, perempuan diarahkan untuk tersubmisi, ramah, mudah diperintah, mau mengorbankan diri, dan rela menyangkal diri. Dominasi serupa inilah yang terdapat pada tokoh Pariyem melalui sikapnya yang pasif dan *nrimo*.

Melaui kisah yang dinarasikan oleh Pariyem, juga terlihat sisi pasif seorang perempuan dalam hal seksual. Selain sisi pasif, dalam hal ini juga dapat dilihat bagaimana dirinya menerima bahkan dapat dikatakan “menikmati” ketika menjadi objek seksual. Kedua hal ini dapat diperhatikan melalui kutipan berikut.

“O, Allah, Gusti nyuwun ngapura
kami telanjang bulat!
Bibir saya diciumnya
ciuman pertama dari seorang pria
Penthil saya diremasnya
remasan pertama dari seorang pria
Dan kuping bawah saya dikulumnya
kuluman pertama dari seorang pria
O, Allah, gelinya luar biasa!” (Suryadi, 2009:85)

Pariyem sebagai tokoh sentral tidak hanya membiarkan dirinya digambarkan tanpa sumber kemartabatan. Kutipan bernada serupa tidak hanya terdapat satu atau dua dalam prosa liris ini, melainkan cukup dominan. Di beberapa bagian lain, Pariyem bahkan menarasikan dirinya sendiri sebagai perempuan yang mengidealkan sosok lelaki “tahan lama” serta memiliki “anu yang besar dan panjang” berdasarkan pengalaman seksualnya sendiri. Bukankah sisi ideal seperti demikian memiliki kaitan erat dengan sisi maskulinitas yang menunjukkan bahwa kejantanan seorang pria dinilai berdasarkan alat reproduksi dan kualitas seksualnya?

“Ya, ya, Raden Ayu Cahya Wulaningsih
Cahya Wulaningsih nama Timurnya
Sedangkan “Raden Ayu” julukannya
Dan “nDoro Ayu”⁻ saya memanggilnya
Dia punya katuranggan Dewi Jembawati
Dia sangat luwes dalam berbusana
luwes pula pergaulannya
Halus pengucapannya
dan teduh pandangannya
O, saya krasan dalam kehangatan
Kepantesan diperhatikan banget
busananya tak pernah norak, lho
tak pernah suka jor-joran
Apalagi pamer kata harta kekayaan
dia anggap tak punya pekerti
Kesahajaan yang diutamakan
sebagai pancaran sinar pribadi
Dan bila marah tak suka berteriak
dia mengambil sikap diam

Apabila hatinya kurang berkenan
pasuryannya sudah mengatakan
O, Allah, bikin orang blingsatan” (Suryadi, 2009:116)

Connell dalam *Masculinities* (2005) mendeskripsikan bagaimana perempuan dan laki-laki berperan sebagai ibu dan ayah di dalam rumah tangga. Dalam hal ini, keluarga menjadi bentuk pengorganisasian maskulinitas. Ayah adalah ‘raja, besar, berwibawa’, tipe orang yang ‘memerintah’ dan ibu ‘lembut, tenang, hangat, luar biasa’. Dia muncul di belakang, dengan wewenang yang didelegasikan. Sedikit penggambaran yang dikemukakan dalam kutipan tersebut menampilkan sosok Raden Ayu sebagai perempuan dan sebagai ibu yang lembut, tenang dan pasif.

Pendelegasian yang lain terhadap Raden Ayu juga dapat dilihat ketika diadakannya pengadilan keluarga Cokro Sentono terhadap Pariyem dan nDoro Baguse. Raden Ayu dan nDoro Putri berperan sebagai pihak pembela, sedangkan nDoro Kanjeng sebagai kepala keluarga berperan sebagai “Hakim” sekaligus “Jaksa”. Ia memiliki kuasa dalam memutuskan perkara yang sedang dipersidangkan. Dalam hal ini, nDoro Kanjeng memenuhi beberapa dimensi utama terkait hubungan gender sesuai dengan yang dikemukakan oleh Connell, di antaranya *power* (memegang otoritas dalam keluarga), *chathexis* (menerima dukungan emosional dari perempuan), dan *symbolism* (mengendalikan sebagian besar institusi budaya, dalam hal ini memutuskan jalan keluar tentang perkara Pariyem dan nDoro Baguse).

“Ah, ya, nDoro Putri Wiwit Setiowati
Dia punya katuranggan Dewi Wara Srikandi
Tubuhnya langsing dan kulitnya langsung
matanya blalak-blalak alias cemerlang
Tangannya, kayak gandhewa pinenthang
dan pinggulnya, wadhuh, kayak nampun
Bila berjalan kayak macan lapar
Lengket-lengket
Sedang roman mukanya bulat telur
mengundang kita krasan bergaul
Dengan senyum dikulum senyum
bikin para pria hijau matanya

Ah, sanggup membangkitkan selera
glegekan
Bikin para pria mabok kepayang
dan imannya bergoyang-goyang” (Suryadi, 2009:141-142)

Deskripsi sebagaimana yang dijabarkan oleh Pariyem mengenai nDoro Putri mengingatkan dan membawa perempuan pada sisi femininitas. Hal itu dapat disadari melalui pendeskripsian ciri tubuh perempuan. Bukankah ciri tersebut dapat pula disesuaikan dengan ciri perempuan yang ideal menurut sisi maskulin? Sehingga ciri tubuh perempuan tersebut membuat pria “mabok kepayang dan imannya bergoyang-goyang”? Hal ini sejalan dengan pendapat Prabasmoro (2006:320) yang mengatakan bahwa wacana mengenai kecantikan dan femininitas perempuan tidak dapat dilepaskan dari konstruksi budaya patriarki yang memberikan kuasa kepada laki-laki untuk memberikan pengakuan atas femininitas perempuan di satu sisi, dan perempuan untuk selalu mencari pengakuan atas femininitasnya dari laki-laki di sisi lain. Mengenai hal ini, tubuh perempuan yang digambarkan oleh Pariyem memiliki kecenderungan dikategorikan sebagai tubuh yang diidealkan dari sisi pria maskulin.

Connell (2005) mengatakan bahwa maskulinitas secara simultan merupakan tempat dalam hubungan gender. Dengan kata lain, praktik-praktik di mana laki-laki dan perempuan terlibat di tempat itu dalam gender, dan efek dari praktik-praktik ini adalah mencakup dalam pengalaman, kepribadian, dan budaya tubuh. Ketiga hal tersebut dapat dikaitkan dengan bagaimana tokoh sentral dalam karya prosa ini menggambarkan sisi perempuan seperti yang terdapat dalam kutipan berikut.

“ ... O, Allah, demikianlah kodrat wanita:
Apabila dia pergi berbelanja
semua barang memikat hatinya
Semua barang dipegang dan dicobanya
dipegang dan dicobanya semua barang
Tapi amat sulit menjatuhkan pilihannya
O, kayak orang memilih bakal jodo saja
Dan asal di kantong masih ada uang
kebutuhan merembet di luar rencana ...” (Suryadi, 2009:157)

“Lihatlah, dalam pergaulan wanita
 Mengapa biasa berlangsung persaingan
 Apa waktu berkumpul dan berbincang
 suasana memang mendorong demikian?
 Kenapa kembang percakapan sejalan
 di dalamnya semerbak pergunjangan?
 Rasa cemburu memancing kita pameran
 terutama dalam dandanan dan kekayaan
 Apakah karena terbawa oleh naluri
 perempuan itu sumbernya keindahan?
 Aneh, kadang kesederhanannya diabaikan” (Suryadi,
 2009:158)

“... Dan nDoro Kanjeng melanjutkan bicara:
 “Perempuan di mana-mana kok seragam
 Tidak ibunya, tidak juga anaknya
 melihat hidup dari pengalaman sendiri
 Bendera yang dipancangkan dikibarkan
 berkibar sepanjang kehidupan pribadi
 Apabila tak menyentuh pengalaman diri
 rasa solidernya hilang, tak dimiliki”” (Suryadi, 2009:201)

Ketiga kutipan tersebut dapat dikritisi sebagai penggambaran perempuan—sebagaimana dalam budaya patriarki—lebih mengandalkan perasaan dibanding dengan logika. Sikap perempuan digambarkan terlalu lemah untuk mengendalikan diri dalam hal berbelanja, melakukan pergunjangan, mengendalikan sikap cemburu, dan kesubjektifan dalam memandang sesuatu. Unikny, hal tersebut juga dikatakan sebagai bagian dari kodrat perempuan. Seolah-olah, sifat yang hanya diwakilkan melalui tokoh nDoro Putri dan Raden Ayu tersebut dianggap telah mewakili sifat seluruh perempuan secara keseluruhan. Sifat-sifat tersebut dianggap sebagai kekuasaan Tuhan, hukum alam, atau sifat bawaan yang tidak akan pernah dapat berubah. Mengenai hal ini, maskulinitas bereaksi dalam menggambarkan femininitas. Dengan kata lain, maskulinitas dikonstruksi dengan mensubordinasikan perempuan.

Konstruksi Laki-Laki dalam *Pengakuan Pariyem*

Melalui *Pengakuan Pariyem*, tidak hanya dijumpai bagaimana tokoh Pariyem sebagai protagonis menarasikan dirinya dan orang lain sebagai perempuan. Menggunakan sudut pandang orang pertama, juga dijumpai konstruksi laki-laki berdasarkan sudut pandang (digambarkan) tokoh tersebut. Namun demikian, bukan berarti tokoh laki-laki tidak menunjuk penggambaran pribadinya sendiri, terlihat juga beberapa tindakan yang merupakan usaha sendiri untuk mencapai karakter yang ideal. Jadi, perwatakan tokoh laki-laki tidak hanya digambarkan oleh Pariyem yang seorang tokoh perempuan. Dalam hal ini, peran pengarang yang seorang laki-laki dikesampingkan terlebih dahulu.

Bagi Pariyem, sosok laki-laki yang disukai olehnya adalah tokoh Raden Bagus (Raden Bagus Ario Atmojo), laki-laki muda anak majikannya, yang juga merupakan tokoh sentral lainnya. Sebagai pemuda, disebutkan bahwa Raden Bagus telah memenuhi standar 3T (Titis, Tatas, dan Tetes), seperti dalam kutipan berikut.

Ya, ya, Raden Bagus Ario Atmojo
Solah bawanya
dan tindak-tanduknya
T i t i s, T a t a s, dan T e t e s
Dan dia sudah 3T sebagai orang mudak, kok
Dia titis menanggapi makna dalam jagongan
sebagai pemburu menembak kijang di hutan
Selalu tepat, sekali bidik kena sasaran
kijang pun melengking dan nyawa melayang
Dan tugas-tugas yang dia sandang
-tatas
tak pernah mogol di tengah jalan
Sebagai penebang pohon aren di gunung
sampai jadi pati dhawet dia bereskan
Teteslah buah budi yang dia wujudkan
mengandung kebijaksanaan dalam
Yang menjadikan dia terpandang
di tengah kawan dolan dalam pasamuwan (Suryadi, 1981:44)

Karakter 3T bagi seorang laki-laki yang tergambar di atas bukanlah standar yang ditentukan oleh Pariyem, melainkan oleh adat, yang

ternyata dimiliki oleh tokoh Raden Bagus. Tidak hanya bagi laki-laki, perempuan juga memiliki standar karakter tersendiri yang berbeda dengan laki-laki.

Tokoh Raden Bagus juga disenangi oleh Pariyem karena fisiknya, yang memiliki kumis, jambang, bulu dada yang tebal, serta berbadan kekar dan sehat. Perawakan yang demikian memang disenangi oleh Pariyem secara pribadi, namun bukan berarti Raden Bagus tidak memiliki penilaian atau ciri yang diinginkan terhadap fisiknya. Terkait badan misalnya, laki-laki identik dengan tubuh yang kuat. Oleh Raden Bagus sendiri, ada usaha darinya agar memiliki badan yang demikian melalui kegiatan olahraga, seperti dalam kutipan berikut.

Tiap pagi dia mengolah diri
olahraga di longkangan
"Mens sana In Corpore Sano"-dia bilang-
"Di dalam tubuh sehat, jiwa pun sehat" (Suryadi, 1981:38)

Tubuh kekar atau kuat ini agaknya juga berhubungan dengan peran laki-laki sebagai pekerja keras dan berat. Misalnya dalam keluarga Pariyem, di mana ayahnya yang menjadi tulang punggung keluarga dalam hal mencari nafkah. Bagi masyarakat kelas bawah seperti keluarga Pariyem, peran gender yang dapat dipertukarkan atau dilakukan bersama dapat terlihat dengan jelas. Peran mencari nafkah tadi misalnya, nyatanya juga diemban oleh ibu Pariyem. Namun demikian, tetap saja sosok ayah yang disebut bertanggung jawab untuk tugas tersebut.

Dalam keluarga kelas atas, hal ini kurang terlihat/terjadi karena perekonomiannya jarang bermasalah. Selain menanggung urusan pangan, sosok ayah juga berperan sebagai kepala keluarga, di mana ia memimpin dan mengambil keputusan dalam urusan rumah tangga. Misalnya ketika keluarga Kanjeng Cokro Sentono (tempat Pariyem bekerja) membahas perkara kehamilan Pariyem, Kanjeng Cokro sendirilah yang memegang peran besar, sementara istri dan anak perempuannya memiliki peran yang lebih sedikit.

"O, Allah, inilah saatnya kini
Pengadilan Keluarga berlangsung
Berdasarkan Hukum Keluarga

Hakim merangkap Jaksa,
nDoro Kanjeng Cokro Sentono
nDoro Ayu dan nDoro Putri,
bertindak sebagai pembela
Sedang Den Baguse dan saya,
Sebagai tertuduh:
Biang keladi peristiwa (Suryadi, 1981:194)

Dalam novel ini, ketahanan di ranjang juga menjadi tolak ukur seorang laki-laki, setidaknya begitulah bagi Pariyem. Kemudian, digambarkan pula bahwa laki-laki jika sedang bernafsu, maka kejiwaannya akan sedikit terganggu, seperti dalam kutipan berikut.

Apabila seorang pria naik berahi
tingkah lakunya penuh emosi
Tingkah lakunya tak berbeda
sama dengan binatang piaraannya
Otaknya macet
nalarnya buntet
dan perasaannya terbakar
Demikianpun Den Baguse Ario Atmojo (Suryadi, 1981:49-50)

Lebih jauh, digambarkan bahwa laki-laki adalah sosok yang sangat senang jika memiliki banyak pasangan, termasuk simpanan atau selir. Sosok seperti Sri Rajasa Kartanegara dan John Kennedy pun dijadikan contoh dalam hal ini. Tokoh Kanjeng Cokro, yang agaknya merupakan tokoh yang paling mapan dan ideal sebagai laki-laki, juga disebutkan memiliki banyak selir. Terkait kesenangan terhadap perempuan (memiliki banyak pasangan), laki-laki seperti Raden Cokro pun digambarkan memiliki sifat suka menggombal (merayu/ menggoda). Sifat ini, agaknya dipandang sebagai sifat buruk dari laki-laki, namun disenangi oleh perempuan.

Ario, bapakmu dulu juga demikian
Suka ugal-ugalan, goda perempuan
Lihatlah, selirnya di banyak papan”
Lalu nDoro Putri pun menyambung:
“itulah sebabnya, kenapa bapak
digandrung dan diyungyun ibu-

Bukankah Bapak pintar merayu gombal
dan ibu tak tahan, mabok kepayang?!” (Suryadi, 1981:200)

Dalam novel, terlihat bahwa memiliki selir adalah hal wajar bagi masyarakat kelas atas. Sementara masyarakat kelas bawah tidak ada satu laki-laki pun yang diperlihatkan memiliki selir, sekalipun memiliki daya tarik bagi banyak perempuan, seperti ayah Pariyem di masa mudanya. Hal ini merujuk pada syarat bahwa laki-laki yang ingin memiliki banyak istri harus mampu berlaku adil, tentu saja yang paling mudah terlihat adalah adil secara materi. Maka dari itu, hal ini (banyak pasangan) hanya terjadi di kalangan atas. Terkait berlakunya selir (banyak pasangan) hanya bagi laki-laki, merujuk pula pada peran penanggung jawab rumah tangga yang diemban oleh laki-laki. Alhasil, tindakan adil tersebut pun hanya melekat pada laki-laki, tidak pada perempuan.

Sebagai selir, dari masyarakat bawah, Pariyem sendirilah contohnya. Hasil rapat keluarga Kanjeng Cokro menetapkan Pariyem menjadi selir Raden Bagus, yang oleh keluarga Pariyem pun tidak ditolak. Dalam sejarahnya di Jawa, para abdi kerajaan atau priyayi terkadang memang menawarkan anak perempuannya untuk dijadikan selir. Jika berhasil, derajat keluarga selir dapat meningkat seketika, baik secara status sosial maupun ekonomi, terlebih jika selir melahirkan anak laki-laki.

Dalam hal ini, ada kemungkinan bahwa keluarga Pariyem, termasuk Pariyem sendiri, memiliki pemikiran yang demikian, meskipun mereka bukan dari golongan priyayi. Adanya kenaikan derajat bagi keluarga Pariyem memang tidak terlihat secara gamblang, kecuali beberapa kali Pariyem menyatakan bahwa secara lahiriah dia babu tapi secara batin istri bangsawan, yang terkesan bangga. Niat dari keluarga, maupun pernyataan dari pihak lain pun tidak mengindikasikan bahwa derajat keluarga Pariyem sudah lebih tinggi dari sebelumnya atau dari *wong cilik*. Namun, perekonomian mereka jelas telah mendapat tunjangan. Keluarga Kanjeng Cokro semakin memperhatikan keluarga Pariyem, tidak sekadar memberi upah bagi babu seperti sebelumnya.

Maskulinitas Linus Suryadi AG dalam *Pengakuan Pariyem*

Linus Suryadi Agustinus adalah seorang penulis kelahiran Kadisobo, Sleman, Yogyakarta, pada 3 Maret 1951 yang telah menulis karya-karya seperti *Langit Kelabu* (1976), *Pengakuan Pariyem* (1981), *Kembang Tanjung* (1989), *Tirta Kamandanu* (1997), dan lain sebagainya. Dalam karya-karyanya, Linus Suryadi terkenal dengan kekhasan pemikiran Jawa (Mataram) (Wachid, 2019:322) hingga menunjukkan apa yang disebut dengan kecenderungan ensiklopedik.

Menurut Kayam (dalam Wardhana, 1999:52), sosok Linus dan karyanya sama-sama uniknya. Artinya, keensiklopediaan itu tak semata terdapat dalam sejumlah sajak dan prosa lirik serta esai-esainya, melainkan terejawantahkan dalam sosok Linus itu sendiri. Hal ini menunjukkan konsistensinya dalam menggulati tata nilai etnis Jawa yang tidak sebatas berhenti pada *mental exercise*, melainkan terlanjutkan dalam dirinya sendiri dan dalam realitas keseharian (Wardhana, 1999:53). Konsistensi itu pula yang tampak kental dalam karya-karyanya, terutama *Pengakuan Pariyem* (1981).

Linus adalah Pariyem. Pariyem adalah Linus. Keduanya bak dua sisi mata uang. Jika dibolak-balik tetap mencitrakan pribadi yang sama. Nama lengkap yang pertama adalah Linus Suryadi Agustinus. Sedang nama lengkap yang kedua adalah Maria Magdalena Pariyem alias lyem, tokoh rekaan sang penyair dalam prosa lirik *Pengakuan Pariyem*. Lewat tokoh lyem pula, kita bisa melihat pribadi Linus. Keduanya mau tak mau menyandang agama Katolik di KTP, tapi Linus atau Pariyem sejatinya seorang Jawa yang hidup dalam kereligiusan kejawen. “Yesus itu sebenarnya penganut kebatinan,” kilah Linus semasa hidupnya, sebagaimana yang dikutip Ashadi Siregar dalam kata pengantar *Pengakuan Pariyem*. Keduanya juga pribadi yang lugu tipikal orang desa. Tapi, di balik keluguan itu, kedua tokoh ini mampu mengekspresikan prinsip hidup yang *ndakik-ndakik* (rumit) bak priayi. *Pengakuan Pariyem* adalah sebuah karya sastra yang mencoba mengungkapkan situasi kebudayaan yang ada di Jawa, yang berbenturan dengan salah satu tonggak di dalam sejarah kesusastraan Indonesia modern,” ujar Sapardi, Dekan Fakultas Sastra Universitas Indonesia. (Fadjri, dkk, 1999:56)

Pendapat di atas menunjukkan bagaimana Linus Suryadi sebagai pengarang melibatkan dirinya (baik secara sadar maupun tak-sadar) dalam menulis *Pengakuan Pariyem*. Hal ini mengimplikasikan adanya potensi yang bisa ditelusuri ulang tentang bagaimana sosok Pariyem dalam *Pengakuan Pariyem* selama ini dianggap sebagai salah satu ikon feminis: bagaimana perempuan Jawa dari kelas sosial yang rendah bisa menyuarakan isi hatinya. Sementara di balik itu, sosok Pariyem merupakan konstruksi Linus Suryadi sebagai seorang laki-laki sehingga dalam suara dan sosok Pariyem tersebut mengimplikasikan bagaimana sulitnya perempuan terlepas dari belenggu sistem patriarki. Dengan kata lain, femininitas yang ada dalam *Pengakuan Pariyem* sesungguhnya tidak lebih dari bayang-bayang bagaimana laki-laki menarasikan perempuan guna melanggengkan dominasi mereka. Pembaca diberikan ilusi tentang bagaimana perempuan dapat bersuara, tetapi yang bersuara justru laki-laki. Padahal menurut Connell (1995:4), polarisasi antara konsep maskulin dan feminin berangkat dari pemahaman bahwa lelaki dan perempuan adalah makhluk yang berbeda dan tidak mengerti satu sama lain.

Dari sini, kita dapat membaca esai berjudul “Linus dan Pariyem” oleh Fadjri dkk. di atas melalui perspektif yang semestinya, bahwa Linus dan Pariyem adalah satu. Saat kita merasa tengah menelaah dunia batin seorang perempuan Jawa bernama Pariyem, sebenarnya kita sedang memahami Linus melalui Pariyem yang digambarkan Linus.

Begitulah, nama membawa tuah:

B i b i t, B o b o t, dan B e b e t

Dan saya sudah 3B sebagai babu, kok

Itu saya indhit, saya kempit

saya sandang dan saya tayang

sampai masuk ke liang kubur

Ah, ya, maklum Jawa Baru, mas

Semua serba pakai kelas

Bangsawan dan rakyat jelata

Darah biru dan darah biasa

dalam kraton dan luar kraton

-berbeda derajatnya (Suryadi, 2009:6)

M a d e g, M a n t e p, dan M a d h e p
Dan saya sudah 3M sebagai babu, kok
Kabegjan masing-masing kita punya
sudah kita bawa sejak lahir
Rejeki datang bukan karena culas dan cidra
tapi karena uluran tangan Hyang Maha Agung
Kebajikan yang kita tanam sehari-hari
menambah asri kebun kehidupan insani
Ibarat jagad malam semerbak bintang
tanpa pamrih menerangi kegelapan (Suryadi, 2009:29)

Saya minum air-sirih sekali saban Minggu
biar bersih dan jernih kotoran tenggorokan
dan keringat badan tak berbau kayak brambang
L i r i h, L a r a s, dan L u r u s
Dan saya sudah 3L sebagai babu, kok
saya ngomong tak pernah berteriak
lirih, tapi terang kesampaian
sanggup menguak tabir lengang
dan menyibak bising percakapan
Saya ngomong tak pernah gadhog
laras, tapi penuh irama khas
Medhok-kata wong Tanah Sabrang
yang pinternya bicara Jawa ngoko
Dan saya mangap tak pernah mencong, lho
lurus, bagaikan jalur jalan Malioboro
yang menyambung Tugu dan bangsal kraton
tanpa belokan dan bunga di pinggiran
berpusat di satu tempat arah kiblat (Suryadi, 2009:34–35)

Kutipan di atas menunjukkan bagaimana Pariyem menggambarkan dirinya sebagai pembantu perempuan yang memenuhi 'standar' budaya masyarakat Jawa. Ditahbiskannya *Pengakuan Pariyem* tidak hanya sebagai karya puncak Linus Suryadi melainkan juga sebagai penanda salah satu era khazanah sastra Indonesia menunjukkan kodrat perempuan yang perlu disosialisasikan agar tak terlupakan. Menurut Solomon (dalam Budiman, 2000:29), dari sekian banyak mitos yang membingkai persepsi kita mengenai

realitas, mitos-mitos gender dan identitas seksual merupakan mitos-mitos yang paling ilusif; yang paling dianggap natural/ *common sense*.

Hal ini sesuai dengan pendapat Connell (2005:4) yang menyatakan bahwa pemisahan laki-laki dan perempuan sangat dipengaruhi konstruksi sosial; pembatasan atau definisinya tidak pernah selesai dan selalu ditekankan oleh rasionalisasi praktik gender sehari-hari seperti tampak dalam *common sense*.

Jika ilmu pengetahuan punya hegemoni terbatas dalam sistem edukasi kita, *common sense* lebih bergerak seperti mitos yang tak terbantahkan. Ia terbuka pada pendukung-pendukungnya dan bergerak mengitari aspek-aspek yang mengingkarinya sehingga ia tak pernah benar-benar bisa disingkirkan. Ilmu pengetahuan pun memiliki karakter yang berdasar pada gender. Hal ini membuat Connell (2005:6-7) menarik landasan utama dalam kajiannya dengan menyatakan bahwa apa yang diharapkan dari studi tentang maskulinitas dalam sistem ilmu pengetahuan yang maskulin? Konsep yang sama dapat ditemukan dalam *Pengakuan Pariyem*, sebuah karya sastra yang dikatakan menyuarakan isi hati perempuan tetapi ditulis oleh seorang laki-laki, bahkan karya tersebut merupakan salah satu tonggak kepengarangan Linus Suryadi sebagai eksplorasi atas tata nilai yang sangat Jawa (kejawen) (Fadjri, dkk, 1999:50).

Berikut kutipan esai berjudul “Aksi Peduli Linus: Membaca *Pengakuan Pariyem*” yang dimuat di *Kompas*, 2 Agustus 1999.

Merunut kembali *Pengakuan Pariyem*, terasa banyak hal belum selesai di sana. Bukan saja soal gender yang menjadi salah satu topik pergulatan budaya Jawa – dan ini tentu menjadi wacana yang sangat aktual – tetapi juga tradisi petani, sikap *nrimo* dan pasrah, serta berbagai istilah dan idiom khas yang diungkapkan Linus di sana. Sejumlah pembaca pun sering gagal, atau terpeleset menafsirkan apa yang sebenarnya ingin dikemukakan penyairnya lewat teks itu. Ada beberapa pembaca, yang “tidak sampai” membaca apa adanya, karena deskripsi Linus yang amat transparan.

Sebagai cara yang mengatur praktik sosial secara umum, gender berinterseksi dengan hal lain seperti kelas dan ras, seperti bagaimana *Pariyem* perlu terus menerus ditekankan sebagai seorang pembantu

dan perempuan Jawa. Dalam hal ini, maskulinitas Linus Suryadi yang tampak melalui *Pengakuan Pariyem* menjamin dominasi laki-laki dan subordinasi perempuan.

Pariyem dikonstruksi sebagai perempuan yang *nrimo* dan *lega lila* sehingga ia tidak memiliki daya untuk memberikan penolakan sebagai bentuk represi masyarakat patriarkal yang menggunakan peran gender yang kaku untuk memastikan perempuan tetap pasif (“penuh kasih sayang, penurut, tanggap terhadap simpati dan persetujuan, ceria, baik, dan ramah”) dan laki-laki tetap aktif (“kuat, agresif, penuh rasa ingin tahu, ambisius, penuh rencana, bertanggung jawab, orisinil, dan kompetitif”) (Eisenstein, 1983:8). Menjadi seorang perempuan—yang apabila mengikuti pendapat Eisenstein yang definitif—pasif seolah merupakan kodrat sehingga secara tegas perlu disosialisasikan terus menerus agar tidak terlupakan.

A s i h, A s a h, dan A s u h

Dan saya sudah 3A sebagai babu, kok
Saya cincang di puncak rambut
sebagai tusuk konde mencincang gelung
Saya belitkan di pinggang
sebagai setagen membelit jarit
Saya songkokkan di dada
sebagai kutang menyongkok penthil
Dan saya resapkan ke dalam sanubari
sebagai susu-ibu meresap ke tubuh bayi (Suryadi, 1981:30)

Darah saya mengalir mengikuti fitrahnya
batin saya tenang; bebas dari kerisauan
K a r s a, K e r j a, dan K a r y a
Dan saya sudah 3K sebagai babu, kok
Saya siap menyambut berkah-kerja
sebagai ibadah harian hidup saya
Dalam tetes keringat dan lumer raga
saya serahkan milik yang saya punya
Ya, ya, pada mulanya adalah karsa:
Karsa mrentul di dalam sanubari
sebagai putting susu disedot lelaki
Muncul ke luar ia membutuhkan papan
sebagai ludah insan sedang cipokan
merembus ke luar tak terkendalikan (Suryadi, 1981:32–34)

Pengakuan Pariyem juga dikenal sebagai karya Linus Suryadi yang paling kontroversial. Menurut Budhiarto (1999:109), ketika *Pengakuan Pariyem* lahir, juga ada pihak-pihak yang menilai karya ini terlalu vulgar; jorok dan saru. Dimungkinkan, penilaian itu muncul lantaran *Pengakuan Pariyem* terlalu lugu, polos, dan blak-blakan. Ia terlalu pasrah menerima kenyataan, dengan perasaan *lega lila*. Padahal dalam kenyataannya, topik mengenai seksualitas cenderung tabu untuk dibicarakan oleh seorang perempuan. Hal ini mengukuhkan bagaimana Linus Suryadi mereproduksi maskulinitasnya ke dalam *Pariyem*, ia memanfaatkan posisinya sebagai laki-laki tidak untuk menyuarakan perempuan, tetapi mengonstruksi perempuan.

Hal ini menghasilkan pertanyaan tentang apa sebenarnya yang mampu mengelaborasi kesinambungan antara maskulinitas dengan tubuh (terutama lelaki) serta seberapa jauh sosial budaya dan konstruksinya dapat membingkai perspektif manusia tentang gender dan melanggengkannya hingga generasi-generasi mendatang. Connell (2005:45) mengelaborasi hal ini melalui konsep yang ia sebut *true masculinity*.

True masculinity dianggap sebagai maskulinitas yang tetap: ada dalam diri setiap laki-laki—tidak dapat diubah—atau istilah yang mengekspresikan sesuatu tentang tubuh laki-laki. Dengan demikian, dapat diketahui bahwa membicarakan tentang maskulinitas sangat erat kaitannya dengan tubuh. Tubuh dipandang sebagai mesin alamiah yang memproduksi perbedaan gender serta permukaan netral yang mana tertera padanya simbolisme sosial.

Dalam penilaian Sapardi Djoko Damono, Linus adalah penyair lirik.

“Berlainan dengan *Pengakuan Pariyem*, dalam kebanyakan sajaknya ia ternyata tidak suka bercerita; kebanyakan sajaknya merupakan penggambaran suasana alam lahir dan batin, sebagian di antaranya merupakan ungkapan atau pernyataan perasaan dan pengalaman hidup. Linus tidak suka bercerita, ia lebih suka bertanya, atau setidaknya menyediakan kesempatan bagi kita untuk mempertanyakan berbagai hal dalam kehidupan kita ini.” tutur Sapardi, sebagaimana yang ditulis dalam sebuah esainya berjudul “Linus Dalam Sastra Indonesia”

(1997:154). Sejumlah puisi atau sajak yang ditulisnya, memang banyak yang bernada tanya. Bahkan gugatan terhadap kehadiran dirinya sendiri di muka bumi, mengapa harus berhadapan dengan nilai baik dan buruk. (Maulana, 1999:45-46)

Pariyem merupakan representasi *true masculinity* Linus Suryadi, bagaimana tubuh perempuan digambarkan sedemikian rupa dengan konstruksi maskulin yang mendarah daging. Femininitas yang selama ini dianggap menjadi semangat *Pengakuan Pariyem* tidak hanya didefinisikan melalui polarisasinya dengan maskulinitas, tetapi justru sangat bergantung pada maskulinitas. Pariyem menjadi objek yang mereproduksi maskulinitas.

Connell (2005:59-64) menganggap bahwa ilusi-ilusi tentang tubuh adalah hantu dan performa fisik bukan berkenaan dengan lingkup sosial melainkan lebih kepada peristiwa yang intim terutama akibat adanya fantasi. Tubuh bisa saja menolak atau mendukung praktik-praktik tertentu. Praktik-praktik tersebut kemudian membentuk struktur di mana tubuh didefinisikan. Pola ini disebut *body-reflexive practice*. Dalam *Pengakuan Pariyem*, Pariyem tidak hanya menyuarakan tentang dirinya, tetapi justru mengimplikasikan bagaimana tubuhnya dipandang dari luar dirinya. Sama seperti bagaimana Linus Suryadi tidak menyuarakan perempuan melainkan justru menunjukkan maskulinitas yang mendasarinya dalam menulis *Pengakuan Pariyem*. Cara pandang tersebut takkan lepas dari sistem sosial dan simbolisme yang tersublimasi dalam dirinya.

Hal ini sesuai dengan pendapat Wardhana (1999:52-53), yang menyatakan bahwa keensiklopediaan Linus dan *Pengakuan Pariyem* sesungguhnya hanyalah sinyal. Dia bisa berarti sekadar sinyal sastra, tetapi bisa juga meluas menjadi sinyal budaya yang juga dalam pengertian yang luas. Dalam hal ini, sudah waktunya memandang *Pengakuan Pariyem* sebagai salah satu bentuk upaya maskulinitas hegemonik yang dilanggengkan dan direproduksi terus-menerus.

Kesimpulan

Pengakuan Pariyem: Dunia Batin Seorang Wanita Jawa merupakan prosa lirik karya Linus Suryadi Agustinus yang ditulis berdasarkan

sudut pandang perempuan. Beberapa kritikus menganggap karya ini menunjukkan bagaimana seorang perempuan Jawa dari kelas sosial rendah menyuarakan dirinya dan menentukan pilihan hidupnya. Namun, mengkritisi hal itu muncul pertanyaan mengenai suara siapakah yang sebenarnya dinarasikan di dalamnya. Permasalahan tersebut dijawab melalui kajian yang komprehensif mengenai maskulinitas Linus Suryadi, sebab konstruksi laki-laki dan perempuan dalam *Pengakuan Pariyem* tentu sangat dipengaruhi oleh identitas seksual pengarangnya.

Perbedaan identitas seksual antara Linus dan Pariyem itu merupakan perkara biologis yang seringkali dilekati ideologis. Sehingga melalui gambaran yang diangkat dalam contoh-contoh di atas membentuk pemikiran biner patriarkal (*patriarchal binary thought*) yang dikemukakan oleh Cixous (dalam Budiman, 2000:29; Moi, 1985:104), semisal laki-laki rasional, perempuan intuitif; laki-laki aktif, perempuan pasif; laki-laki mencari nafkah, perempuan merawat anak; dan seterusnya, dan seterusnya.

Hal ini tampak dalam *Pengakuan Pariyem* yang mengindikasikan bahwa *locus* kepuasan hidup Linus sebagai laki-laki terdapat pada karirnya sebagai pengarang yang mengeksploitasi narasi perempuan, sementara perempuan yang disuarakan memiliki kepuasan pada rumah (keluarga; kebahagiaan suami, kebahagiaan anak). *Pengakuan Pariyem* adalah karya pengarang lelaki yang menampilkan perempuan sebagai makhluk yang dengan berbagai cara ditekan, disalahtafsirkan, serta disepelkan oleh tradisi patriarkal yang dominan (Djajanegara, 2000:27).

Melalui sosok Pariyem ditemukan konstruksi mengenai perempuan serta laki-laki, baik konstruksi tubuh maupun konstruksi sosialnya, yang didasarkan atas reaksi maskulinitas. Dengan kata lain, maskulinitas ambil bagian dalam menggambarkan femininitas yang terdapat dalam *Pengakuan Pariyem*. Hal itu menunjukkan bahwa Linus Suryadi sebagai pengarang melibatkan dirinya (baik secara sadar maupun tak-sadar) dalam menulis *Pengakuan Pariyem*. Dengan kata lain, sosok Pariyem merupakan konstruksi Linus Suryadi yang menghadirkan femininitas tidak lebih dari bayang-bayang bagaimana laki-laki menarasikan perempuan guna melanggengkan dominasi maskulinitas mereka.

Daftar Pustaka

- Aveling, H. (2003). *Rahasia Membutuhkan Kata: Puisi Indonesia 1966–1998*. Yogyakarta: IndonesiaTera.
- Beynon, J. (2001). *Masculinities and Culture*. Buckingham: Open University Press.
- Bourdieu, P. (2010). *Dominasi Maskulin*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Budiman, K. (2000). *Feminis Laki-Laki dan Wacana Gender*. Yogyakarta: Indonesia Tera.
- Connell, R.W. (2005). *Masculinities Second Edition*. California: University of California Press.
- Connell, R.W. (2005). *Masculinities*. Los Angeles: University California Press.
- Djajanegara, Soenarjati. (2000). *Kritik Sastra Feminis: Sebuah Pengantar*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Eisenstein, Hester. (1983). *Contemporary Feminist Thought*. Boston: G.K. Hall.
- Eka, S.V., Hariyanti, R., Tusita, A., Prasanti, T.D., & Felicia, G. (2016). “Peran Aktif dan Kompleksitas Tokoh Utama dalam Novel *Pengakuan Pariyem*: Kajian Feminisme Gelombang Ketiga”. Laporan Penelitian Universitas Brawijaya.
- Hollows, J. (2010). *Feminisme, Femininitas, dan Budaya Populer*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Perpustakaan Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa. (1999). *Bahasa dan Susastra dalam Guntingan*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Prabasmoro, A.P. (2006). *Kajian Budaya Feminis: Tubuh, Sastra, dan Budaya Pop*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Supriyadi. (2014). “Masculine Language in Indonesian Novels: A Feminist Stylistic Approach on Belenggu and *Pengakuan Pariyem*”. Dalam *Humaniora* (Vol. 26, No. 2:225–234). 2014.
- Suryadi, L. (1981). *Pengakuan Pariyem*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Suryadi, L. (2009). *Pengakuan Pariyem*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia.
- Udasmoro, W. (2018). *Dari Doing ke Undoing Gender: Teori dan Praktik Dalam Kajian Feminisme*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

- Udasmoro, W. (2020a). *Membaca Relasi Gender dalam Film Lewat Lensa Sastra*. Yogyakarta: Fakultas Ilmu Budaya UGM Press.
- Udasmoro, W. (2020b). *Interseksi Gender*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Wachid, Abdul. (2019). *Sastra Pencerahan*. Yogyakarta: BasaBasi.

MASKULINITAS HEGEMONIK DALAM CERPEN

LELAKI DI BAWAH LAMPU JALAN

KARYA MAYA SANDITA

Fikha Nada Naililihaq
Hatindriya Hangganararas
Ricky Yudhistira Nst

Pengantar

“Laki-laki lain itu Gondek, seorang lelaki pendek yang hitam legam kulitnya, besar hidungnya, badannya penuh lemak, dan kepalanya botak” (Sandita, 2020)

Melalui kutipan di atas dapat diambil sebuah isu tentang wacana lelaki ideal, lelaki yang sering disebut memenuhi kriteria maskulin dalam konteks budaya masyarakat. Budaya tentang laki-laki sebagai yang maskulin berbeda-beda tetapi secara umum memiliki pola yang sama, misalnya bertubuh atletis, tinggi, kuat, mendominasi dan heteroseksual. Namun apa yang terjadi dalam cerpen *Lelaki di Bawah Lampu Jalan*¹, menunjukkan fenomena yang berlawanan.

Gondek merupakan seorang tokoh yang mengalami ketidak-sesuaian antara citra ideal dengan citra aktual dalam cerpen tersebut. Citra ideal dalam hal ini adalah citra yang sesuai dan diterima oleh masyarakat yang berada dalam cerpen, yaitu masyarakat yang hidup di lingkungan tempat Gondek tinggal. Sedangkan citra aktual tersebut merupakan citra yang melekat pada Gondek secara realitas. Seperti yang sudah dipaparkan bahwa Gondek adalah seorang lelaki yang digambarkan pendek dan hitam legam kulitnya, besar hidungnya, badannya penuh lemak, dan kepalanya botak. Ketidak-sesuaian tersebut menyebabkan Gondek dan istrinya, Rosi, men-

¹ Cerpen ini terbit di Kompas pada tanggal 26 Januari 2020. Diakses melalui <https://lakonhidup.com/2020/01/26/lelaki-di-bawah-lampu-jalan/> pada tanggal 28 maret 2020.

dapatkan imbas yang termanifestasikan melalui kekerasan. Namun, kekerasan yang dimaksud bukan merupakan kekerasan fisik melainkan psikis. Sebagaimana dijelaskan oleh Fakih bahwa kekerasan (*violence*) adalah serangan atau invasi (*assault*) terhadap fisik maupun integritas mental psikologis seseorang (Fakih, 1997:17). Hal ini menunjukkan bahwa kekerasan psikis juga merupakan salah satu manifestasi dari kekerasan (Udasmoro & Rahmawati, 2019). Dalam cerpen tersebut kekerasan psikis dilakukan oleh tetangga-tetangga Gondek dan istrinya. Karena hal itu, hubungan rumah tangga mereka juga menjadi berantakan.

Wacana maskulinitas hegemonik yang dikemukakan oleh Raewyn Connell (1995) dapat menjadi kaca pembesar untuk melihat isu tersebut. Ia mengatakan bahwa posisi maskulin yang hegemonik selalu unik dalam setiap pola hubungan gender. Maskulin yang hegemonik tidak langsung menetap pada diri seseorang, melainkan diperebutkan. Akibatnya, relasi gender dalam masyarakat dapat dikatakan sebagai arena perjuangan. Pemain yang dominan memperoleh eksistensi yang nyata (Connell, 1995:76-77). Konsep maskulin hegemonik sendiri, menunjukkan dominannya nilai-nilai yang ditubuhkan pada laki-laki dalam kehidupan suatu kelompok masyarakat. Laki-laki yang disebut memiliki maskulinitas hegemonik ini adalah mereka yang hetero, kuat secara fisik, memiliki keberanian dan sebagainya. Kelompok ini tidak merasa tertindas dan merasa jika itu adalah sebuah kewajiban. Dalam konteks maskulinitas, berdasarkan pernyataan Connell, dapat dipahami bahwa hegemoni mengacu pada sebuah praktik diskursus yang terjadi dalam masyarakat dimana ada yang melakukan proses dominasi untuk mengonstruksi dan menetapkan kriteria maskulin yang ideal bagi laki-laki dan dipercaya sebagai kebenaran.

Istilah maskulin sendiri sebenarnya berasal dari bahasa Inggris "*muscle*" atau otot, yaitu sifat-sifat yang hanya mendasarkan pada kekuatan otot dan tampilan fisik (Smiler, 2004). Maskulinitas dan femininitas adalah bagian dari identitas dan konstruksi gender. Gender adalah konstruksi sosial dan budaya terhadap orientasi-orientasi yang berbeda terkait dengan identitas seksualnya. Oleh karena itu gender bersifat tidak stabil dan dapat berubah (Udasmoro, 2020; 2018). Dalam relasi gender, konsep maskulinitas sebenarnya

tidak tunggal tetapi beragam tergantung pada konteks sosial. Namun, dalam konsep yang beragam ini ada persamaan-persamaan yang ditemukan, yakni bahwa dalam setiap masyarakat ada konsep ideal yang dijadikan sebagai rujukan yang diacu oleh laki-laki maupun masyarakat sosial untuk dijadikan sebagai standar penilaian terhadap laki-laki yang dianggap paling unggul. Standar-standar penilaian tersebut seperti yang dipaparkan di atas dalam cerpen karya Maya Sandita akan menjadi fokus utama dalam penelitian ini.

Namun, perlu ditambahkan, bahwa norma maskulinitas yang dianggap sebagai citra ideal dan dijadikan sebagai standar penilaian di masyarakat itu tidak selalu membuat laki-laki bahagia karena meletakkan mereka dalam posisi konflik antara citra ideal dan citra aktual seperti yang terdapat dalam cerpen *Lelaki di Bawah Lampu Jalan* yang akan dibahas. Konflik tersebut melahirkan pandangan bahwa norma maskulinitas yang dipaksakan hanya berimplikasi pada pembatasan laki-laki untuk menjadi dirinya sendiri dan membuat mereka menjadi kalah serta gagal. Hal ini menegaskan bahwa citra ideal (dalam masyarakat tertentu) itu sebenarnya tidak realistis bagi sebagian besar laki-laki karena sejatinya hanya sedikit laki-laki yang mampu memenuhi kualifikasi sebagaimana tertuang dalam citra ideal yang digariskan oleh norma maskulinitas (Connell & Messerschmidt, 2005). Kekalahan dan kegagalan yang terjadi pada tokoh cerpen akan menjadi perhatian kedua oleh penelitian ini.

Berdasarkan penjelasan di atas, maka untuk membahas cerpen ini akan akan dirumuskan pertanyaan penelitian sebagai berikut, pertama, bagaimana konstruksi maskulinitas hegemonik sebagai citra ideal dan aktual yang terdapat dalam cerpen *Lelaki di Bawah Lampu Jalan*?; kedua, bagaimana relasi maskulinitas hegemonik tersebut dengan kehidupan tokoh laki-laki dan perempuan dalam cerpen *Lelaki di Bawah Lampu Jalan*?

Analisis dalam penelitian ini menjadikan cerpen *Lelaki di Bawah Lampu Jalan* karya Maya Sadita sebagai objek material. Sementara untuk objek formalnya menggunakan konsep maskulinitas. Berhubungan dengan metode dan teknik penelitian, penelitian ini terbagi menjadi dua metode penelitian yaitu metode dan teknik pengumpulan data serta metode analisis data. Metode dan teknik pengumpulan data yang dilakukan dalam penelitian ini yaitu metode

studi pustaka, metode tersebut dilakukan dengan cara menemukan segala sumber data yang terkait dengan objek penelitian (Jabrohim, 2012; Faruk, 2012: 56). Kemudian metode analisis data yang digunakan yaitu metode deskriptif analisis, dilakukan dengan cara mendeskripsikan fakta-fakta yang termasuk data penelitian kemudian dianalisis untuk memberikan penjelasan. Langkah-langkah yang dilakukan untuk menganalisis data, yakni, pertama membaca secara mendalam untuk memahami makna awal cerpen *Lelaki di Bawah Lampu Jalan* karya Maya Sandita, kedua menandai dan mencatat data terkait dengan persoalan maskulinitas ketiga menganalisis data sesuai dengan tujuan penelitian, yakni menemukan aspek-aspek maskulinitas hegemonik di dalam novel.

Konstruksi Maskulinitas Hegemonik sebagai Citra Ideal dan Citra Aktual

Telah dijelaskan sebelumnya bahwa dalam masyarakat terdapat citra ideal maskulin yang bersifat hegemonik yang dalam konteks kultural seakan harus dimiliki atau diikuti oleh laki-laki untuk dapat diterima di lingkungannya atau dianggap sesuai harapan sosialnya (Hidayatullah, 2017). Namun realitas yang dibangun oleh pengarang dalam cerpen *Lelaki di Bawah Lampu Jalan* tidak menunjukkan hal demikian. Pada tokoh utama laki-laki cerpen *Lelaki di Bawah Lampu Jalan*, diceritakan bahwa Gondek tidak memiliki citra ideal yang tercermin dalam maskulinitas hegemonik yang ada. Akibatnya Gondek mengalami peminggiran melalui tindakan caci maki oleh masyarakat di perumahannya yang disebut Kawasan Rumah Liar. Acap kali cacian tersebut menjadi gosip yang harus didengarkan oleh istrinya, Rosi.

Citra aktual Gondek yang menimbulkan perbincangan yang tidak menyenangkan terlebih lagi fisik Gondek yang selalu dibandingkan dengan pasangannya yang dianggap tidak sebanding dan tidak memenuhi standar yang ada di dalam masyarakat. Dalam masyarakat sekitar perumahan tempat Gondek dan istrinya tinggal, Gondek telah memiliki citra tersendiri, ini ditunjukkan pada kutipan berikut.

Laki-laki lain itu Gondek, seorang lelaki pendek yang hitam legam kulitnya, besar hidungnya, badannya penuh lemak, dan kepalanya botak (Sandita, 2020).

Citra ideal yang bersifat hegemonik sebetulnya secara implisit bisa dilihat dari kutipan dialog di atas dengan melihat bineritas terhadap penampilan fisik yang dimiliki Gondek sebagai citra aktualnya. Pendek/tinggi, hitam/putih, hidung besar/hidung kecil, badan berlemak/badan ideal (*sixpack*), botak/memiliki rambut. Gondek adalah bagian yang di luar yang dicitrakan sebagai yang hegemonik. Hal tersebut dapat dilihat dengan cara yang demikian dikarenakan sifat hegemoni maskulinitas yang memang masih mempertahankan kebineritasan terhadap suatu objek yang membuat hierarki antara apa yang dianggap memenuhi citra ideal dan yang tidak memenuhi. Yang memenuhi akan secara otomatis menjadi superior dan yang tidak akan menjadi inferior.

Maskulinitas Hegemonik dalam Relasi Kehidupan Tokoh

Kekerasan (*violence*) adalah serangan atau invasi (*assault*) terhadap fisik maupun integritas mental psikologis seseorang (Fakih, 1997:17). Hal ini menunjukkan bahwa kekerasan psikis juga merupakan salah satu manifestasi dari kekerasan. Dalam cerpen *Lelaki di Bawah Lampu, Jalan* pengarang juga memberikan serangkaian opresi yang menyerang psikis tokoh. Kekerasan psikis memang tidak meninggalkan bekas sebagaimana kekerasan fisik, tetapi berkaitan dengan harga diri. Pelanggaran komitmen, penyelewengan, teror mental dan teror pembunuhan, serta pengucapan kata-kata yang tidak menyenangkan seringkali merupakan kekerasan psikis yang banyak dialami oleh tokoh perempuan dalam sastra (Sofia, 2009:42). Namun, dalam cerpen tersebut kekerasan psikis tidak hanya terjadi pada tokoh perempuan, tetapi juga terjadi pada tokoh laki-laki. Kekerasan psikis pada tokoh perempuan terjadi pada tokoh Rosi, sementara tokoh laki-laki terjadi pada tokoh Gondek.

Kekerasan psikis yang menimpa kedua tokoh Rosi dan Gondek berasal dari tetangganya yang sama-sama hidup di perumahan liar. Berawal dari olok-olok terhadap fisik Gondek yang dianggap buruk, yang kemudian berlanjut ke perspektif bahwa bahwa lelaki buruk tidak pantas menjadi suami perempuan secantik Rosi. Hal tersebut sesuai dengan kutipan data berikut.

Jika Gondek terlihat oleh tetangga di kawasan rumah liar, perempuan itu akan segera mendengar gosip yang gampang

sekali menyebar. Gosip itu adalah perkara; mengapa perempuan secantik dia mau serumah dengan laki-laki yang punya hidung babi di wajahnya, atau apa sebenarnya status mereka berdua, atau bahkan; jika nanti mereka punya anak akan seperti jelmaan katak, ikan, atau babi? (Sandita, 2020).

Para tetangga yang telah menyebarkan gosip tidak pernah memikirkan nasib orang yang menjadi bahan gosipannya. Mereka hanya membual dengan gosipnya saja tanpa melihat dampak psikis yang dialami oleh orang yang dijadikan bahan gosip. Dalam konteks ini, gosip yang dilontarkan oleh para tetangga bersifat hegemonik dimana ada posisi superior dan dianggap paling tinggi dalam masyarakat dalam hierarki gender. Gondek mulai risih terhadap gosip tetangganya, seperti pada data berikut.

Semua pertanyaan itu kemudian mereka jawab sendiri – dan tentunya tanpa perlu disanggah sama sekali. Tapi setelah bertahun-tahun tinggal di sini, akhirnya perempuan itu bisa ambil sikap tidak peduli. Sedang Gondek sudah mulai risih dengan mulut tetangga yang luar biasa brengsek (Sandita, 2020).

Gondek telah mengalami kekerasan psikis yang bertubi-tubi. Gondek tidak hanya mendapatkan kekerasan psikis dari tetangganya saja, tetapi juga dari istrinya yang melontarkan kata-kata yang tidak menyenangkan. Kata-kata tidak menyenangkan yang dilontarkan Rosi kepada Gondek dapat dilihat dalam kutipan berikut.

“Kau ini apa sebenarnya? Seorang manusia atau seonggok daging bernyawa? Kau punya kepala tapi tak ada isinya. Pikirmu aku ini siapa? Kau datang sekarang, nanti kau pergi sesuka hati. Bukan berhari-hari, berbulan-bulan malahan kan sebelum ini?” nada bicara Rosi jadi lebih tinggi.

“Aku kerja!” Gondek mulai emosi.

“Kau pulang tanpa uang. Tasmu saja tak ada barang. Itu ‘kerja’ katamu?”

Gondek menekan marahnya, meski merasa tiba-tiba tak punya harga diri” (Sandita, 2020).

Ketika Rosi berbicara keras kepada Gondek, ia berhasil menimpali kemarahan Rosi dengan nada yang keras juga. Walaupun Gondek berhasil mendebat Rosi, tetapi Gondek juga merasa menjadi laki-laki yang tidak mempunyai harga diri (Jewitt, 1997). Sebagai seorang lelaki bahkan suami, ia tidak bisa mencukupi kebutuhan keluarganya. Gondek mengaku telah bekerja, tetapi tidak ada uang yang didapat dari pekerjaannya. Padahal kekayaan, kelas, dan status sosial menjadi penting bagi laki-laki untuk membuat mereka diterima di dalam masyarakat, termasuk hubungan asmara atau rumah tangga (Wardani, 2018).

Keburukrupan wajah yang dimiliki Gondek dan ketidakmampuannya dalam menghidupi keluarga seperti urusan finansial, menjadikan Rosi terbuai oleh laki-laki lain. Dengan sepengetahuan Gondek, Rosi pergi berkencan dengan laki-laki yang bernama Ergi. Ergi diceritakan sebagai tokoh yang rupawan, dan mempunyai status sosial lebih tinggi daripada Gondek. Gondek merasa tidak berdaya untuk menghalangi Rosi pergi berkencan dengan laki-laki tersebut. Ia sadar bahwa dirinya jelek dan miskin sehingga tidak bisa mencukupi kebutuhan hidup Rosi. Gondek hanya bisa memandangi kepergian istrinya dengan hati kesal, seperti pada kutipan berikut.

Langkahnya mengarah ke tiang lampu tempat lelaki tadi menunggu. Gondek memperhatikan Rosi dari balkon tadi. Sang istri pergi, beriringan, lalu bergandengan. Ia mengepal kesal (Sandita, 2020).

Pada kutipan data di atas, terlihat jelas bahwa Gondek merupakan tokoh yang inferior terhadap Ergi. Hal ini terlihat bahwa posisi keduanya sangatlah berbeda, terutama dalam hal rupa, kelas, dan status sosial yang berhubungan dengan hegemoni maskulinitas. Gondek dianggap sebagai maskulinitas rendah sementara Ergi adalah maskulinitas tinggi karena hierarkis diantara keduanya. Posisi hierarki antara keduanya diperkuat dengan sikap Rosi yang lebih memilih berkencan dengan Ergi, padahal Gondek sebagai suaminya baru pulang setelah mencari pekerjaan dan tidak membawa hasil apapun.

Tanpa sepengetahuan Rosi, ternyata Ergi telah mempunyai seorang istri yang tinggal di Kediri. Malam itu ketika mereka sedang berkencan,

Ergi berkata bahwa dia telah menjadi ayah karena istrinya telah melahirkan seorang bayi. Hal ini sesuai dengan kutipan data berikut.

Setelah berhasil menemukan kata yang tepat dan Rosi sudah duduk di sampingnya dengan rapat, ia akhirnya bicara, "Malam ini aku punya seorang bayi."

Rosi menarik diri, beringsut dari duduknya tadi dan tiba-tiba meremas jemarinya sendiri. "Bayi?" katanya dalam hati.

"Siapa?" begitu pertanyaan yang mampu ia utarakan.

"Istriku tentu saja," jawab Ergi seolah itu adalah pertanyaan sederhana (Sandita, 2020).

Rosi sangat kecewa mendengar perkataan Ergi, karena Rosi berharap ia akan dinikahi oleh Ergi. Dalam hal ini Ergi menjadi yang paling superior, ia mampu mengalahkan Gondek dan memperdaya Rosi. Namun hal ini hanya berlangsung sementara, karena setelah Rosi berhasil jatuh ke pelukannya ia meninggalkan Rosi dan menyuruhnya untuk kembali bersama Gondek dan ia pun akan kembali bersama istrinya. Superioritas dalam diri Ergi membuatnya dapat melakukan berbagai hal dengan sesuka hatinya.

Secara tidak langsung, Ergi telah melakukan kekerasan psikis terhadap Rosi. Rosi sangat terpuruk setelah ia mengetahui keputusan Ergi. Kemudian dengan berat hati, Rosi memutuskan untuk pergi meninggalkan Ergi dan pulang untuk bertemu Gondek. Sepanjang perjalanan pulang Rosi memikirkan kemalangan nasibnya. Ia membayangkan melihat Gondek yang sedang tertidur dengan kamar yang berantakan, karena begitulah kebiasaan Gondek. Hal ini menambah beban pikiran Rosi. Ia merasa sangat berat melangkahkan kakinya menuju rumah yang di dalamnya ada Gondek yang pemalas. Setelah sampai ke dalam rumah, dugaan Rosi salah besar. Ia melihat Gondek sudah tergeletak berlumur darah, seperti pada kutipan berikut.

Kedua matanya yang bengkak menyaksikan Gondek tergeletak. Tempat tidurnya basah dan amis sebab tergenang darah. Di samping tempat tidur, tergeletak pisau dapur. Pangkal lengan bagian dalam Gondek sobek (Sandita, 2020).

Dari kutipan di atas terlihat bahwa Gondek sudah tidak kuat untuk menghadapi kekerasan psikis yang menyimpannya. Sebagai

tokoh yang subordinatif, Gondek lebih memilih untuk mengakhiri hidupnya dengan cara bunuh diri. Hal ini membuktikan bahwa begitu lemahnya tokoh Gondek sehingga ia tidak sanggup lagi untuk menerima kekerasan psikis yang selalu menghantui hari-harinya. Gondek juga dapat dikatakan sebagai tokoh maskulinitas non-hegemonik. Ciri khas maskulinitas non-hegemonik cenderung pasif terhadap kejadian yang menimpanya. Apalagi Gondek lebih memilih mengakhiri hidupnya, hal ini terlihat jelas bahwa Gondek sangat tertekan dalam menjalani hidup.

Gondek telah mendapat kekerasan psikis dari tetangga dan istrinya yakni Rosi. Begitu pula dengan Rosi, ia telah mendapatkan kekerasan psikis dari tetangga dan pacar gelapnya yakni Ergi. Dalam keadaan yang rapuh telah ditinggal oleh kedua laki-laki yang berarti dalam hidupnya membuat Rosi semakin terpuruk. Sisi femininitasnya sangat mendominasi dirinya, menjadikan ia lemah dan rapuh. Rosi bertingkah tidak seperti sewajarnya. Ia lebih suka menggunakan baju yang sobek, baik itu sobek di bagian dada maupun bagian yang lainnya. Kondisi Rosi merupakan akibat dari kekerasan psikis yang diterimanya secara bertubi-tubi dan berurutan. Hal ini menjadikan dirinya seperti orang yang stres dan linglung. Kondisinya pun diperburuk ketika ia akan di usir dari perumahan liar, namun dia membertontak dan menggunakan pisau sebagai senjata ketika ada orang yang akan mengusirnya.

Malam itu, ketika pemuda-pemuda kembali dengan kegiatan mereka yang biasa; bernyanyi dengan keras di pos jaga dan mabuk-mabukan dengan anggur Orang Tua. Rosi duduk di balkon. Mata cantik yang sudah sayu melihat ke sebuah tiang lampu. Seseorang berdiri di situ. Menunduk beku. Seperti menunggu orang atau sesuatu. Rosi berusaha melihat lebih jelas. Ia dapati seseorang dengan wajah pias, ia pun menyapa dengan suara keras, "Gondek, kenapa pulang tidak mengabari? Aku di sini!" ia melambaikan tangan tinggi (Sandita, 2020).

Sesuai dengan kutipan di atas, Rosi sering berhalusinasi. Bahkan ia sampai berhalusinasi melihat seorang Gondek yang telah meninggal sedang berdiri di pinggir lampu jalan. Ia menyapa Gondek

dan menyuruhnya untuk pulang ke rumah. Rosi mengalami dampak kekerasan psikis seperti halnya yang dialami oleh Gondek. Namun terdapat perbedaan diantara keduanya, karena Gondek memilih mengakhiri hidupnya sementara Rosi memilih untuk tetap hidup dengan konsekuensi dia kehilangan kewarasannya.

Kesimpulan

Citra Ideal Hegemoni Maskulinitas yang tidak dimiliki oleh tokoh utama laki-laki, Gondek, dalam cerpen *Lelaki di Bawah Lampu Jalan* adalah Tinggi, Putih, Hidung kecil, Badan Ideal (*Sixpack*), Memiliki Rambut. Citra ideal tersebut merupakan bineritas dari citra aktual yang ada dalam cerpen, yakni Pendek, Hitam, Hidung Besar, Badan Berlemak, Botak. Selain kedua hal tersebut, ternyata dalam cerpen ini ditemukan bahwa tokoh utama Gondek tidak memiliki karakteristik maskulinitas yang termasuk dalam kategori kedua yang merupakan tipe *protector*; pria penjaga dan pelindung. Pemaparan tersebut merupakan hasil temuan yang dapat menjawab pertanyaan penelitian poin pertama. Untuk pertanyaan poin kedua ditemukan bahwa relasi hegemoni maskulin dengan kehidupan tokoh Gondek dan Rosi menyebabkan terjadinya kekerasan psikis pada kedua tokoh tersebut. Gondek mendapatkan kekerasan psikis dari tetangganya melalui olokan tidak menyenangkan yang menyamakan dirinya dengan binatang dan manusia buruk rupa. Dengan istrinya, Gondek juga mengalami kekerasan psikis yang tidak hanya melalui kata-kata tidak menyenangkan, tetapi juga melalui tindakan perselingkuhan bersama Ergi sebagai tokoh selingkuhannya.

Akibat dari hal itu, akhirnya Gondek memutuskan untuk mengakhiri hidupnya dengan cara bunuh diri. Pada tokoh Rosi ditemukan kekerasan psikis yang dilakukan oleh tetangganya. Persis dengan yang terjadi pada tokoh Gondek, Rosi juga mengalami perkataan yang tidak menyenangkan. Hanya saja Rosi mendapatkan kekerasan psikis lainnya melalui tokoh ketiga yaitu Ergi yang menjadi selingkuhannya. Rosi merasa dikhianati oleh Ergi yang ternyata telah memiliki istri yang sah dan hanya menjadikan Rosi sebagai pelampiasan syahwat belaka. Akhirnya Rosi mengalami depresi berat. Dari penjelasan tersebut dapat dikatakan bahwa Gondek adalah tokoh yang paling

inferior dibandingkan Rosi dan Ergi. Sementara Ergi tokoh yang paling superior karena mampu mendominasi tidak hanya Gondek, tetapi juga Rosi sebagai selingkuhan yang ditinggalkannya.

Daftar Pustaka

- Connell, R.W. (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R. W., Messerschmidt, J.W. (2005). *Hegemonic Masculinity, Rethinking the Concept*. *Gender & Society*, 19(6), 829-859.
- Fakih, M. (1997). *Analisis Gender dan Transformasi Sosial*. Cetakan ke-2. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Faruk. (2012). *Metode Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Hidayatullah, D. (2017). Interseksi Maskulinitas dan Agama dalam Cerpen Robohnya Surau Kami Karya A.A. Navis. *Jurnal Adabiyat*, 1(2) 139-155.
- Jabrohim (Ed). (2012). *Teori Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Kerja Sama Masyarakat Poetika Indonesia dengan Penerbit Pustaka Pelajar
- Jewitt, C. (1997). Image of Men : Male Sexuality in Sexual Health Leaflets and Posters for Young People. *Sociological Research Online*, 2(2), 23-34.
- Sari, I.P. & Udasmoro, W. (2020). Visual Pleasure in Kawabata Yasunari's Novella House of the Sleeping Beauties. *Lingua Cultura*, 14(2), 1-7. Doi: <https://doi.org/10.21512/lc.v14i2.6601>
- Smiler, A.P. (2004). *Thirty Years After the Discovery of Gender: Psychological Concepts and Measures of Masculinity*. *Journal of Sex Roles*, Vol. 50, Nos. ½.
- Sofia, A. (2009). *Aplikasi Kritik Sastra Feminisme Perempuan dalam Karya-karya Kuntowijoyo*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar
- Udasmoro, W. (2018). *Dari doing ke undoing gender : teori dan praktik dalam kajian feminisme*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press
- Udasmoro, W., & Rahmawati, A. (2019). *Gender and Peacebuilding: Agency and Strategy from the Grassroot*. Yogyakarta: Fakultas Ilmu Budaya UGM Press.
- Wardani, A.N. (2018). *Hegemoni Maskulinitas dalam Under The Greenwood Tree Karya Thomas Hardy*. *Jurnal Satwika*, 2(2), 68-78.

KEDINAMISAN MASKULINITAS SUKU BUGIS DALAM CERPEN *PEREMPUAN RANTAU KARYA* FAISAL ODDANG

Hadi Prasetyo
Nur Aisyah
Ridhotun Ni'mah

Pengantar

Narasi tentang kelaki-lakian dan keperempuanan menjadi entitas yang terus dianggap berbeda. Kemudian, hal ini berimplikasi pada citra maskulin yang sering kali diyakini sebagai kepemilikan dari jenis kelamin laki-laki. Artinya, mereka yang berjenis kelamin perempuan dianggap tidak memiliki citra maskulin; hanya bercitra feminin. Akan tetapi, Connell (2005:29) mengatakan bahwa maskulinitas bukan jenis kelamin dan tidak sama dengan laki-laki. Maskulinitas hanya merupakan sebuah konsep berbeda yang ditawarkan. Konsep tersebut memandang bahwa nilai-nilai yang dilekatkan kepada laki-laki kemudian dipercayai bahwa nilai-nilai itu adalah milik laki-laki.

Secara tradisional, maskulinitas identik dengan seorang laki-laki yang kuat, rasional, penentu, kompetitif, kuat secara fisik, tidak emosional, dan tidak feminin (Brod dalam Baker dan Hotek, 2011:53). Identitas maskulin inilah yang akhirnya dilegitimasi oleh masyarakat luas, direproduksi, dan dipraktikkan secara terus-menerus sehingga membentuk sebuah konstruksi maskulinitas yang diasosiasikan dengan kepemilikan laki-laki. Meskipun demikian, konstruksi maskulinitas tersebut juga dapat berubah dan berbeda antara satu budaya dengan budaya lain. Artinya, maskulinitas berhubungan dengan budaya setempat dan didefinisikan berdasarkan kondisi setempat (Stets dan Burke, 2000:997). Menurut Reeser (2010:2), maskulinitas merupakan konsep yang sangat kompleks, terutama jika

dikaitkan dengan variasi maskulinitas pada tempat dan periode waktu tertentu.

Dalam proses pembentukannya, maskulinitas berhubungan dengan budaya setempat yang mengelilinginya sehingga perilaku atau nilai maskulin antara budaya yang satu dengan budaya yang lainnya juga berbeda (Connell, 2000:57). Selanjutnya, Udasmoro (2017:295) mengatakan bahwa menjadi feminin dan menjadi maskulin dibuat melalui wacana yang berbeda, seperti bahasa, peraturan, kinerja, dan produk budaya lainnya. Dengan demikian, pada praktiknya, konsep maskulinitas direkonstruksi oleh aktivitas berbasis budaya dan tempat (Reeser, 2010:194). Sebagai gambaran umum, konstruksi citra maskulin budaya Jawa pasti berbeda dengan budaya daerah lain, seperti budaya di Kalimantan, Sulawesi, dan sebagainya.

Kemudian, perbedaan konstruksi maskulinitas dari setiap daerah tersebut – dalam ranah karya sastra – mendapatkan respons dari para sastrawan. Salah satu respons tersebut datang dari Faisal Oddang (kemudian disebut Oddang dalam penelitian ini). Secara umum, karya-karya Oddang memuat potret lokalitas, khususnya kehidupan sosial-budaya masyarakat Sulawesi Selatan, tempat ia dilahirkan. Salah satu karyanya yang memuat potret lokalitas Sulawesi Selatan ialah cerpen “Perempuan Rantau”. Potret lokalitas yang terefleksi dalam cerpen ini adalah citra maskulinitas yang dikonstruksi oleh kebudayaan suku Bugis, Sulawesi Selatan.

Cerpen “Perempuan Rantau” bercerita tentang kisah tokoh Sennang, seorang perempuan, yang telah ditunangkan dengan tokoh Masse, seorang laki-laki. Sebelum lamaran dan pernikahan berlangsung, Masse harus pergi merantau untuk membuktikan kelaki-lakiannya. Di kampungnya, di Bugis, laki-laki yang telah disunat tidak boleh berkulit tawar. Kulit laki-laki harus berasa asin, yaitu berasa air laut. Di Bugis, kelaki-lakian seseorang diukur dari kecakapannya membentangkan layar perahu dan menghalau ombak. Hal tersebut memicu keberanian Masse untuk pergi merantau. Masse pun berharap, ketika ia kembali ke kampungnya ia membawa sebetang layar sutra untuk Sennang. Sennang pun, tanpa banyak bicara dan mengeluh, menerima keputusan Masse dan menanti kedatangan Masse selama bertahun-tahun. Ia tidak bisa mengkhianati Masse meskipun telah ada beberapa lelaki yang datang untuk

melamarnya. Padahal kenyataannya, Sennang sangat merindukan sentuhan lelaki dan tidak ingin menjadi perawan tua. Sampai pada akhirnya, datanglah seorang laki-laki lain dari keturunan bangsawan yang melamar Sennang dengan mahar berupa kekayaan yang melimpah. Tanpa persetujuan Sennang, kedua orang tuanya langsung menerima lamaran tersebut.

Berdasarkan sinopsis cerpen “Perempuan Rantau” di atas, maskulinitas tampak ditentukan oleh keadaan sosio-budaya daerah tertentu. Melalui hal tersebut, terdapat nilai-nilai yang memengaruhi citra maskulinitas yang diyakini oleh setiap masyarakat suku Bugis, Sulawesi Selatan. Nilai-nilai dalam masyarakat pada akhirnya membentuk sistem nilai, gaya hidup, maupun standar budaya yang bermuara pada nilai maskulinitas yang ideal di suatu daerah, khususnya dalam suku Bugis.

Selain itu, konstruksi maskulinitas suku Bugis yang digambarkan dalam cerpen tersebut pada akhirnya juga mendapat tantangan dengan adanya dominasi kelas. Dominasi kelas, dalam hal ini, akan dilihat dari laki-laki lain (seorang bangsawan) yang justru menikahi Sennang dengan mahar yang tinggi. Hal ini berkaitan dengan pernyataan Beynon (2002:28) tentang konsep maskulinitas imperial, yaitu sebuah konsep maskulinitas yang dikonstruksi berdasarkan kekuatan dan kelas.

Secara umum, cerpen tersebut juga memperlihatkan kelemahan perempuan dalam kehidupan di ranah domestik, yaitu kehidupan keluarga. Dalam kebudayaan suku Bugis, perempuan tidak dianggap sebagai ‘orang’; entitas yang tidak penting (Zainal, 2016:228). Segala bentuk kehidupan perempuan Bugis di ranah domestik, seperti keluarga, ditentukan oleh kepala keluarga, baik orang tua laki-laki maupun suami. Artinya, perempuan dalam kebudayaan suku Bugis berada dalam posisi subordinat. Dalam hal ini, dapat dikatakan bahwa masyarakat Bugis masih memegang konsep budaya patriarki. Masyarakat dengan budaya patriarki menciptakan peran-peran yang aktif dan maskulin untuk laki-laki, sedangkan peran-peran pasif dan feminin untuk perempuan (Reiter, 1975:159). Lebih lanjut, posisi perempuan dalam kebudayaan suku Bugis tersebut tampak berkelindan dengan ideologi patriarki. Tong (2009:52) menyatakan bahwa ideologi patriarki melebih-lebihkan perbedaan

laki-laki terhadap perempuan; laki-laki selalu berperan dominan atau maskulin dan perempuan selalu berperan subordinat atau feminin.

Perempuan dalam cerpen “Perempuan Rantau” pun digambarkan tidak mempunyai hak untuk menentukan jodohnya sendiri karena aturan adat, bahkan ketika ia serta-merta dinikahkan dengan lelaki lain yang lebih kaya. Keadaan perempuan yang tidak berhak menentukan jodohnya sendiri pada akhirnya menunjukkan sebuah dominasi maskulin. Dominasi maskulin ini diaktualisasikan melalui sosok ayah (laki-laki) dalam hierarki kehidupan keluarga. Dengan dominasi maskulin, perempuan dianggap sebagai barang yang dapat diperjual-belikan walaupun melalui institusi pernikahan (Wulansari, 2013:40). Kemudian, perempuan dikonstruksikan juga berdasarkan femininitasnya, yaitu lemah lembut, kurang mampu berpendapat, dan sebagainya. Hal ini juga menandakan dikotomi antara kelakialakian dengan keperempuanan yang pada akhirnya menciptakan kemapanan terhadap maskulinitas. Anggapan ini sejalan dengan pernyataan Connell (2005:68) bahwa maskulinitas tidak akan tampak dan relevan jika tidak dikontraskan dengan konsep femininitas.

Dengan demikian, berdasarkan uraian di atas, penelitian ini akan menjelaskan bagaimana konstruksi maskulinitas suku Bugis dan meninjau ulang maskulinitas suku Bugis dalam cerpen “Perempuan Rantau”. Selain itu, hal tersebut bertujuan untuk pertama, mengetahui keterlibatan wacana kebudayaan dalam mengonstruksi maskulinitas yang ideal pada masyarakat suku Bugis dan menjelaskan konstruksi femininitas untuk melihat kemapanan konstruksi maskulinitas; serta kedua, meninjau kembali maskulinitas yang dinarasikan dalam cerpen tersebut ketika pengarang menghadapkannya dengan dominasi kekuatan dan kelas tokoh laki-laki lain dalam cerpen “Perempuan Rantau”.

Adapun metode penelitian yang digunakan dalam penelitian ini dibagi menjadi dua tahap. Tahap pertama adalah pengumpulan data. Data diambil dari objek material penelitian, yaitu cerpen “Perempuan Rantau”. Data-data yang diambil adalah data yang berhubungan dengan wacana konstruksi maskulinitas suku Bugis yang telah dipengaruhi oleh kehidupan sosio-budaya, wacana konstruksi femininitas suku Bugis, dan maskulinitas yang dikonstruksi oleh

dominasi kekuatan dan kelas. Dalam proses pengumpulan data, hal yang pertama kali dilakukan adalah membaca keseluruhan cerpen “Perempuan Rantau” yang kemudian dilanjutkan dengan menentukan fokus permasalahan yang akan dibahas dalam penelitian. Pada penelitian ini, fokus permasalahannya adalah menjelaskan wacana kebudayaan Bugis dalam mengonstruksi maskulinitas dan meninjau ulang konstruksi maskulinitas suku Bugis. Selanjutnya, peneliti menentukan teori yang akan digunakan dalam penelitian ini. Teori yang digunakan dalam penelitian ini adalah sekumpulan konsep maskulinitas dan femininitas. Setelah itu, peneliti mengelompokkan atau mengklasifikasikan semua data yang sudah ada berdasarkan poin-poin yang menjadi permasalahan. Selanjutnya, dilakukan tahap analisis terhadap semua data yang telah dikumpulkan dan diklasifikasikan.

Konstruksi Maskulinitas Suku Bugis

Konstruksi maskulinitas berdasarkan nilai-nilai kebudayaan pada dasarnya melahirkan apa yang disebut sebagai maskulinitas hegemonik. Connell (2000:4) mengatakan bahwa ada citra kelakian yang dapat diterima dan diyakini. Hal tersebut menciptakan sebuah konstruksi maskulinitas hegemonik yang kemudian menandakan adanya dominasi kebudayaan dalam masyarakat secara keseluruhan. Konstruksi maskulinitas tersebut tampak dalam cerpen “Perempuan Rantau” melalui narasi berikut ini.

Di kampungnya, setelah disunat, tidak ada yang boleh berkulit tawar. Kulit laki-laki harus berasa asin, berasa laut. Kelaki-lakian seseorang diukur dari kecakapannya membentang layar menghalau ombak. Yang nyata laki-laki adalah mereka yang mampu mendayung perahu, menyebar jala, dan menyelami laut. Pantang gemetar sebergetar apa pun perahu karena tiupan angin. Dan, akan lebih lelaki jika ia memutuskan merantau, meninggalkan kampung dengan sebarang layar kusut, lalu kembali dengan perahu yang berlayar sutra. Itu pula yang dilakukan Masse, ia merantau meninggalkan janji kepada Sennang dan keluarganya. Tak ada yang tahu ke mana perahunya akan bersandar, angin yang membawanya angin pulalah yang akan mengembalikannya. Begitulah

keyakinan para pelaut Bugis. Pun sama dengan keyakinan Masse (Oddang, 2019:109).

Narasi di atas menunjukkan bahwa Oddang melalui cerpen “Perempuan Rantau” ingin menampilkan wacana kebudayaan suku Bugis, khususnya sebuah kebudayaan yang ditujukan untuk laki-laki Bugis, dalam menciptakan maskulinitas. Wacana kebudayaan tersebut seakan-akan menjadi peraturan yang telah final dan diyakini oleh masyarakatnya. Hal tersebut pulalah yang menggiring keyakinan masyarakat suku Bugis, termasuk tokoh Masse, bahwa seseorang yang disebut laki-laki dalam budaya suku Bugis ialah mereka yang berkulit rasa air asin. Artinya, kelaki-lakian suku Bugis diukur dari keberaniannya mendayung perahu, menebar jala, dan menyelami lautan. Hal ini juga berkaitan dengan tradisi lisan suku Bugis dalam naskah La Galigo. Rahim (1998:392) menyatakan bahwa cerita tentang orang Sulawesi Selatan yang terkenal sebagai perantau dan pelaut yang ulung karena berlayar dengan perahu-perahu tradisional telah ada dalam cerita La Galigo, khususnya cerita tentang pelayaran dan perantauan Sawerigading menuju Cina.

Selanjutnya, maskulinitas yang dikonstruksi melalui wacana kebudayaan suku Bugis tidak cukup sampai di situ. Melalui narasi cerpen “Perempuan Rantau”, tampak pula bahwa seorang laki-laki Bugis akan semakin diakui sebagai laki-laki jika kembali dari perantauan dengan membawa perahu berlayar sutra. Nilai maskulinitas suku Bugis yang digambarkan Oddang tersebut semacam metafora yang berarti bahwa kelaki-lakian suku Bugis juga diukur dari hasil yang diperoleh laki-laki ketika pulang dari perantauan. Mereka akan dianggap benar-benar menjadi laki-laki jika kembali dengan membawa kekayaan, sesuatu yang diukur berdasarkan materi.

Konstruksi maskulinitas yang tercipta melalui wacana kebudayaan dalam cerpen “Perempuan Rantau” pada akhirnya menciptakan sebuah maskulinitas hegemonik yang dipercaya dan diyakini oleh masyarakat. Artinya, maskulinitas suku Bugis yang digambarkan dalam cerpen tersebut, baik secara sadar maupun tidak sadar, terus diyakini oleh masyarakat suku Bugis, khususnya laki-laki, untuk menunjukkan sifat laki-laknya.

Dalam cerpen “Perempuan Rantau”, terdapat pula narasi yang menegaskan bahwa konstruksi maskulinitas yang diciptakan oleh wacana kebudayaan suku Bugis dapat diterima dan diyakini oleh laki-laki Bugis. Hal tersebut tergambar dalam kutipan berikut ini.

“Besok aku akan merantau.”

“Untuk apa, Daeng?”

“Untuk menegaskan kelaki-lakianku. Juga untuk masa depan kita. Untuk uang pernikahan”(Oddang, 2019:112).

Kutipan di atas menunjukkan bahwa maskulinitas hegemonik dalam suku Bugis yang dilekatkan kepada laki-laki tampak diterima oleh tokoh Masse sebagai laki-laki. Selain untuk mengumpulkan uang pernikahan dengan Sennang, keputusan Masse pergi merantau juga dilatarbelakangi oleh keinginannya untuk menunjukkan kelaki-lakiannya. Dalam menarasikan cerpennya, Oddang tampak memfokuskan cerita untuk menunjukkan sebuah maskulinitas hegemonik yang dikonstruksi melalui wacana kebudayaan.

Pada dasarnya, maskulinitas hegemonik yang tergambar dalam cerpen “Perempuan Rantau” tersebut berkelindan dengan nilai-nilai umum yang mengonstruksi maskulinitas, yaitu kuat secara fisik, tangguh, berani, dan sebagainya. Nilai-nilai tersebut pada akhirnya menjadi sebuah formulasi wacana kebudayaan Bugis dalam mengonstruksi maskulinitas yang ideal – dilekatkan pada laki-laki yang kemudian diyakini oleh laki-laki dalam suatu kehidupan sosial suku Bugis.

Pada praktiknya, kemapanan maskulinitas hegemonik dalam cerpen “Perempuan Rantau” juga tidak terlepas dari femininitas yang dinarasikan oleh Oddang dalam cerpennya. Femininitas diaktualisasikan melalui tokoh Sennang, seorang perempuan Bugis, yang tidak memiliki kuasa untuk berpendapat sehingga hanya bisa pasrah menerima semua keputusan yang dibuat oleh kedua orang tuanya, khususnya dalam tradisi perjodohan. Hal ini terlihat dalam kutipan dialog berikut ini.

“Tidak mungkin, anak kami sudah ditunangkan.”

Kalimat itu menjadi sangat hambar di cuping telinganya. Indo dan ambonya selalu menuturkan penolakan yang sama kepada setiap lelaki yang datang melamarnya. Ia sadar, betapa riskan menodai jalinan yang telah disakralkan adat.

“Ada yang kita tuankan. Siri jika melanggar. Ingat itu!”
Sennang mengangguk pasrah, berusaha memahami maksud ambonya sebagai kepala keluarga (Oddang, 2019:108).

Kutipan di atas menunjukkan bahwa kedua orang tua Sennang sangat dominan dalam menentukan perjodohan anak perempuannya. Sennang tidak diberi kesempatan sama sekali untuk mengungkapkan pendapatnya tentang lamaran seorang laki-laki tersebut; Sennang berada dalam kontrol penuh orang tuanya. Dominasi orang tua Sennang, sebagai kepala keluarga, ini pun senada dengan pernyataan Zainal (2016:230) bahwa dalam adat perkawinan suku Bugis, pada umumnya yang menentukan menerima atau tidak menerima lamaran ditentukan oleh keluarga atau kerabat yang sudah dianggap dewasa atau telah berumur tua melalui pembicaraan atau musyawarah terlebih dahulu. Adapun perempuan Bugis tidak dapat menolak atau harus menerima keputusan yang telah ditetapkan.

Kutipan tersebut juga menunjukkan bahwa orang tua Sennang menolak lamaran tersebut karena adat pertunangan yang sudah diikatkan oleh Masse kepada Sennang. Oleh karena itu, Sennang sebagai perempuan Bugis yang terikat dengan konsep mendasar *siri'* tidak bisa melanggar adat pertunangan tersebut. *Siri'* diartikan sebagai rasa malu yang menyangkut martabat atau harga diri, reputasi, dan kehormatan yang harus dipelihara dan ditegakkan (Perdana, 2019:128). Dalam konteks kutipan tersebut, kata *siri'* yang diucapkan oleh orang tua Sennang memiliki arti kehormatan, yaitu menjaga dan mempertahankan kehormatan Sennang dalam mempertahankan adat pertunangannya dengan Masse.

Konsep dasar *siri'* untuk perempuan Bugis ini pun kembali dinarasikan Oddang melalui dialog lain dalam cerpen “Perempuan Rantau”, yaitu ketika Sennang ingin mengungkapkan apa yang sedang ia rasakan. Akan tetapi, lagi-lagi Sennang termarginalkan dengan adanya dominasi dari orang tuanya.

“Bukankah ini siri juga? Aku tidak ingin jadi gadis ketinggalan pasar, menjadi perawan tua.”

“Kami mengerti. Tapi, tak ada yang boleh ternoda dari adat, kalian telah ditunangkan. Yakinkanlah Masse akan menikahi-mu” (Oddang, 2019:108).

Kata *siri'* dalam dialog tersebut mengandung makna lain, yaitu rasa malu. Sennang menganggap bahwa ketika orang tuanya menyuruhnya untuk tetap mempertahankan adat pertunangan, menunggu Masse yang entah kapan dia akan datang maka selama itu pula dia akan menjadi *siri'*, rasa malu bagi keluarganya. Akan tetapi, pendapat Sennang pun tidak didengarkan oleh kedua orang tuanya yang masih ingin mempertahankan *siri'*, kehormatan keluarganya, dengan tetap menjaga adat pertunangan Sennang dengan Masse.

Berdasarkan hal tersebut, dapat diketahui bahwa Oddang melalui kutipan-kutipan cerpen tersebut juga ingin mengungkapkan femininitas hegemonik perempuan Bugis yang telah diterima dan diyakini oleh seluruh masyarakat suku Bugis. Bagi masyarakat Bugis, *siri'* yang telah dilekatkan kepada perempuan Bugis juga merupakan sebuah jiwa dan konsep mendasar dalam tatanan kehidupan mereka. Sebagai sebuah tatanan, *siri'* menjadi sebuah alat kontrol bagi masyarakat Bugis dalam menjalani kehidupannya (Badewi, 2019:87-88). Oleh karena itu, segala tingkah laku perempuan Bugis harus selalu dipantau, dikontrol secara ketat oleh *siri'* keluarga dan kerabatnya. Bahkan, untuk kalangan tertentu, perihal jodoh pun harus dipilihkan dengan alasan agar perempuan dapat dilindungi (Zainal, 2016:229). Adapun *siri'* keluarga Sennang dalam konteks cerpen ini adalah kedua orang tua Sennang. Hal ini pun didukung oleh adat Bugis bahwa ketika seorang perempuan belum menikah maka ia harus selalu di bawah perlindungan orang tua atau saudara laki-laki atau kerabat laki-laki, sedangkan ketika perempuan Bugis itu telah menikah maka perempuan Bugis itu pun harus dalam kontrol suaminya. Sementara itu, dalam konteks cerpen ini, Sennang yang belum menikah harus selalu berada dalam perlindungan orang tuanya sehingga apa pun yang dilakukan oleh Sennang harus berada dalam penguasaan atau dominasi orang tuanya.

Kontrol atau dominasi yang dilakukan orang tua Sennang terhadapnya dalam tradisi perjodohan juga terlihat ketika ada seorang bangsawan yang datang untuk melamar Sennang dengan menawarkan mahar yang sangat besar. Berbeda dengan tindakan sebelumnya, yaitu orang tua Sennang selalu menolak jika ada yang datang untuk melamar anak perempuannya karena memper-

tahankan adat pertunangan yang telah mengikat anaknya, namun respons kedua orang tua Sennang justru berbeda. Penawaran mahar yang besar yang diberikan seorang bangsawan tersebut bisa mengubah keputusan kedua orang tua Sennang untuk menerima lamaran tersebut. Lagi-lagi, keputusan tersebut diputuskan tanpa meminta persetujuan dari Sennang. Hal ini bisa dilihat dalam kutipan berikut.

Sennang terkejut mendengar ambonya menerima lamaran. Hatinya senang, tapi tak bisa ia sembunyikan kecemasan disebabkan adat yang telah ternoda. Ternoda karena harta. Ia maklum akan perekonomian keluarganya yang pas-pasan, dan merasa itulah alasan terkuat ambonya tidak menolak. Sennang tidak dimintai persetujuan. Tanpa anggukannya, pesta akan jadi. Memang begitu adat di kampungnya, anak perawan menunggu jodoh dari galah orang tua (Oddang, 2019:114).

Kutipan tersebut menunjukkan bahwa keberadaan Sennang dalam ranah keluarga atau domestik tidak dianggap. Sennang, sebagai gambaran dari perempuan Bugis, benar-benar tidak diberikan haknya untuk berpendapat. Posisinya telah dimarginalkan dengan subjek yang lain. Hal ini pun didukung oleh budaya perkawinan suku Bugis untuk perempuan Bugis bahwa perempuan Bugis tidak diberikan hak yang sama dengan laki-laki dalam memilih jodoh mereka. Hal ini senada dengan argumen Zainal (2016:230) bahwa dalam kehidupan sosial masyarakat suku Bugis, perempuan Bugis benar-benar tidak berdaya, tidak memiliki kuasa dalam hal mencari jodoh. Perempuan Bugis sangat bergantung dengan orang tuanya dalam menentukan jodoh. Hal-hal semacam inilah yang pada akhirnya mengonstruksi femininitas perempuan Bugis menjadi hegemonik karena telah diterima dan diyakini oleh seluruh masyarakat Bugis.

Posisi perempuan Bugis yang ditampilkan Oddang dalam cerpen "Perempuan Rantau" ini membuktikan bahwa perempuan Bugis selalu dianggap subordinat oleh subjek-subjek yang lain. Perempuan Bugis tidak mendapatkan hak yang sama dengan laki-laki Bugis, bahkan hierarki dalam kehidupan ranah domestik masih sangat terlihat. Dalam cerpen tersebut, perempuan Bugis benar-

benar dituntut untuk menjadi seseorang yang feminin, lemah lembut, penurut, dan seseorang yang terbungkam untuk tidak menyuarakan pendapatnya. Bahkan, dalam salah satu narasi cerpen, Oddang memperlihatkan bahwa seorang perempuan Bugis yang posisinya telah termarginalkan juga mendapat ancaman dari subjek lain. Dalam konteks cerpen ini digambarkan bahwa tokoh Sennang mendapat ancaman dan perlakuan kekerasan oleh orang tuanya ketika ia menyuarakan apa yang sedang dirasakannya. Sennang tidak ingin menjadi perawan tua karena harus mempertahankan adat pertunangan dengan Masse yang entah sampai kapan ia harus menunggu. Akan tetapi, ia justru mendapatkan perlakuan kekerasan dari orang tuanya. Berikut kutipan narasinya.

Hanya sebatas itu, keberanian Sennang akan menciut tatkala ambonya meremasi leher daster lusuhnya. Lalu melayangkan telapak tangan di pipinya, kadang kanan, kadang kiri, kadang pula kiri dan kanan. Ia memeram dalam perih. Memijahkan benih-benih derita di dadanya yang kian kerdil. Meluruhkan air mata di papan bilah bambu yang lebih setia menampung kesedihan ketimbang dirinya sendiri (Oddang, 2019:109).

Berdasarkan kutipan tersebut, terlihat bahwa sebagai orang tua, orang tua Sennang tidak memedulikan apa yang dirasakan oleh anak perempuan mereka. Mereka hanya fokus untuk tetap mempertahankan adat pertunangan Sennang dengan Masse. Sebagai tokoh laki-laki dalam cerpen ini, tokoh Masse yang dilekatkan dengan nilai-nilai maskulinitas hegemonik sangat diuntungkan oleh budaya-budaya Bugis yang mendukungnya; dalam konteks cerpen ini adalah budaya adat pertunangan Bugis.

Dalam cerpen ini, kutipan-kutipan dialog ataupun narasi tentang konstruksi maskulinitas dan femininitas suku Bugis memperlihatkan bahwa meskipun kedua konstruksi tersebut sama-sama menjadi konstruksi yang dominan karena telah diterima dan diyakini oleh seluruh masyarakat suku Bugis, namun konstruksi femininitas yang diaktualisasikan melalui tokoh Sennang yang penurut, tidak diberikan hak untuk menyuarakan apa yang dirasakan, dan keberadaannya yang selalu tidak dianggap di ranah domestik justru memperkuat konstruksi maskulinitas hegemonik yang ada di masya-

rakat suku Bugis. Adanya femininitas yang ditampilkan Oddang dalam cerpen ini pun menjadi sebuah kontras terhadap maskulinitas hegemonik sehingga menjadikannya semakin ideal. Artinya, mereka yang benar-benar dianggap sebagai laki-laki dalam kebudayaan suku Bugis adalah mereka yang kuat secara fisik, tangguh, berani, mempunyai kuasa untuk bersuara, dan menentukan pilihan hidupnya sendiri tanpa ada yang ikut campur. Pada akhirnya, maskulinitas suku Bugis mengukuhkan dirinya karena berbeda dengan femininitas suku Bugis.

Meninjau Ulang Maskulinitas Suku Bugis

Berdasarkan maskulinitas suku Bugis yang dikonstruksi melalui wacana kebudayaan, dalam cerpen “Perempuan Rantau, Oddang juga membuat narasi cerita tentang tokoh Sennang yang pada akhirnya justru dinikahkan dengan laki-laki lain. Laki-laki tersebut berasal dari kelas bangsawan yang memiliki harta berlimpah. Narasi ini menimbulkan sebuah pertanyaan, yaitu bagaimana kemapanan maskulinitas suku Bugis yang sudah tercipta melalui wacana kebudayaan sebelumnya? Untuk menyelisknya, sebelumnya, dituliskan kutipan berikut ini.

“Maaf kami berniat memagari Sennang dengan sehektar empang, sepasang perahu, tujuh ekor kerbau, kami pula menanggung biaya mulai dari lamaran sampai pernikahan” (Oddang, 2019:113).

Kutipan di atas menandakan adanya tokoh laki-laki lain dengan bermodalkan harta berlimpah yang ingin melamar Sennang. Kutipan tersebut pada dasarnya juga bisa dikaitkan dengan maskulinitas suku Bugis sebelumnya, yaitu tentang kemapanan seorang laki-laki yang dilihat melalui materi; menjadi tolok ukur yang sangat penting dalam pernikahan suku Bugis. Namun demikian, sebelumnya, tokoh Indo dan Ambo Sennang sering kali menolak lamaran laki-laki lain. Hal tersebut dinarasikan Oddang melalui kutipan berikut ini.

“Tidak mungkin, anak kami sudah ditunangkan.” Kalimat tersebut menjadi sangat hambar di kuping telinganya. Indo serta ambonya selalu menuturkan penolakan yang sama

kepada setiap lelaki yang datang melamarnya. Ia sadar, betapa riskan menodai jalinan yang telah disakralkan adat (Oddang, 2019:108).

Kutipan di atas menunjukkan adanya penolakan dari kedua orang tua Sennang ketika ada yang melamar anaknya. Penolakan tersebut bisa saja terjadi karena tidak ada narasi dalam cerpen yang menunjukkan kisaran jumlah mahar yang dijelaskan sebelumnya. Narasi tentang pentingnya menjaga kesakralan adat bisa juga hanya menjadi dalih belaka karena setelah ada yang melamar anaknya dengan mahar berupa kekayaan yang melimpah, kedua orang tua Sennang langsung menerima lamaran tersebut, seperti tergambar dalam kutipan sebelumnya. Hal ini pula, pada gilirannya mengindikasikan adanya tandingan maskulinitas suku Bugis sebelumnya yang diyakini oleh tokoh Masse. Maskulinitas tandingan itu dilekatkan pada tokoh laki-laki kaya yang dinarasikan dalam cerpen "Perempuan Rantau".

Dalam hal ini, Oddang menunjukkan sebuah maskulinitas yang baru. Artinya, maskulinitas laki-laki Bugis yang dikonstruksi melalui wacana kebudayaan tampaknya bukan sebuah maskulinitas tunggal yang 'mapan'. Maskulinitas tandingan yang dinarasikan Oddang dalam cerpennya berkaitan konsep maskulinitas imperial, yaitu sebuah konsep maskulinitas yang dikonstruksi berdasarkan kekuatan dan strata kelas. Untuk menguatkan penjelasan hal tersebut, perhatikan kutipan berikut ini.

...Seminggu lagi acara pernikahan dengan Baso akan dihelat. Lelaki bangsawan yang tak tanggung-tanggung memahaminya.... (Oddang, 2019:115)

Kutipan di atas memperkuat asumsi sebelumnya bahwa maskulinitas tandingan terhadap maskulinitas ideal suku Bugis adalah sebuah maskulinitas imperial. Melalui kutipan di atas, maskulinitas imperial itu dilekatkan pada tokoh Baso, seorang laki-laki bangsawan. Tokoh Baso merupakan gambaran dari maskulinitas imperial lantaran ia mampu mendominasi keluarga Sennang. Narasi dalam cerpen ini berkaitan pula dengan pernyataan Data dkk. (1982:7)

bahwa suku Bugis-Makassar mengenal pelapisan sosial yang dibagi berdasarkan tingkatannya, seperti bangsawan, orang kebanyakan, dan hamba. Artinya, melalui pelapisan kelas sosial itu, maskulinitas imperial yang melekat pada tokoh Baso mengukuhkan dirinya dalam kehidupan sosial suku Bugis karena berasal dari kelas bangsawan.

Dalam hal ini, Oddang ingin menunjukkan bahwa maskulinitas ideal yang diyakini oleh tokoh Masse tidaklah mapan. Artinya, narasi tokoh Baso (seorang bangsawan) yang mempunyai kekuatan berupa harta dan berasal dari kelas bangsawan mampu mendudukkan maskulinitas ideal yang dikonstruksi melalui wacana kebudayaan suku Bugis. Dengan kata lain, Oddang telah menghadirkan sebuah narasi baru melalui cerpennya bahwa lelaki-lakian yang dinilai dari segi fisik dan mental saja tidak benar-benar mapan dalam kehidupan sosio-budaya suku Bugis. Ketidakmapanan maskulinitas yang dikonstruksi melalui wacana kebudayaan Bugis terjadi ketika hal tersebut dihadapkan dengan entitas maskulin laki-laki yang berasal dari keluarga bangsawan. Nyatanya, tokoh laki-laki dari keluarga bangsawan tersebut tidak harus berkulit asin atau berani berlayar dan harus pergi merantau untuk memberikan kehidupan yang mapan untuk Sennang agar terlihat lelaki-lakiannya. Untuk menunjukkan lelaki-lakiannya, ia cukup memiliki kekuasaan dan strata kelas yang tinggi.

Dengan demikian, melalui cerpen "Perempuan Rantau", Oddang menampilkan bahwa maskulinitas dalam suku Bugis bersifat variatif. Variatifnya maskulinitas dalam kebudayaan Bugis menunjukkan bahwa maskulinitas ideal (laki-laki yang berani menerjang ombak lautan, merantau, dan sebagainya) bukanlah maskulinitas yang final. Ada alternatif maskulinitas lain yang ada di dalam masyarakat yang juga secara luas dipraktikkan. Dalam hal ini, Oddang dengan cerpen "Perempuan Rantau"-nya justru menghadirkan citra alternatif dalam kehidupan sosial suku Bugis, yaitu maskulinitas imperial yang dikonstruksi melalui kekuatan dan strata kelas yang tinggi. Pada akhirnya, maskulinitas imperial itu justru menjadi sebuah maskulinitas hegemonik/ ideal yang berhasil menggeser maskulinitas muskular sebelumnya dalam kehidupan sosial suku Bugis.

Kesimpulan

Berdasarkan uraian di atas, setidaknya-tidaknya ada beberapa simpulan yang dapat dituliskan dalam penelitian ini. Beberapa simpulan tersebut adalah sebagai berikut. *Pertama*, melalui cerpen “Perempuan Rantau”, Oddang (pengarang) tampak memproduksi narasi ceritanya dengan tema lokalitas, khususnya kebudayaan suku Bugis. Oddang ingin merepresentasikan wacana kebudayaan dalam mengonstruksi maskulinitas yang ideal bagi laki-laki suku Bugis. Hal tersebut terlihat melalui maskulinitas berdasarkan wacana kebudayaan Bugis yang dilekatkan dan dipercaya oleh laki-laki suku Bugis. Artinya, wacana kebudayaan tetap berperan penting dalam mengonstruksi maskulinitas dalam kehidupan sosial, termasuk dalam suku Bugis.

Kedua, Oddang dengan cerpen “Perempuan Rantau”-nya ingin menunjukkan bahwa laki-laki dengan kelaki-lakiannya tampil sebagai subjek dan perempuan dengan keperempuanannya tampil sebagai objek dalam kehidupan sosial suku Bugis. Hal ini pada praktiknya dalam kehidupan sosial suku Bugis akan terus menegaskan laki-laki harus maskulin (superior, berani, tangguh, rasional, dan sebagainya) dan perempuan harus feminin (inferior, lemah lembut, tidak bersuara, irasional, dan sebagainya). Sebagai orang Sulawesi Selatan, setidaknya, Oddang melalui cerpen “Perempuan Rantau” menunjukkan sesuatu yang masih tidak baik-baik saja dalam hierarki gender.

Ketiga, pada akhirnya, maskulinitas ideal yang dikonstruksi oleh kebudayaan Bugis tidak bersifat final. Artinya, melalui cerpen “Perempuan Rantau”, Oddang juga menunjukkan adanya narasi maskulinitas tandingan. Hal ini tampaknya berkaitan dengan agenda Oddang (sebagai pengarang dan sekaligus sebagai orang Sulawesi Selatan) dalam menulis cerpen “Perempuan Rantau” untuk menunjukkan bahwa maskulinitas budaya Bugis bersifat dinamis. Oddang ingin menunjukkan bahwa maskulinitas yang dikonstruksi oleh wacana kebudayaan Bugis tidak benar-benar mapan dan ideal. Oleh karena itu, Oddang menunjukkan bahwa melalui karya sastra, khususnya cerpen “Perempuan Rantau”, maskulinitas budaya Bugis tampak kompleks. Alih-alih mapan dan ideal, justru tersubordinasi.

Begitulah tampaknya yang tergambar dalam cerpen “Perempuan Rantau” karya Faisal Oddang.

Daftar Pustaka

- Badewi, M.H. (2019). “Nilai Siri’ dan Pesse dalam Kebudayaan Bugis-Makassar, dan Relevansinya Terhadap Penguatan Nilai Kebangsaan”. *Jurnal Sosiologi Walisongo*, Vol. 3, No. 1, hlm. 79-96.
- Baker, P.L., & Hotek, D.R. (2011). “Grappling with Gender: Exploring Masculinity and Gender in the Bodies, Performance, and Emotions of Scholastic Wrestlers”. *Journal of Feminist Scholarship*, Vol. 1, Issue 1, hlm. 49-64.
- Beynon, J. (2002). *Masculinities and Culture*. Berkshire: Open Universities Press.
- Connell, R. (2005). *Masculinities*. California: University of California Press.
- Connell, R. (2000). *The Man and The Boys*. Australia: Allen & Unwin.
- Data, M.Y. (1982). *Sistem Kesatuan Hidup Setempat Daerah Sulawesi Selatan*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan-Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Kebudayaan Daerah.
- Oddang, F. (2019). *Sawerigading Datang dari Laut*. Yogyakarta: DIVA Press.
- Perdana, A. (2019). “Naskah La Galigo: Identitas Budaya Sulawesi Selatan Di Museum La Galigo”. *Pangadereng*, Vol. 5, No. 1, hlm. 116-132.
- Rahim, R. (1998). *Nilai-Nilai Utama Kebudayaan Bugis*. Makassar: Lembaga Penerbitan Universitas Hasanuddin.
- Reeser, T. (2010). *Masculinities in Theory: An Introduction*. West Sussex: Wiley-Blackwel.
- Reiter, R.R. (1975). *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press.
- Stets, J.E., & Burke, P.J. (2000). “Femininity/Masculinity”. *Encyclopedia of Sociology*, Vol. 2, hlm. 997-1005.
- Tong, R. (2009). *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*. Philadelphia: Westview Press.

- Udasmoro, W. (2017). "Destabilizing Gender Norm in Contemporary Indonesian Discourses". *Mozaik Humaniora*, Vol. 17, No. 2, hlm. 291-303.
- Wulansari, I. (2013). "Dominasi Maskulin versus Kesetaraan Gender". *Mozaik Humaniora*, Vol. 13, No. 1, hlm. 38-45.
- Zainal. (2016). "Dominasi Laki-laki terhadap Perempuan Bugis". *Jurnal Etnoreflika*, Vol. 5, No. 3, hlm. 226-235.

REPRESENTASI MASKULINITAS PEREMPUAN DALAM FILM ANIMASI *BRAVE* PRODUKSI DISNEY

Amalia Rahma
Evi Irawanti Br Saragih
Rio Eko Nugraha

Pengantar

Di dalam kehidupan bermasyarakat, manusia dikatakan sebagai makhluk sosial yang tidak dapat lepas dari pengaruh manusia lain. Namun, di sisi lain manusia juga dapat bertahan dan menyesuaikan diri dengan lingkungan sesuai dengan yang dia miliki sebagai individu yang spesifik atau memiliki ciri khas dirinya. Sebagai Individu, baik laki-laki ataupun perempuan memiliki hak dan kewajiban yang sama untuk melakukan sesuatu yang dinilai baik dan benar oleh dirinya maupun masyarakat. Namun, pandangan tentang apa yang baik dan benar seringkali mengalami perkembangan bahkan perubahan. Budaya sebagai proses sekaligus produk masyarakat menggerakkan hal ini.

Perubahan terhadap nilai yang menjadi dasar suatu individu atau kelompok dapat bertindak dianggap sebagai konstruksi sosial, dimana pandangan-pandangan tersebut dapat direpresentasikan. Stuart Hall (1997) mendefinisikan representasi sebagai suatu proses usaha konstruksi dan praktik penting yang memproduksi kebudayaan. Representasi bukanlah suatu kegiatan atau proses statis tetapi merupakan proses dinamis yang terus berkembang seiring dengan kebutuhan manusia terhadap suatu nilai yang juga terus bergerak dan berubah. Chris Barker (2004:8) menyatakan bahwa representasi merupakan kajian utama dari *Cultural Studies*. Representasi merujuk kepada konstruksi segala bentuk makna dan wacana terhadap segala aspek realitas masyarakat, objek, peristiwa, hingga identitas budaya.

Penggunaan media merupakan salah satu contoh praktik yang dilakukan untuk merepresentasikan sebuah nilai oleh individu atau kelompok masyarakat. Yang sangat populer dan banyak diminati serta mudah dalam pencarian sumbernya adalah media film. Film banyak digunakan sebagai refleksi nilai, usaha untuk memengaruhi kaum tertentu, bahkan menjadi sumber imajinasi akan kehidupan ideal yang banyak diimpikan setiap orang (Effendy, 2003:226). Oleh karena itu, film sering dianggap sebagai hiburan juga sarana pendidikan yang kaya akan nilai kehidupan. Aspek-aspek gender secara dominan hadir di dalam representasi-representasi yang dijelaskan di dalam film.

Konsep gender dan seks sendiri secara konvensional dijelaskan sebagai perilaku feminin dan maskulin yang ditampilkan oleh seseorang yang dikonstruksi secara kultural dan sosial sedangkan seks menggambarkan karakteristik biologis seseorang (Udasmoro, 2018). Sex yang merupakan karakteristik biologis, melalui konstruksi sosial memengaruhi cara kerja gender yang berbicara mengenai perbedaan sifat feminin dan maskulin. Konstruksi sosial terhadap nilai yang dibangun di tengah masyarakat membuat gagasan tentang suatu objek atau properti (pakaian, warna, olahraga) yang merupakan bagian dari jenis kelamin tertentu, berubah seiring waktu. Sebagai contoh, beberapa ratus tahun yang lalu warna merah muda (pink) dianggap sebagai warna khas untuk anak laki-laki (maskulin) sedangkan pada masa kini secara global warna yang sama dipandang sebagai ciri khas untuk anak perempuan (feminine) (Grisard, 2017).

Leon Battista Alberti, ahli yang memperkenalkan teori warna (Color Theory) pada tahun 1435 mendeskripsikan hal tersebut. Warna merah muda dinilai sebagai warna maskulin karena berada diantara warna ungu dan merah. Selain itu warna merah muda juga cocok dipadukan dengan warna coklat, karena banyak pria Amerika yang berambut dan bermata coklat (Grisard, 2017). Warna merah muda mendominasi toko pakaian besar untuk pria di Amerika, seperti misalnya Best & Co di New York, dan Marshall Field di Chicago. Namun tahun 1960-an terjadi pergeseran konsep setelah Nazi menggunakan lambang Segitiga Merah Muda (Pink Triangles) dalam kamp konsentrasi mereka untuk menandakan tempat penahanan

kaum Gay (laki-laki bersifat feminin) (Mullen, 2019). Selain itu, pada saat perang dunia II, Mamie Eisenhower istri presiden Amerika Serikat Dwight D. Eisenhower seringkali tampil dengan pakaian berwarna merah muda. Setelah itu, banyak perempuan yang meniru penampilannya, sehingga stigma jika warna merah muda (pink) identik dengan perempuan pun muncul (Wright, 2015).

Laki-laki secara sosial juga lebih dianggap memiliki sifat maskulin sehingga dianggap kuat, keras, dan agresif dibandingkan dengan perempuan yang memiliki sifat feminine. Namun, sekali lagi gender adalah konstruksi sosial, sehingga nilai-nilai maskulin dan feminin pun mengalami konstruksi yang sifatnya selain sosial tetapi juga bersifat individual. Perempuan dapat bersifat maskulin, begitupun sebaliknya laki-laki dapat bersifat feminin. Dalam filsafat feminis, maskulinitas perempuan sering dicirikan sebagai kinerja gender yang menentang maskulinitas dan dominasi laki-laki. Ronald F. Levant dalam bukunya *Masculinity Reconstructed* (1995) menjelaskan bahwa terdapat sifat khas pada seseorang yang dianggap maskulin, diantaranya menghindari sifat keperempuanan, membatasi emosi, ambisius, berani, tegas, mandiri, kuat, dan agresif.

Sejak lama hingga saat ini, film banyak mengangkat permasalahan yang terjadi di tengah masyarakat. Salah satunya adalah yang terkait dengan gender, baik dalam bentuk posisi dan peran gender, diskriminasi dan ketimpangan, maupun perubahan mengenai konsep gender itu sendiri. Judith Butler (2018) menjelaskan bahwa tindakan performatif atau yang dilakukan secara berulang-ulang oleh individu atau masyarakat menghasilkan pengertian tentang gender dan seks baik sebagai laki-laki ataupun perempuan. Itulah mengapa Butler menganggap bahwa gender dan sex bersifat cair dan berubah-ubah.

Hal ini lah yang dicoba untuk dilihat oleh peneliti dalam artikel ini. Perempuan dapat bersifat maskulin, baik direpresentasikan melalui fisik hingga pada aktivitas yang dilakukan dalam kehidupan sehari-hari. Hal tersebut bukan upaya untuk mendobrak tatanan nilai yang ada atau untuk mendominasi laki-laki melainkan cara untuk menunjukkan bahwa anggapan perempuan itu lemah karena sifat feminin adalah sebuah generalisasi.

Penelitian ini menggunakan film animasi berjudul *Brave* (2012) produksi *Disney Pixar animation studios* sebagai objek material. Film ini berkisah tentang seorang putri bernama Merida yang sangat pandai memanah dan telah menjadi seorang yang profesional. Seperti tradisi dalam sebuah kerajaan, kedua orang tua Merida ingin menikahkannya dengan seorang pangeran, tetapi dia menolak.

Penolakan yang dilakukan Merida mulai menimbulkan berbagai macam kekacauan, diantaranya pertengkaran yang terus menerus terjadi di antara dia dan ibunya. Oleh karena tidak bisa mengontrol dan menahan emosi, Merida mencari jalan untuk mengubah sikap ibunya secara instan. Dia pergi menemui salah satu nenek sihir di hutan dan menyampaikan maksud kedatangannya. Namun, apa yang diharapkan Merida tidak sesuai yang diharapkan. Nenek sihir tersebut bukannya mengubah sifat dan sikap sang ibu melainkan fisiknya menjadi seekor beruang. Kepanikan dan kekacauan di kerajaan semakin bertambah. Sang ayah, Raja Fergus yang tidak mengetahui kejadian ini dan sangat membenci hewan beruang meminta seluruh bawahannya untuk memburu beruang yang tidak lain adalah istrinya sendiri. Untuk menyelamatkan sang ibu dari kutukan dan buruan para pasukan kerajaan, serta membereskan semua kekacauan yang terjadi, Merida melakukan beberapa tindakan yang dinilai keluar dari sisi femininitasnya sebagai seorang putri. Merida masuk ke dalam sisi maskulinitas di antaranya melakukan hal-hal yang sangat berani dan mengandung risiko.

Penelitian mengenai maskulinitas pada tokoh perempuan pernah ditulis sebelumnya oleh Luna Safitri Salsabil (2016) dengan judul Analisis makna perempuan maskulin pada film *Disney Brave* dan *Moana*. Penelitian tersebut menggunakan pendekatan semiotika dan teknik sinematografi. Setiap adegan dalam film melalui fokus pencahayaan, sudut ambil gambar dan lainnya diinterpretasikan ke dalam tanda atau makna maskulinitas. Penelitian lainnya berjudul *Maskulinitas tokoh perempuan dalam Novel Bidadari-Bidadari Surga* karya Tere Liye, ditulis oleh Suleman Hamzah pada tahun 2017 dengan menggunakan pendekatan struktural yang difokuskan pada analisis tokoh. Penelitian tersebut menemukan bahwa tokoh utama Laisa menunjukkan sisi maskulin diantaranya berani me-

nantang bahaya dan tidak menunjukkan kelemahannya di depan siapa saja.

Untuk mengetahui lebih dalam hal yang berkaitan dengan maskulinitas dari sisi lain pada tokoh utama perempuan, penelitian ini bertujuan untuk melihat bagaimana maskulinitas direpresentasikan oleh tokoh utama perempuan Merida dalam film *Brave*. Metode yang digunakan dalam penelitian adalah deskriptif kualitatif (Faruk, 2020). Data yang diambil dari potongan-potongan gambar yang menunjukkan sisi maskulinitas tokoh kemudian dalam bagian pembahasan akan dijelaskan berdasarkan teori representasi oleh Stuart Hall dan teori lensa perspektif maskulinitas yang dikemukakan oleh Raewyn Connell. Setelah itu, akan ditarik kesimpulan dari seluruh hasil pembahasan.

Maskulinitas sebagai Konstruksi Sosial

Maskulinitas dapat dipaparkan sebagai nilai-nilai yang membangun identitas lelaki-lakian dalam masyarakat sebagai pembatas tentang nilai-nilai bukan feminin. Secara tradisional, maskulinitas identik dengan sosok laki-laki yang kuat, rasional, penentu, kompetitif, kuat secara fisik, mengesampingkan aspek emosional, dan non-feminin (Connell *via* Barker 2011) dan perempuan adalah seseorang yang menarik secara fisik, pengasuh/pemelihara, emosional, dan peduli. Ciri-ciri maskulinitas dan femininitas sebagai dua kubu yang saling melengkapi dan hirarkis memberikan alasan adanya relasi sosial antara laki-laki dan perempuan pada semua organisasi sosial dan masyarakat. Maskulinitas dan femininitas digunakan secara kolektif secara berulang bahkan dalam tataran institusional (Kurnia, 2004).

Dalam suatu masyarakat, selalu ada lebih dari satu jenis maskulinitas dan femininitas (Wilson, 2000). Jenis-jenis maskulinitas dan femininitas ini tidak begitu saja berdampingan satu sama lain. Ada sebuah relasi dimana jenis maskulinitas tertentu lebih dihargai dan lebih tinggi posisinya dibandingkan dengan jenis maskulinitas yang lain, begitu juga yang terjadi dalam relasi dalam femininitas. Maskulinitas dan femininitas ini mendominasi pada waktu dan tempat tertentu. Maskulinitas dan femininitas hegemonik merupakan ideologi tentang bagaimana menjadi laki-laki atau perempuan

yang diterima sebagai *legitimate* (Connell, 2005). Maskulinitas dan femininitas yang lebih tinggi posisinya disebut sebagai maskulinitas dan femininitas hegemonik. Hegemoni berarti berkaitan dengan dominasi budaya dalam masyarakat secara keseluruhan (Connell, 2005). Wacana maskulinitas ini menggunakan aspek budaya dan cara-cara persuasif untuk meyakinkan masyarakat sampai mereka tidak menyadari bahwa mereka sedang dipengaruhi untuk mengikuti suatu ideologi.

Hegemoni dalam femininitas mengatur penampilan dan perilaku perempuan, bahwa perempuan dinilai dari proporsi tubuh, penampilan dan kecantikan mereka. Salah satu contohnya adalah bahwa perempuan ideal itu harus bertubuh langsing, berkulit halus dan tidak berpakaian seperti laki-laki. Selain tubuh langsing sebagai tolak ukur ideal perempuan, kosmetik dan rambut adalah penanda lain dari femininitas. Kata feminin pada dasarnya merupakan wacana yang diikuti oleh perempuan untuk bisa menjadi menarik dan diinginkan oleh laki-laki heteroseksual, (Leavy, 2009).

Meskipun keduanya hegemonik, femininitas dan maskulinitas adalah struktur yang tidak setara. Maskulinitas hegemonik adalah superstruktur paling dominan dalam *gender order*. Sementara itu, femininitas hegemonik dalam praktiknya terbatas pada hubungan kekuasaan di kalangan perempuan. Namun, kedua struktur ini saling terkait dimana femininitas hegemonik dibangun untuk melayani maskulinitas hegemonik (Schippers, 2007). Maskulinitas hegemonik yang biasa diatribusikan pada laki-laki merupakan wujud hak istimewa bagi kelompok ini terhadap perempuan. Tidak seperti femininitas yang hanya membawahi superioritas di kalangan perempuan, maskulinitas hegemonik tidak hanya hegemonik terkait dengan bentuk maskulinitas lainnya, melainkan hegemonik dalam hirarki gender atau *gender order* secara umum.

Sifat dan Kepribadian Maskulin

Sifat Maskulin yang sering dikaitkan dengan jenis kelamin laki-laki menimbulkan persepsi bahwa maskulin memiliki kepribadian yang merdeka (bebas), kompetitif, rasional, berani, tegas, mandiri serta kuat dalam tindakan maupun cara berpikir. Hal ini sama dengan apa yang diuraikan oleh Ronald F. Levant dalam bukunya

Masculinity Reconstructed (1995). Beberapa kriteria maskulinitas diatas, ditampilkan oleh tokoh Perempuan dalam film Brave yakni Merida melalui potongan dialog dan gambar dibawah ini.

Mother: And above all, a princess strives for... Well, perfection.

Merida: But every once in a while, there's a day when I don't have to be a princess.

Merida: No lessons, no expectations. A day where anything can happen.

A day I can change my fate. (06.50 – 06.59)

Melalui potongan dialog dalam film ini dapat dilihat bahwa ibu Merida yakni Ratu Elinor selalu mengajarkan bahkan memaksa Merida untuk bersikap layaknya seorang Putri mulai dari gaya berbusana, makan, tertawa, bahkan jenis olahraga sekalipun. Namun Merida yang memiliki kepribadian yang merdeka dan tidak ingin terkurung dalam konsep “perempuan dan putri” beranggapan se-sekali dia tidak perlu hidup sesuai dengan apa yang diinginkan orang lain. Dia tetap bisa bertahan dengan nilai yang dipegang olehnya.



Potongan gambar diatas dalam film Brave terdapat pada menit ke 22:50 dimana Merida memberikan syarat pertandingan memanah kepada tiga pangeran yang ingin menikahnya, dengan anggapan bahwa jika dilihat dari penampilan mereka, tidak satupun dari mereka dapat berhasil menaklukkan tantangan dan melampaui kemampuan Merida dalam memanah. Namun tanpa disengaja, seorang pangeran berhasil, Merida pun tidak terima sebab artinya dia harus menerima pinangan tersebut. Ini menunjukkan sisi ke-

pribadian Merida yang kompetitif dan tidak ingin terkalahkan. Sehingga di tengah keramaian, Merida dengan segala emosi membawa panah kesayangannya dan mengatakan "I am Merida. Firstborn descendant of Clan Dun Broch. And I'll be shooting for my own hand." Ia seolah sedang mengajarkan kepada semua yang sedang melihat bagaimana memanah yang baik dan tepat sasaran.

Pada menit ke 46: 30, Merida membawa ibunya yang telah berubah bentuk menjadi seekor buaya keluar dari istana kerajaan untuk menemui nenek sihir yang memberinya mantra yang salah. Meski berisiko dan kecil kemungkinan untuk berhasil, namun tindakan Merida dianggap rasional, logis dan masuk akal sebab kejadian tersebut adalah hasil dari perbuatannya.

Pada menit 01:17:30 ditunjukkan Merida yang dianggap rasional dan dapat diterima akal pikiran. Merida mengarahkan pedang dan mengancam ayahnya Raja Fergus yang ingin membunuh buaya yang tidak lain adalah istrinya sendiri. Tindakan Raja Fergus sendiri pun masuk dalam kategori rasional, sebab saat itu dia belum mengetahui kebenaran bahwa istrinya telah berubah menjadi buaya. Sang raja membenci hewan buaya dan ingin membunuh mereka, sebab dia beranggapan keberadaan mereka hanya akan membahayakan rakyat di sekitar kerajaan.

Dalam tatanan masyarakat, seorang anak perempuan putri kerajaan selalu dikaitkan dan hal-hal yang secara terstruktur hanya dilakukan oleh perempuan; contohnya merias wajah, bermain boneka, menjahit, belajar *manner* tentang bagaimana menjadi seorang putri yang baik menurut stereotip. Namun, hal ini tidak terjadi pada tokoh Merida. Merida mendobrak kebiasaan-kebiasaan yang seharusnya dilakukan oleh seorang putri kerajaan. Terlebih ia melakukan hal-hal yang identik dengan kegiatan yang bersifat maskulin.

Digambarkan di dalam film Merida menunjukkan sisi maskulinitasnya. Merida memanjat gunung yang terkenal paling sulit untuk ditaklukkan. Merida hampir terjatuh, tetapi dia tetap melanjutkan hingga sampai berada di puncak gunung. Merida menunjukkan sifat berani dan kuat. Keberanian lain yang ditunjukkan oleh Merida terlihat melalui potongan dialog dibawah ini. Merida berani untuk mengekspresikan apa yang ia pikirkan, dan ia akan selalu berjuang untuk apa yang ia percayai terbaik baginya.

Merida: No, it's what you've been preparing me for my whole life! I won't go through with it. You can't make me.

Merida: Mother. Suitors? Marriage?

Mother: I understand this must all seem unfair. Even I had reservations when I faced betrothal. But we can't just run away from who we are.

Merida: I don't want my life to be over. I want my freedom!

Merida: But it's my life, it's... I'm just not ready. (12.35 -15.49)

Posisi sebagai putri kerajaan tentunya menduduki kasta femininitas tertinggi membawahi femininitas yang lain. Akan tetapi, tetap saja ia tidak membawahi maskulinitas. Dalam peraturan kerajaan yang absolut dan tidak bisa diganggu gugat oleh keinginan personal, Merida berusaha melawan tradisi dan hukum yang berlaku yang dianggap merugikan dirinya. Merida bukanlah seorang tuan putri yang hanya memasrahkan nasibnya untuk mengikuti peraturan dan tradisi kerajaan yang dia anggap tidak sesuai bagi prinsip keadilan bagi seorang perempuan. Hal ini ditunjukkan dalam dialog di atas.

Pada menit ke 09:27, Merida diperlihatkan dalam film sedang mencuri apel dan sekeranjang penuh hidangan pencuci mulut. Merida melakukan hal itu hanya untuk memenuhi keinginannya akan sesuatu yang dilarang darinya karena menurutnya itu adalah sesuatu yang seharusnya tidak dilarang untuknya. Hal yang dilakukan Merida ini adalah ekspresi dari perlawanan nya terhadap peraturan yang membelenggu dirinya.

Secara keseluruhan, kegiatan sehari-hari Merida tergolong kegiatan yang biasanya dilakukan oleh laki-laki secara umum dan dia banyak menguasai keterampilan-keterampilan yang bahkan banyak laki-laki tidak menguasainya. Jika seandainya maskulinitas tidak terbatas oleh gender, tentu Merida akan masuk dalam kasta maskulin teratas dalam pemaknaan maskulinitas. Dalam menit ke 54:05, dipertontonkan Merida yang seorang putri dan ditentang oleh ibunya untuk tidak belajar memanah ternyata sangat menguasai busur dan panah nya, bahkan dia bisa memburu ikan dengan panahnya. Ini adalah keterampilan yang tidak semua ahli panah baik di kalangan laki-laki bisa menguasainya.

Penampilan Maskulin Seorang Putri

Seorang putri pada umumnya digambarkan dengan stereotip bahwa ia sangat elegan, feminin, lembut dan cantik rupawan (Rane, 2015). Namun, sebagai seorang putri, Merida adalah contoh yang berbeda jauh dari stereotip tersebut dengan rambut merah ikal yang panjang dan tidak beraturan, serta gaun yang selalu terlihat lusuh.



Perempuan pada umumnya diharapkan untuk berdandan rapi dan anggun, tetapi Merida sama sekali tidak memperdulikannya, selama ia bisa bergerak dan beraktivitas dengan nyaman. Hal ini berpengaruh pada saat Merida didandani oleh ibunya sebagai bagian dari persiapan pertemuannya dengan putra-putra kerajaan. Merida merasa sangat tidak nyaman dengan gaun yang dikenakannya dan dengan jelas memperlihatkannya kepada ibunya.

Gaun yang dikenakan Merida di acara pertemuan untuk perjodohan tersebut dibentuk untuk merampingkan pinggangnya dan mengecilkan tubuhnya agar ia dapat terlihat anggun dan feminin, dan juga disesuaikan dengan standar selera ibunya. Sebelum acara dimulai, Merida terlihat kesulitan untuk bergerak dan duduk karena ketidaknyamanannya memakai gaun tersebut. Setelahnya, Merida juga mengeluarkan sedikit rambutnya dari *headpiece* yang ia kenakan untuk menunjukkan ketidaknyamanannya.



Di tengah acara turnamen memanah, Merida maju dan mengumumkan dirinya sebagai salah satu kontestan agar ia dapat menikahi dirinya sendiri. Di saat ia ingin memulai memanah, ia terlihat kesulitan untuk membidik papan panahnya, sehingga ia kesal dan merobek paksa gaun yang digunakannya sambil menyumpahinya ("Curse this dress!"). Hal ini menunjukkan bahwa Merida memang tidak mepedulikan *image* dan penampilannya sendiri, karenanya ia merobek paksa gaunnya tanpa rasa malu di depan kedua orang tuanya, para putra-putra kerajaan, dan juga penghuni kerajaan tersebut.



Penolakan pada Femininitas

Sebagai seorang putri dari film karya Walt Disney, Merida yang 'maskulin' menolak femininitas tradisional dan menantang hampir semua stereotip perempuan yang bahkan dapat ditemukan di film-film tentang Putri produksi Disney sebelumnya. Merida sangat

atletis, tegas, memiliki kemauan, keras kepala, tidak tertarik dengan asmara, dan sangat berani. Merida mengambil resiko untuk menolak perjodohan demi kebahagiaannya sendiri. Ia berani bertindak dan bertanggung jawab atas pilihan hidupnya, dan ia tidak membutuhkan seorang pria untuk mendapatkan kebahagiaan atau kesuksesan karena ia mengutamakan dirinya sendiri.

Merida merepresentasikan kemandirian dan jiwa seorang petualang melalui gairahnya untuk berlatih memanah dan berkuda, dan berpetualang sebagai hobinya. Merida dapat mendaki gunung yang secara legenda tidak dapat 'ditaklukkan. Hal-hal tersebut secara tidak langsung mendemonstrasikan kemiripan dengan Pangeran Disney di film-film Disney pada awal masanya. Merida memilih dan menerima gaya hidupnya yang bagaikan seorang pejuang, dan dengan terbuka juga tidak ingin menjadi seorang putri karena gender-nya menghalangi kebebasannya.

Penolakan terhadap stereotip femininitas ini tentu menimbulkan konflik dengan ibunya, Ratu Elinor. Penolakan Merida terhadap ibunya dan cita-citanya dapat dilihat sebagai penolakan terhadap femininitas. Jika Merida merepresentasikan maskulinitas dan penolakan femininitas, Ratu Elinor malah sebaliknya; ia merepresentasikan dan merangkul femininitas, serta menolak maskulinitas yang ada dalam Merida.

Kesimpulan

Merida, sebagai karakter yang dapat didebatkan sebagai representasi maskulinitas dalam sejarah perfilman Putri Disney, adalah karakter yang melakukan perjalanan bagi penerimaan atas diri sendiri. Merida adalah seorang putri yang diharapkan memiliki sifat feminin. Akan tetapi, maskulinitas yang dimiliki oleh Merida telah membuatnya menjadi pribadi yang mandiri. Maskulinitasnya dapat membantunya dalam beberapa situasi yang mendesak, dan melindungi dirinya serta orang-orang di sekitarnya sehingga ia dapat diandalkan.

Pada akhir cerita, Merida, yang digambarkan sebagai putri yang merepresentasikan maskulinitas, lalu mulai menerima dan berhenti menolak femininitas. Merida tentu tidak kehilangan maskulinitasnya dan sifat-sifat penting yang membuatnya menjadi dirinya disaat itu.

Namun, ia dapat memperbaiki hubungannya dengan ibunya. Di saat Merida masih menghargai dirinya sendiri, ia juga belajar untuk menghargai femininitas ibunya. Film *Brave* berperan sebagai metafor untuk menunjukkan bahwa maskulinitas, seperti yang dimiliki oleh Merida, dapat membantu seseorang untuk mendapatkan kekuasaan dan tujuan yang ingin dicapai, serta berdamai dengan femininitas dalam dirinya dan orang-orang di sekitarnya. Di sisi lain, ibunya juga berdamai dengan maskulinitas anaknya.

Daftar Pustaka

- Butler, J. (2018). *Judith Butler's Notion of Gender Performativity*.
- Connell, R.W. 2005. *Masculinities 2nd Edition*. University of California Press. Los Angeles:CA.
- Faruk. 2020. *Metode Penelitian Sastra Cetakan Kelima*. Pustaka Pelajar. Yogyakarta.
- Grisard, D. (2017) "Real Men Wear Pink"? A Gender History of Color. In: Blaszczyk R., Spiekermann U. (eds) *Bright Modernity. Worlds of Consumption*. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-50745-3_4
- Hall, S. (1997). *Representation*. SAGE Publications. London:UK.
- Hamzah, S. (2017). *Maskulinitas Tokoh Perempuan dalam Novel Bidadari-Bidadari Surga Karya Tere Liye*. Gorontalo: Universitas Negeri Gorontalo.
- Kurnia, N. (2004). *Representasi Maskulinitas dalam Iklan*. Jurnal Ilmu Sosial dan Politik Vol. 8 No. 1 Juli 2004. Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada.
- Levant, R.F. (1995). *Masculinity Reconstructed: Changing the Rules of Manhood*. New York: Dutton
- Mullen, M. (2019). "The Pink Triangle: From Nazi Label to Symbol of Gay Pride". In *History* downloaded from <https://www.history.com/news/pink-triangle-nazi-concentration-camps>
- Rane, Z.A. (2015). *Konstruksi Maskulinitas dan Wajah Baru Perempuan Tukang Sihir (Witch) Dalam Novel Harry Potter*. Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada.
- Salsabil, L.S. (2016). *Analisis Makna Perempuan Maskulin pada Film Disney Brave dan Moana*. Tangerang: Universitas Islam Syekh Yusuf

- Udasmoro, W. (2018). *Dari Doing ke Undoing Gender: Teori dan Praktik Dalam Kajian Feminisme*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Wilson, K. (2000). *Key Concept in Media Studies: Gender and Media Representation*. <http://www.mediaknowall.com/gender> (diakses tanggal 17 April 2020)
- Wright, J. (2015). "How Pink Became a Color for Girls: Blame World War II". In *Racked History* downloaded from <https://www.racked.com/2015/3/20/8260341/pink-color-history>

KONSTRUKSI MASKULINITAS YANG MENGHEGEMONI DALAM FILM *CAPTAIN MARVEL*

Margaretha Finna Calista
Prisma Yunia Putri
Habib Muharrom Sudarmawan

Pengantar

Dalam kehidupan sosial suatu masyarakat, gender biner memegang peranan yang cukup esensial untuk mengidentifikasi satu sama lain. Gender biner adalah gagasan mengenai adanya dua gender di dunia ini, yaitu maskulin dan feminin. Budianta (dalam Zulkarnain dan Wiyatmi, 2018: 109) menjelaskan bahwa faktor sosial dan budaya melekatkan gender sebagai identitas subjek. Gender adalah sebuah keadaan dimana individu lahir secara biologis sebagai laki-laki dan perempuan, kemudian memperoleh pengkategorian secara sosial sebagai laki-laki dan perempuan melalui atribut-atribut maskulinitas dan femininitas yang sering didukung oleh nilai-nilai atau sistem simbol masyarakat yang bersangkutan (Branston & Stafford, 2010).

Identity menurut Butler (1990) adalah “*what you are or what characteristics you have,*” artinya bahwa identitas adalah siapa dan seperti apa karakter diri yang dimiliki. Butler menjelaskan jika gender tidak otomatis terkait dengan jenis kelamin maka ada asumsi bahwa gender tidak hanya terdiri dari maskulin dan feminin. Identitas gender tidak jelas dan stabil, masih bisa berubah-ubah, tidak bisa dikategorisasikan dan diberi label, karena identitas terdiri dari banyak komponen. Dalam perspektif teoritis maskulinitas, identitas maskulin diidentikan dengan sifat-sifat yang dilekatkan pada laki-laki, sedangkan feminine identik dengan sifat-sifat yang dilekatkan pada perempuan. Berkaitan dengan hal tersebut, dapat dipahami bahwa maskulinitas merupakan sebuah konstruksi sosial dalam

masyarakat yang melekat kuat pada diri laki-laki. Menurut MacInnes (dalam Beynon, 2002: 2), maskulinitas terbentuk karena adanya fantasi bagaimana seorang laki-laki harus bersikap seperti apa dan bagaimana. Terdapat stereotip yang mengatakan bahwa seorang yang bermain rugby, bersendawa di publik, dan berjalan dengan angkuh adalah seorang laki-laki yang maskulin (Spade dan Valentine, dalam Farida, 2016: 43).

Masih tidak terlepas dari konstruksi kelas sosial, posisi laki-laki dan perempuan mengalami perubahan, terutama setelah revolusi industri dimulai, dimana menimbulkan gejala pada aspek-aspek sosial, politik, hukum dan ekonomi. Khususnya pada aspek sosial dan ekonomi, masyarakat membentuk hierarki sosial yang dirasakan masing-masing gender, contohnya laki-laki di kelas menengah memiliki peran sebagai kepala keluarga dan beberapa di antaranya memiliki bisnis, yang pada kasus tertentu, dibantu istri mereka (Wardani, 2018: 69). Hal ini juga terjadi pada kelas sosial bawah, di mana laki-laki dan perempuan sama-sama bekerja, meskipun perempuan mendapatkan gaji lebih kecil. Pola yang dibentuk oleh masyarakat ini kemudian mulai mengalami perdebatan sehingga istilah 'maskulinitas' dan 'femininitas' muncul. Adanya pola ini tentu memengaruhi beberapa konstruksi, terutama budaya, mengingat peran gender dan sex yang merupakan pemberian biologis. Oleh karena itu, peran sex menjadi kabur dan berubah (Wardani, 2018: 70).

Adanya pembagian gender menghasilkan kesenjangan hierarki antara laki-laki dan perempuan. Gender biner juga menyebabkan produk budaya cenderung menjadi seksis, heterogen, dan hirarkis. Dalam tulisannya, Connell (2005) juga memaparkan bahwa bentuk biner ini juga memproduksi sebuah hierarki gender, di mana hierarki ini telah melekat pada masyarakat sehingga mengelompokkan gender itu sendiri. Sifat hierarkis ini yang menggiring kaitan antara bahasa dan kekuasaan masuk ke dalam ranah yang lebih sensitif mengenai maskulinitas hegemonik (Susanti dan Wulandari, 2018: 125). Maskulinitas hegemonik merupakan hierarki gender tertinggi karena dinilai ideal oleh masyarakat, seperti dalam aspek kekuatan dan ketangguhan fisik. Lain halnya dengan maskulinitas subordinasi, di mana perilaku tidak dianggap ideal oleh masyarakat

sehingga ada proses hegemonis untuk memperkuat citra maskulin yang ideal. Hal ini kemudian diikuti oleh femininitas sebagai hierarki gender paling bawah. Eksistensi gender membuat beberapa kelompok yang tidak ideal menjadi terpinggirkan.

Hegemoni adalah istilah yang diperkenalkan oleh Gramsci untuk menjelaskan sebuah rantai kemenangan yang didapat melalui mekanisme konsensus ketimbang melalui penindasan terhadap kelas sosial yang lainnya. Hegemoni pada hakekatnya adalah upaya untuk menggiring orang agar menilai dan memandang problematika sosial dalam kerangka yang ditentukan (Patria dan Arief, 2015: 120-121). Dominasi dan kekuasaan adalah istilah yang erat dengan hegemoni. Hubungan antara hegemoni dan maskulinitas adalah adanya satu gender yang mendominasi, yaitu laki-laki, di mana dominasi ini melahirkan istilah patriarki. Adanya dominasi satu gender ini membuat Connell (dalam Drianus, 2019: 40) mengajukan model maskulinitas hegemonik sebagai kritik terhadap *male sex role* yang cenderung simplistik dan kejamakan dalam melihat maskulinitas serta relasi kekuasaan. Maskulinitas hegemonik menjadi sebuah pendekatan untuk menguak analisis posisi kekuasaan dalam masyarakat patriarki.

Connell (dalam Drianus, 2019: 40) mendefinisikan maskulinitas hegemonik (*hegemony masculinity*) sebagai “*the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women*”. Konsep ini dipahami sebagai suatu konfigurasi sistem relasi gender. Connell (2005) juga mendefinisikan maskulinitas hegemonik sebagai konfigurasi praktik gender yang menjelma dalam bentuk pengakuan yang diterima terhadap masalah legitimasi patriarki, yang menjamin (dianggap wajar) posisi dominan laki-laki dan subordinasi perempuan (Udasmoro, 2018). Singkatnya, dominasi tidak selalu beroperasi melalui kekerasan (koersif), melainkan melalui persuasi, budaya, dan institusi (Kunz, Myrntinen & Udasmoro, 2018). Kemudian, maskulinitas hegemonik menentukan bagaimana seharusnya menjadi laki-laki.

Karakteristik patriarki pada maskulinitas hegemonik terlihat ketika laki-laki memiliki otoritas lebih daripada perempuan. Laki-

laki yang mendapatkan manfaat dari sistem patriarki tanpa melakukan versi kuat dari dominasi maskulin dianggap melibatkan maskulinitas. Hegemoni bukan berarti kekerasan walaupun didukung dengan kekuatan. Kekuatan yang didapat didasarkan pada budaya, lembaga dan kepercayaan. Maskulinitas hegemonik hadir untuk memperlihatkan keadaan yang spesifik dan membuka sejarah baru, sehingga bentuk-bentuk maskulinitas akan tergantikan oleh sesuatu yang baru (Connell dan Messerschmidt, 2005: 832).

Kompleksitas antara laki-laki dan perempuan dalam kuasa maskulinitas tercermin dalam salah satu dari rangkaian film superhero garapan Amerika, *Captain Marvel*. Film yang disutradarai oleh Anna Boden dan Ryan Fleck ini bermula ketika Vers (sebutan lain Carol Danvers) yang tinggal di Hala, ibukota peradaban Kree, dimana Vers digambarkan sedang berlatih dengan Yon-Rogg, dikalahkan oleh Yon-Rogg.

Kemudian dalam sebuah misi, Vers harus tertangkap oleh Skrull. Ia berhasil meloloskan diri, namun sayang, ia justru terdampar di sebuah planet bernama Bumi. Di tempat ini, Vers mulai mendapat jawaban atas bayangan dari mimpi yang selalu menghantuinya tentang orang-orang yang tak dikenalnya. Ia mulai mengingat tentang kehidupannya di masa lalu. Berkat bantuan dari salah satu anggota S.H.I.E.L.D, Nick Fury, Vers mulai menemukan fakta bahwa enam tahun yang lalu, tepatnya pada tahun 1989, ia pernah melakukan sebuah misi penerbangan yang kemudian membuatnya kehilangan seluruh ingatan masa lalunya, termasuk fakta tentang nama aslinya, Carol Danvers.

Jika dilihat lebih jauh, film tersebut menggambarkan bagaimana tokoh Vers atau Carol Danvers sebagai sosok perempuan justru menunjukkan sifat yang tegas, kaku, dan berani. Hal ini seolah bertolak belakang dengan sifat yang dimiliki oleh perempuan pada umumnya sebagai sosok yang lembut dan penyayang. Berkaitan dengan hal itu, beberapa sifat yang dimiliki oleh Danvers tersebut seringkali cenderung dilekatkan pada diri laki-laki yang identik dengan sifat maskulin.

Sehubungan dengan hal tersebut, konstruksi identitas gender yang terbangun dalam diri Danvers bukannya tanpa sebab, melainkan ada beberapa faktor yang memengaruhinya, salah satunya

adalah maskulinitas hegemonik. Drianus (2019: 40) menulis bahwa maskulinitas dapat dikategorikan menjadi sesuatu yang hegemonik apabila maskulinitas telah terlibat dalam praktik sosial, seperti berdampak pada penentuan relasi kekuasaan, relasi produksi, maupun relasi interpersonal pada tatanan mikro (misalnya keluarga, sekolah, tempat kerja, komunitas tertentu) dan tatanan makro (misalnya bangsa, negara, wilayah). Dalam tulisannya, Connell (2005) menjelaskan bahwa maskulinitas hegemonik merupakan sebuah model untuk mengkritik maskulinitas dan relasinya dengan kekuasaan. Ciri dari maskulinitas hegemonik adalah adanya bentuk kekuasaan yang menentukan bagaimana seharusnya menjadi laki-laki dalam masyarakat patriarki, yang memungkinkan adanya dominasi, baik pada laki-laki maupun perempuan.

Dominasi tersebut juga dapat ditemukan dalam bentuk produk budaya seperti film. Sosok laki-laki maskulin yang dicirikan dengan tubuh tinggi, tegap, dan berotot cenderung selalu menjadi representasi dari kekuatan yang mendominasi. Hal tersebut dapat terlihat dari beberapa film superhero yang menjadikan sosok laki-laki maskulin sebagai tokoh utama mereka. Bentuk konstruksi maskulinitas seperti yang disebutkan di atas seringkali dikenal sebagai *cinematic man* oleh Beynon dalam bukunya *Masculinities and Culture* (2002: 64). Beynon berargumen bahwa para laki-laki umumnya ditampilkan di dalam film-film untuk mengonstruksi maskulinitas. Namun, dalam film ini, maskulinitas hegemonik disosokkan kepada seorang perempuan yang mempunyai sifat maskulin yang diceritakan terkait dengan apa yang terjadi pada masa lalunya. Paradoks dari situasi di atas memunculkan pertanyaan, pertama, bagaimana maskulinitas hegemonik digambarkan dalam diri perempuan yang terdapat dalam tokoh Carol Danvers dalam film *Captain Marvel* dan kedua faktor apa saja yang memengaruhi tokoh Carol Danvers hingga membentuknya menjadi sosok perempuan yang maskulin.

Konsep Maskulin pada Film Captain Marvel

Struktur patriarki merupakan produk dari kesenjangan gender yang ada dalam kehidupan bermasyarakat. Patriarki tidak lepas dari citra ideal para lelaki untuk menjadi se-maskulin mungkin. Adanya citra ideal tersebut membentuk sebuah dominasi pada gender laki-

laki yang terbentuk dari beberapa faktor. Harnawan (2019) menuliskan bahwa maskulinitas terbentuk dari perilaku, bahasa, dan praktik yang ada dan hidup di dalam budaya atau organisasi tertentu yang umumnya dikaitkan dengan laki-laki.

Dengan konsep gender biner, ada perbedaan fisik antara laki-laki dan perempuan secara nyata, seperti penis, vagina, payudara, otot, rahang dan sebagainya (Susanti dan Wulandari, 2018: 125). Hal ini membuat kesenjangan gender semakin terlihat. Untuk menjadi setara, perempuan seakan harus 'menyetarakan diri' dengan laki-laki, yang berarti perempuan harus bekerja seperti laki-laki dan perempuan harus kuat seperti laki-laki.

Film *Captain Marvel* merupakan salah satu bentuk produk budaya yang seolah menunjukkan adanya wacana feminis lewat perjuangan tokoh utama perempuan dalam cerita sebagai upaya untuk mencapai kesetaraan gender. Namun dalam hal ini, penggambaran mengenai perjuangan yang dilakukan oleh Carol Danvers selaku tokoh utama dalam film tersebut justru dibungkus dengan atribut maskulin. Maskulinitas bukanlah bawaan dari lahir namun dibentuk dari konstruksi sosial (Wandi, 2015: 248). Menurut Barker, sebagaimana yang dikutip oleh Demartoto (2012) secara umum nilai-nilai yang diutamakan dalam maskulinitas adalah kekuatan, kekuasaan, aksi, kendali, kemandirian, kepuasan diri, dan kerja.

Pada alur yang disajikan dalam film *Captain Marvel*, terlihat adanya kesan feminis yang tertangkap dari film tersebut karena syarat dengan berbagai upaya yang dilakukan oleh Danvers dalam upaya memperjuangkan haknya agar setara dengan para laki-laki. Film tersebut menggambarkan betapa kerasnya perjuangan tokoh utama perempuan dalam menempati posisi yang sama dengan laki-laki, mulai dari mengikuti berbagai kegiatan yang cenderung sering dilakukan oleh anak laki-laki ketika masih kecil, hingga mengikuti pelatihan akademi militer yang pada umumnya diikuti oleh kaum laki-laki. Berkaitan dengan hal tersebut, alih-alih kesan feminis yang ditonjolkan oleh Danvers sebagai tokoh utama perempuan, film *Captain Marvel* justru dilengkapi dengan atribut-atribut yang identik dengan laki-laki sehingga analisis ini bergeser menjadi tokoh Carol yang terhegemoni oleh maskulinitas.

Maskulinitas sebagai Wacana Hegemonik

Film *Captain Marvel* memberikan penggambaran mengenai sosok perempuan bernama Carol Danvers yang berhasil menduduki posisi sebagai *superhero*. Namun, dalam perjalanannya sebelum meraih posisi tersebut, Danvers hanyalah seorang perempuan biasa. Bahkan saat masih kecil ia sering dicemooh dan mendapatkan perlakuan yang tidak semestinya dari orang-orang yang ada di sekelilingnya, salah satu dari orang tersebut tidak lain adalah ayahnya sendiri. Hal tersebut juga yang pada akhirnya membuat hubungan Danvers dan ayahnya tampak tak akur. Mereka juga tanpa segan selalu mengatakan bahwa dirinya hanyalah gadis yang lemah, cacat, dan tak berdaya.



Gambar 1. Carol tidak dekat dengan ayahnya.



Gambar 2. Ayahnya terus memarahi Carol

Semua hal itu akhirnya memicu semangatnya untuk menjadi sosok tangguh yang dibuktikan dengan pencapaiannya sebagai seorang pilot perempuan. Akan tetapi, kesuksesan yang dicapai oleh Danvers seolah menciptakan sebuah paradoks. Di satu sisi, ia me-

nunjukkan sikap feminis dengan melakukan perlawanan terhadap pihak yang menganggapnya sebagai sosok inferior, namun di sisi lain ia meraih kesuksesan itu menggunakan atribut maskulin.

Pekerjaan sebagai seorang yang memiliki kendali di belakang kemudi pesawat selalu identik dengan sosok laki-laki. Dalam hal ini, Danvers berhasil menunjukkan pada semua orang bahwa dirinya mampu menempati posisi tersebut, yang sekaligus juga menjadi pembuktian bahwa perempuan berhak menempati posisi yang setara dengan laki-laki. Namun, dengan ditampilkannya sisi dekonstruktif Danvers tersebut juga secara tidak langsung mereproduksi wacana mengenai budaya patriarki lewat tokoh utama dalam film yang merupakan seorang perempuan, karena alih-alih mencapai kesuksesan dengan atribut feminin, ia justru digambarkan menjadi sosok yang maskulin untuk bisa meraih kesetaraan tersebut.



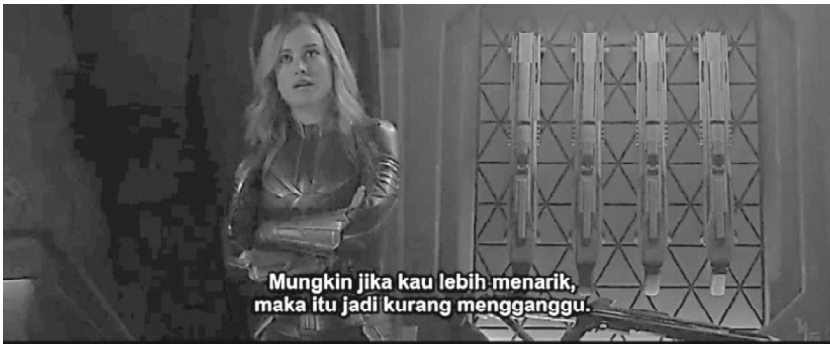
Gambar 3. Carol akhirnya menjadi pilot.



Gambar 4. Carol akhirnya menjadi pilot (2).

Selain penggambaran Danvers sebagai sosok perempuan yang mampu menyetarakan posisinya dengan laki-laki lewat pencapaian-

nya sebagai seorang pilot, ia juga digambarkan sebagai seorang yang kaku dan berani. Pada tahun 1989, Danvers mengalami sebuah kecelakaan pesawat yang mengakibatkan seluruh ingatannya hilang sama sekali, hingga pada akhirnya Yon-Rogg membawanya ke peradaban Kree. Lingkungan barunya tersebut sebagian besar didominasi oleh tokoh laki-laki, hal ini secara tidak langsung juga membentuk pribadi Danvers sebagai sosok yang tangguh dan berani. Ia selalu menampilkan wajah yang garang dan kaku, bahkan ketika sedang melontarkan lelucon pada temannya.



Gambar 5. Ekspresi kaku Carol saat melontarkan candaan

Dalam film tersebut, dapat dilihat pula bagaimana Danvers yang digambarkan sebagai sosok prajurit kerajaan Kree maupun sebagai *superhero* perempuan, dibalut dalam sebuah kostum yang bisa dikatakan hampir menutupi seluruh tubuhnya dan jauh dari kesan seksi.



Gambar 6. Kostum Captain Marvel (1).



Gambar 7. Kostum Captain Marvel (2)

Penggambaran sosok Danvers yang maskulin juga terlihat ketika ia terdampar di bumi setelah lolos dari insiden penangkapan dirinya atas Skrull. Danvers digambarkan dalam tampilan gaya Grunge, dimana ia mengenakan sebuah kaos band rock Nine Inch Nails, celana jeans, dan juga jaket kulit yang diambilnya dari sebuah distro. Tak cukup sampai disitu, ia juga mencuri sebuah motor Harley dari seorang laki-laki berpenampilan sangar yang terparkir di depan sebuah ruko tempatnya berdiri. Dalam hal ini, sifat maskulin yang ditonjolkan oleh sosok Danvers tersebut seolah menjadi kontradiksi dari citra perempuan feminin yang selalu dikaitkan dengan pribadi yang lembut dan penyayang.



Gambar 8. Carol hendak mencuri motor.



Gambar 9. Carol mengenakan kaus, jaket kulit dan jeans.

Konstruksi Maskulin Pada Diri Carol Danvers

Karakter dan sifat Danvers yang menonjolkan sisi maskulin dalam kesehariannya tidak serta merta terjadi begitu saja, melainkan terdapat faktor yang berkontribusi membentuknya menjadi sosok perempuan maskulin. Sebagaimana yang telah disinggung pada bagian sebelumnya, alur yang disajikan dalam film tersebut memberikan penggambaran mengenai kehidupan Danvers yang dikelilingi oleh kaum laki-laki. Mulai dari lingkup keluarganya yang menggambarkan bagaimana ia harus mengikuti setiap arahan dari sang ayah untuk melakukan berbagai aktivitas yang sering dilakukan oleh anak laki-laki, keikutsertaannya dalam akademi militer yang juga secara umum diikuti oleh para laki-laki, hingga kehidupannya di peradaban Kree yang sebagian besar juga didominasi oleh tokoh laki-laki. Jika dirunut dari perjalanan hidup Danvers dari kecil hingga dewasa, dapat dilihat bahwa ia tumbuh di lingkungan yang didominasi oleh kaum laki-laki.

Hal tersebut secara tidak langsung memunculkan pemahaman bahwa tokoh Danvers telah terhegemoni oleh lingkungan yang didominasi oleh kaum laki-laki yang identik dengan sifat maskulin. Keadaan tersebut juga yang kemudian membuat Danvers termotivasi untuk membuktikan bahwa tidak hanya kaum laki-laki yang identik dengan sifat maskulin yang dapat melakukan hal-hal yang mengacu pada kekuatan dan kekuasaan, namun ia sebagai sosok perempuan juga mampu melakukan hal yang sama seperti yang dilakukan oleh para laki-laki. Hal itu dibuktikan dengan berbagai

pencapaian yang berhasil diraihinya, salah satunya adalah dengan menjadi seorang pilot perempuan.

Beberapa contoh wacana maskulinitas yang menghegemoni Danvers dan mereproduksi hegemoni baru dari Danvers terhadap kaum maskulin di sekitarnya disebutkan dalam film ketika Danvers kembali ke dalam bayangan masa lalu yang muncul dalam ingatan Danvers. Dalam bayangan masa lalu Danvers, ia merupakan seorang anak kecil yang mulai penasaran dengan beberapa kegiatan yang bersifat maskulin seperti gokart. Hingga suatu ketika ia tengah berpartisipasi dalam sebuah pertandingan gokart dan sempat mengalami kecelakaan, ia mendapatkan berbagai makian dari sang ayah sendiri, mulai dari cemoohan hingga anggapan meremehkan seperti perkataan bahwa dia hanyalah gadis yang lemah. Berawal dari peristiwa itu, ia mencoba untuk membuktikan kepada sang ayah bahwa ia juga mampu melakukan berbagai hal yang menurut ayahnya tidak bisa ia lakukan, seperti lolos akademi militer dan berhasil menjadi salah seorang pilot perempuan.

Maskulinitas hegemonik yang terjadi pada diri Danvers tidak hanya sampai ia berhasil lolos akademi militer, namun itu tetap terjadi pada waktu latihan menjadi pilot dalam akademi militer tersebut. Danvers terjatuh ketika latihan dan mulai dicemooh oleh teman-temannya yang *notabene* adalah laki-laki. Berbagai perlakuan buruk yang diterima olehnya sebagai seorang perempuan tersebut sama sekali tidak menyurutkan motivasi yang dimilikinya untuk mampu menunjukkan bahwa ia juga bisa melakukan berbagai hal yang sama sebagaimana yang dilakukan oleh kaum laki-laki. Segala macam tempaan yang datang silih berganti dalam hidupnya tersebut justru semakin memacu semangatnya untuk berjuang lebih keras dalam menempati posisi yang sama dengan para teman laki-lakinya.



Gambar 10. Carol diejek lemah saat pelatihan militer

Dari beberapa pemaparan mengenai proses konstruksi kepribadian yang melekat pada diri Danvers tersebut tidak terlepas dari andil lingkungan sekitar yang turut memengaruhinya, seperti sang ayah dan lingkungan akademi militer yang diikutinya. Lingkungan yang cenderung didominasi oleh sosok laki-laki tersebut secara tidak langsung turut menghegemoni diri Danvers untuk menjadi bagian dari komunitas yang identik dengan sifat maskulin. Dalam hal ini, terlihat jelas bahwa maskulinitas hegemonik yang terjadi pada diri Danvers dan membentuk karakter maskulin yang semula hanya ingin membuktikan bahwa ia bisa melampaui teman-teman lakinya berasal dari lingkungan sekitar tempatnya berada.

Wacana maskulinitas yang menghegemoni Danvers tidak sampai di situ saja. Setelah ia kehilangan ingatannya akibat kecelakaan pesawat, ia dibawa oleh Yon-Rogg ke peradaban Kree yang mayoritas dihuni oleh kaum laki-laki. Iapun kemudian dilatih oleh Yon-Rogg dan ingatannya mulai direkonstruksi ulang sehingga seolah-olah ia berada dalam kuasa Yon-Rogg. Yon-Rogg menghegemoni Danvers yang pada sejatinya Danvers mempunyai kekuatan yang lebih besar daripada Yon-Rogg karena telah menyerap kekuatan dari *energy core* yang dihancurkan olehnya.

Semua wacana maskulinitas yang telah disebutkan di atas menjadi faktor penting mengapa tokoh utama dalam film *Captain Marvel*, Carol Danvers, mempunyai karakter yang cenderung bersifat maskulin daripada feminin, terlepas dari fakta bahwa ia merupakan seorang perempuan. Hegemoni tersebut secara tidak langsung mem-

bentuk karakter tokoh utama, yang merupakan seorang perempuan, untuk bisa menjadi setara dengan laki-laki agar tidak lagi dipandang sebagai sosok yang inferior.

Kesimpulan

Captain Marvel merupakan salah satu dari rangkaian film superhero garapan Amerika yang menggambarkan kompleksitas antara laki-laki dan perempuan. Jika secara umum tokoh superhero seringkali diperankan oleh tokoh laki-laki, hal tersebut berbanding terbalik dengan apa yang digambarkan dalam film ini. Film Captain Marvel justru menampilkan sosok perempuan sebagai karakter utama yang sekaligus juga berperan sebagai superhero dalam cerita.

Pemilihan sosok perempuan sebagai tokoh superhero seolah menonjolkan wacana feminis dalam film tersebut. Namun, dalam hal ini, muncul sebuah paradoks yang melekat di dalamnya. Di satu sisi, Carol Danvers sebagai tokoh utama menunjukkan sikap feminis dengan melakukan perlawanan terhadap pihak yang menganggapnya sebagai sosok inferior, namun di sisi lain ia meraih kesuksesan itu menggunakan atribut maskulin.

Carol Danvers sebagai tokoh utama dalam cerita digambarkan sebagai sosok perempuan yang memiliki sifat maskulin yang kaku, tegas, dan berani sebagaimana yang sering dilekatkan pada penggambaran mengenai laki-laki maskulin pada umumnya. Hal tersebut bertolak belakang dengan penggambaran mengenai sifat lembut dan penyayang yang biasanya dilekatkan pada diri perempuan.

Berbagai sifat maskulin yang dimiliki oleh tokoh Danvers tidak serta merta didapatkannya begitu saja. Hal tersebut tidak terlepas dari faktor lingkungan yang turut memberikan andil dalam mengonstruksi kepribadiannya. Dimulai dari lingkungan keluarga khususnya sang ayah yang menuntutnya untuk selalu melakukan hal-hal yang cenderung biasa dilakukan oleh anak laki-laki, kemudian disusul dengan kegiatan berat dan keras yang harus dijalankan selama bergabung dengan akademi militer, dan juga lingkungan barunya di peradaban Kree yang hampir didominasi oleh prajurit laki-laki.

Pemaparan mengenai sifat yang dimiliki oleh Danvers sebagai pribadi yang cenderung bersifat maskulin dan lingkungan yang

keras mengimplikasikan adanya keterkaitan antara yang satu dengan yang lain. Dalam hal ini, dapat diketahui bahwa terdapat adanya maskulinitas hegemonik yang ditampilkan dalam film tersebut lewat tokoh Carol Danvers. Ia digambarkan sebagai perempuan yang telah terhegemoni oleh lingkungannya yang secara garis besar didominasi oleh para kaum laki-laki, sehingga hal tersebut juga yang secara tidak langsung telah membentuknya menjadi pribadi yang memiliki berbagai sifat maskulin yang biasanya dilekatkan pada kaum laki-laki.

Daftar Pustaka

- Beynon, J. (2002). *Masculinities and Cultures*. Buckingham: Open University Press.
- Branston, G., & Stafford, R. (2010). *The Media Student's Book*. 5 th Ed. New York: Routledge
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Connell, R.W. and Messerschmidt, J.W. (2005). *Hegemonic masculinity: Rethinking the concept*. *Gender & society*, 19(6). 829-859.
- Connell, R.W. (2005). *Masculinities*. Los Angeles: University of California Press.
- Demartoto, A. (2012). *Tubuh Perempuan Dalam Konstruksi Teoritik Postmodernisme*. *Sosiologi: Dilema* 30(2). Surakarta: Jurusan Sosiologi, FISIP, Universitas Sebelas Maret.
- Drianus, O. (2019). *Hegemonic Masculinity: Wacana Relasi Gender dalam Tinjauan Psikologi Sosial*. *Psychopia*, 1(1), 40.
- Farida, H. (2016). *Meneropong Gender Melalui Kacamata Genderles: Sebuah Pembacaan Butlerian terhadap Ancillary Justice Karya Ann Leckie*. *Jurnal Poetika* IV(1). 42-51
- Harnawan, T. (2019). *Mari Bicara Maskulinitas*. <https://www.quareta.com/post/mari-bicara-maskulinitas> diakses tanggal 8 April 2020.
- Kunz, R., Myrntinen, H., & Udasmoro, W. (2018). "Preachers, Pirates and Peace-Building: Examining Non-violent Hegemonic Masculinities in Aceh", in *Asian Journal of Women Studies*, Vol 24, Issue 3, pp. 299-320.
- Patria, N & Arief, A. (2015). *Antonio Gramsci: Negara dan Hegemoni*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

- Susanti, D.L., & Wulandari, N. (2018). *Demistifikasi Gender Biner dalam Novel Gone Girl Karya Gillian Flynn: Bahasa, Kekuasaan, dan Hegemoni Maskulinitas*. Seminar Nasional Struktural.
- Wandi, G. (2015). *Rekonstruksi Maskulinitas: Menguk Peran Laki-laki dalam Perjuangan Kesetaraan Gender*. Kafaah: Journal of Gender Studies 5(2). 239-255.
- Udasmoro, W. (2018). *Dari Doing ke Undoing Gender: Teori dan Praktik Dalam Kajian Feminisme*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Wardani, A.N. (2018). *Hegemoni Maskulinitas dalam Under The Greenwood Tree Karya Thomas Hardy*. Jurnal Satwika 2(2). 68-78.
- Zulkarnain, J.A., & Wiyatmi. (2018). *Dekonstruksi Femininitas dalam Novel-Novel Karya Eka Kurniawan: Dari Pekerjaan sampai Kecantikan*. Poetika, VI (2), 109.

INTERSEKSI NILAI MASKULINITAS DAN FEMININITAS PEREMPUAN DALAM CERPEN SAFRIDA ASKARIYAH KARYA ALIMUDDIN

Al Farahil Ala
Faqih Sulthan
Naila Fauziah

Pengantar

Konflik antara Aceh dan Pemerintah Indonesia sudah berlaku dua kali sejak dibentuk Negara Republik Indonesia (NKRI), yaitu konflik Darul Islam-Tentara Islam Indonesia (DI/TII) pada tahun 1953-1962 dan konflik GAM pada tahun 1976-2005 (Zainal, 2016:82). Ketika Pemerintah Pusat era Presiden Soeharto melancarkan Operasi Jaring Merah dan menjadikan Aceh sebagai Daerah Operasi Militer (DOM) di tahun 1989, terjadi kasus-kasus pelanggaran HAM seperti pembunuhan, pemerkosaan, dan penculikan. Sebagian korban kasus-kasus tersebut, yakni para perempuan, menuntut keadilan dengan cara mereka sendiri seperti dengan bergabung ke laskar khusus GAM yakni Askariyah. Askariyah adalah nama lain dari Inong Balee. Pasukan ini beranggotakan para janda, juga termasuk gadis-gadis remaja yang masih duduk di SMP maupun SMU (Andayani, 2019: 105). Pasukan Askariyah bahu membahu menyuarkan kedaulatan negeri Aceh. Namun, setelah perjanjian damai antara Pemerintah RI-GAM ditandatangani pada tahun 2005 di Helsinki. MoU ini hanya mampu menghentikan konflik kekerasan vertikal antara Aceh dan Pemerintah Indonesia, tanpa adanya perdamaian positif di Aceh (Zainal, 2016:83). Nasib mantan kombatan perempuan menjadi tidak jelas (Andayani, 2019:105). Mereka kembali “terpinggirkan” atau tersisih dari ruang publik. Mereka menjadi *the other* di tanah mereka sendiri.

Apa yang dialami mantan kombatan perempuan pasca konflik Aceh adalah contoh kasus yang tidak bisa diabaikan. Lebih dari satu dekade setelah perjanjian damai, transformasi mantan kombatan perempuan kerap kali terdengar dilematis. Tantangan struktural, isu perlawanan atas ketidakadilan serta bagaimana mereka berperan sebagai agensi kerap diselubungi, dianggap sudah menjadi klise dan tenggelam dalam siklus negatif dari dampak konflik. Frustrasi dan ketidakpastian yang mereka alami bisa jadi akibat dari hal-hal di atas. Cerita-cerita tragis mereka menjadi luka bawaan. Fakta ini sebenarnya dapat dikumpulkan melalui serpih-serpih kisah yang ironisnya tidak disimak oleh banyak orang.

Melalui cerpen "Safrida Askariyah" karya Alimuddin (2006) akan ditemukan pengalaman seorang mantan kombatan perempuan pasca perang Aceh. Aspek maskulinitas dan femininitas diperlihatkan secara bergilir oleh tokoh Safrida. Cerpen yang ditulis pada tahun 2006 di harian Kompas ini menceritakan Safrida sebagai mantan kombatan perempuan yang terbayang-bayang masa lalunya ketika dia mengalami kisah pertempuran bersama pasukan Askariyah. Safrida adalah korban pelanggaran HAM, sebagaimana diceritakan orang tuanya yang dibunuh oleh TNI dan ia sendiri diperkosa. Luka tersebut mengubah Safrida menjadi perempuan tangguh yang sanggup membunuh begitu banyak tentara Indonesia. Dendam Safrida tidak pernah surut bahkan setelah perang usai. Safrida menelan kekecewaannya atas keputusan sepihak panglima GAM yang berdamai tanpa menghiraukan suaranya sebagai komandan Askariyah. Figur perkasa tokoh Safrida rupanya berakhir dengan munculnya intuisi kelembutan yang membuncah dalam dirinya. Safrida yang sebatang kara iri pada hidup kawan-kawannya yang ditemani suami dan memiliki kesibukan mengasuh anak. Ada keperkasaan dan kelembutan yang berkelindan dalam diri Safrida. Penelitian ini hendak membahas adanya amalgam antara praktik maskulinitas dan femininitas dari tokoh Safrida. Di satu sisi sebagai perempuan ia menginginkan peran di wilayah domestik. Namun, di sisi lain, Safrida menuntut untuk tetap berjuang dan berperan aktif dalam peperangan.

Penelitian ini termasuk penelitian kualitatif, dengan studi pustaka sebagai teknik pengumpulan data. Data bersumber dari cerpen

“Safrida Askariyah” dan dari teks ilmiah yang dianggap relevan dengan variabel-variabel yang terlibat dalam masalah penelitian ini. Analisis data menggunakan metode deskriptif analisis. Langkah yang dapat dilakukan dalam menganalisis, diawali dengan mengidentifikasi dan mengklasifikasikan data, dari narasi atau dialog yang terdapat dalam cerpen, berkaitan dengan maskulinitas dan femininitas tokoh Safrida. Setelah data tersebut dianalisis, peneliti kemudian menggunakan perspektif feminisme untuk melakukan evaluasi. Diakhir peneliti sertakan pula simpulan dari hasil analisis.

Bentuk-Bentuk Peran Gender dalam Novel

Konsep gender yaitu pembagian laki-laki dan perempuan yang dikonstruksi secara sosial maupun kultural, yang telah berjalan secara mapan dalam proses sosialisasi (Fakih, 1996:24-25). Pembagian gender tersebut seringkali dianggap alamiah, normal dan kodrati sehingga yang melanggar konsep gender disalahpahami tidak normal atau melanggar kodrat, padahal, yang merupakan ketentuan Tuhan adalah pembagian jenis kelamin secara biologis. Karena itu, konstruksi sosiokultural yang membedakan laki-laki dan perempuan merupakan hal yang bersifat universal (Bambang, 2000: 150).

Pembagian atau polarisasi peran gender tadi adalah hal yang biasa diperbincangkan. Selain persoalan gender yang terkait dengan konstruksi laki-laki dan perempuan, ada aspek-aspek penting lain, yakni nilai-nilai yang ditubuhkan pada laki-laki dan perempuan tersebut, yakni nilai-nilai maskulinitas dan femininitas (Connell, 1995: 68-70). Sebagai contoh, penggolongan femininitas yang mencakup kepekaan perasaan, kesabaran, keuletan, irasionalitas, ke-setiaan, sifat mengalah, dan lemah. Sementara itu maskulinitas ditunjukkan dengan keberanian, rasionalitas, sifat dominan, ketidak-setiaan, dan kekuatan. Namun, nilai-nilai tersebut bisa dipertukarkan, dalam arti, perempuan seringkali mengadopsi nilai-nilai maskulin dan sebaliknya (Udasmoro, 2017:301). Semua sifat tersebut bisa didapatkan dari semua manusia. Hingga batas tertentu yang menganggap maskulin pada budaya tertentu bisa dianggap feminin dalam budaya yang lainnya. Akan tetapi dalam masyarakat ada kecenderungan pengimplikasian sifat feminin kepada perempuan dan maskulin kepada laki-laki (Suryakusuma, 1997:236).

Maskulinitas sendiri dipahami sebagai cara laki-laki menegaskan apa yang mereka yakini sebagai kejantanannya, dan ini tidak serta merta hanya dimiliki oleh tubuh berjenis kelamin laki-laki, tetapi juga ada perempuan yang menampilkan sosok maskulin dalam dirinya (Kunz, Myrntinen & Udasmoro, 2018; Mosse, 1996: 3). Maskulinitas melibatkan dan membentuk semua orang, tidak hanya laki-laki (Halberstam, 1998:14). Peneliti melihat tokoh Safrida pun memiliki bentuk-bentuk dari maskulinitas yang dilekatkan padanya dalam cerpen *Safrida Askariyah*. Penggambaran aktivitas maskulin yang dimiliki perempuan Safrida dapat ditunjukkan melalui perbuatan, ujaran, dan pola pikirnya dalam kutipan berikut:

....Padahal sudah banyak ia membunuh serdadu pemerintahan. Ia dipuji panglima sebagai wanita perkasa....

....Bagi orang lain berita damai itu menggembirakan, tapi baginya tidak. Damai itu tak berarti apa-apa untuk Safrida.

Berbulan-bulan Safrida di gunung. Tiap hari latihan berat. Tangannya kasar bukan main. Mengokang senjata bukan hal baru. Sudah mahir menggunakan senjata.

....Ia disejajarkan dengan petinggi-petinggi GAM yang sama beracunya. Penyisiran dilakukan besar-besaran untuk mencari perempuan bernama Safrida....

....Seolah tangannya gatal bila tak menghabisi nyawa serdadu pemerintahan sehari saja. Ia begitu puas ketika melihat tubuh musuh bersimbah darah (Alimuddin, 2006).

Bentuk-bentuk maskulinitas pada tokoh Safrida di atas disebabkan oleh berbagai faktor. Di antaranya adalah faktor historis berupa dendam kesumat yang mendapat dukungan lingkungan berupa pelatihan militer di Askariyah.

Hal di atas disebut dengan; identitas yang dilembagakan melalui pengulangan tindakan yang bergaya (Jung, Sun, 2011: 25). Butler melengkapi lewat performativitas-nya bahwa gender pada dasarnya tidak stabil, dapat berubah – ubah, dan merupakan sebuah tindakan yang dilakukan secara repetitif atau berulang. Gender dikonstruksi secara budaya dan melalui pengulangan–pengulangan dari *performance* (pertunjukkan) dari suatu gender tertentu, dan dari pengulangan tersebut, terbentuk gender yang dianggap esensial dan alami (Fletcher, 2016: 76).

Berdasar keterangan di atas, maka dimungkinkan tokoh Safrida tidak hanya ditinjau aspek maskulinitas-nya. Tokoh Safrida dalam cerpen ini juga dilekati atribut femininitas. Hal tersebut dapat diperhatikan melalui kutipan-kutipan berikut:

Selesai juga Safrida menyikat semua baju kotor. Pekerjaan selanjutnya membilas baju-baju itu dengan air. Langit kelam pelan-pelan. Mata Safrida menengadah ke langit. Ia was-was bila hujan turun.

Rosmawati lewat dengan menggamit lengan dua anaknya. Kembali Safrida menyaksikan kejadian itu dengan menelan ludah. Enak sekali bisa menjadi ibu dan punya anak, lirihnya.

Damai ini tak bisa membuatnya bisa peroleh suami dan anak yang diidamkan lama.

Sementara perih jiwa di sekujur tubuh. Sembuhkan luka itu? Safrida bisakah berdamai dengan duka di sekujur tubuh?

Safrida akan menjemur baju di pagar besi meunasah. Terdengar suara-suara tertawa dari keudee Tengku Banta Manyang. Langit kian kelam. Tak lama, butiran menitik satu persatu. Safrida cemas. Bajunya alamat tak kering (Alimuddin, 2006).

Safrida sebagai perempuan dengan jejak maskulin tidak bisa menafikan nilai femininitas yang mengitarinya. Keinginannya memiliki suami dan anak menegaskan pendapat Connell (dalam Diranus, 2019: 38) bahwa maskulinitas bukanlah oposisi biner dari femininitas. Peran domestik Safrida pasca konflik pula menunjukkan bahwa fungsi gender dapat dipertukarkan.

Safrida antara Peran Domestik dan Peran Publik.

Seperti yang sudah menjadi hukum umum bahwa kiprah perempuan di ranah domestik menggambarkan tentang pekerjaan-pekerjaan atau aktivitas yang berhubungan dengan mengurus rumah tangga, mulai dari mencuci pakaian, memasak, menyapu hingga mengurus anak. Hal ini juga berlaku dalam sistem keluarga di Aceh. Tanggung jawab terhadap berbagai masalah dalam wilayah domestik dilimpahkan sepenuhnya kepada perempuan. Sementara itu laki-laki secara tradisional diberi tugas mencari nafkah dan

menjadi tulang punggung bagi keluarga. Akan tetapi, ketika suatu saat istri ditinggal mati oleh suami atau menjadi seorang anak perempuan yang hidup sendirian ditinggal mati oleh keluarganya, jelas bahwa dialah (perempuan) yang paling berat dalam menanggung beban hidup, karena harus mengerjakan tugas di wilayah domestik, sementara karena tidak adanya suami/ayah tugas mencari nafkah juga ia tanggung sendiri.

Safrida ke sumur. Tangan itu mulai sibuk menimba air sumur. Pekerjaan itu sungguh mudah bagi seorang Safrida yang sering mengangkat senjata berat dahulunya.

Safrida menimba lagi air di sumur. Air tadi kurang rupanya. Baju kotor baru beberapa pasang yang tersikat. masih banyak sisanya (Alimuddin, 2006).

Peran gender Safrida di wilayah domestik jelas tergambarkan pada kutipan cerpen di atas. Menimba air di sumur, mencuci pakaian adalah hal biasa dan mudah dilakukan oleh perempuan. Semenara itu, secara kultural, masyarakat mencatat bahwa laki-laki harus menonjolkan sisi maskulin, sedangkan perempuan juga harus menonjolkan sisi feminin (Humm: 1992). Hal tersebut dapat dilacak dari istilah maskulin dalam bahasa Inggris "*muscle*" atau otot, yaitu sifat-sifat yang hanya mendasarkan pada kekuatan otot atau fisik (Smiler, 2004). Meskipun tidak ada definisi konkret, maskulin atau maskulinitas lebih dipahami sebagai konsep gender tentang perilaku yang dibangun secara sosial dan berkaitan dengan lelaki-lakian.

Sesungguhnya, tidak ada model tunggal dalam maskulinitas. Ini disebabkan karena model maskulinitas diungkapkan secara berbeda dalam suatu konteks budaya dan waktu tertentu. Walaupun maskulinitas dan femininitas ialah konsep nilai yang kontradiktif, tapi keduanya dapat dipertukarkan. Artinya, femininitas tidak mesti hanya dimiliki perempuan dan maskulinitas tidak hanya dimiliki laki-laki. Begitu pula dihubungkan dengan peran-perannya di wilayah domestik maupun publik.

Ralph LaRossa (dalam Tukiran & Darwin, M. 2001: 28) memberikan contoh kecenderungan baru laki-laki Barat hari ini untuk lebih memperhatikan perawatan anak dan menganggap hal demikian sebagai bentuk modernisasi. Kecenderungan ini disebut sebagai *masculine domesticity* dan di bagian lain disebut sebagai proses

fatherhood evolution. Proses ini mengarah kepada pembagian kerja di sektor domestik yang lebih seimbang, antara laki-laki dan perempuan. Sejalan dengan itu, Safrida bisa saja ditampilkan dengan aktivitas publik, mengingat kelebihan-kelebihan yang sudah ia miliki sejak mengikuti pelatihan militer di GAM.

Safrida naik gunung. Bergabung dengan Pasukan Inong Balee. Mendapat latihan militer yang dilatih mualim. Ternyata banyak dara seperti Safrida yang bergabung. Nama pasukan itu diubah. Tak lagi inong balee, tapi Askariyah.

Safrida terkenal pemberani di pasukan Askariyah. Paling sering terlibat perang langsung dengan serdadu pemerintah. Bahkan tembakannya jitu. Banyak mematikan pasukan musuh. Safrida begitu terbakar semangat bila ingat wajah Mak dan Bapak.

Di pedalaman hutan bakau Manyak Payed, Safrida dilantik oleh panglima menjadi komandan pasukan Askariyah karena berprestasi tinggi (Alimuddin, 2006).

Kutipan di atas setidaknya bisa mewakili peran Safrida dalam wilayah publik. Safrida bergabung dengan GAM dan menjadi komandan dalam kelompok Askariyah. Berbeda dengan pasukan Inong Bale dan anggota pasukan Askariyah lain yang banyak ditujukan untuk mengurus kebutuhan domestik, seperti logistik dan kebutuhan medis dalam wilayah domestik, Safrida justru berjuang di garis depan. Hal ini seperti yang terdapat dalam kutipan cerpen berikut ini.

Wanita itu berubah licin dan berbisa. Berbagai cara ditempuh untuk menghabiskan nyawa serdadu pemerintahan. Wajahnya yang memikat tak jarang jadi tameng. Digoda dan diajak ke tempat terasing. Lalu diracuni setiba di sana. Bukan sekali-dua kali berhasil menyisipkan bom di pos tanpa dicurigai sedikit pun (Alimuddin, 2006).

Dari kutipan ini meskipun seringkali Safrida dalam ranah publik sebagai komandan Askariyah memanfaatkan kecantikannya untuk mengelabui musuh. Poin melawan kekerasan dengan kekerasan adalah pilihan yang biasanya diambil laki-laki. Metode perlawanan yang kentara maskulin lagi banyak dijumpai di ruang publik.

Ia dipuji panglima sebagai wanita perkasa. Wanita yang mewarisi semangat baja Cut Nyak Dien, Cut Nyak Meutia, Laksamana Malahayati – wanita yang tidak mau dijajah (Alimuddin, 2006).

Dari kutipan di atas terlihat bagaimana pihak GAM (laki-laki) memanipulasi peran Safrida di ruang publik laksana Cut Nyak Dien, Cut Nyak Meutia, atau Laksamana Malahayati. Padahal ada perbedaan mendasar antara tokoh-tokoh yang dicontohkan tersebut dengan motif Safrida. Tokoh Safrida yg dimunculkan dalam cerpen, aksinya di ruang publik dilakukan Safrida sebatas balas dendam. Bukan seperti Cut Nyak dien, Cut Nyak Mutia dan Laksamana Mala Hayati, yang berjuang dibayangi cita-cita suami untuk memerdekakan tanah Aceh.

Hal itu bisa dibuktikan dari keterangan, bahwa perempuan (Inong Bale) Aceh seperti Cut Nyak dien, Cut Nyak Mutia dan Laksamana Mala Hayati, mempunyai nama hingga mereka dikenang sebagai veteran/pahlawan bangsa. Akan tetapi, sangat jauh berbeda dengan kondisi Safrida setelah terjadinya MoU Helsinki, sosoknya dikisahkan tenggelam, terlupakan serta hilang begitu saja. Fakta ini tersirat melalui momen ketika Safrida tidak dilibatkan dalam pengambilan keputusan perjanjian damai tersebut. Padahal sebelumnya begitu besar pengaruh Safrida dalam peperangan.

Safrida antara Aspek Feminin dan Maskulin

Maskulinitas adalah konstruksi identitas gender yang ditujukan kepada laki-laki, namun tidak semua laki-laki secara otomatis akan menyandang predikat maskulin. Mereka harus melakukan strategi dan tindakan-tindakan yang mencerminkan maskulinitas dalam konstruksinya sehingga tidak tertutup kemungkinan maskulinitas juga dapat melekat pada perempuan. Begitu pula sebaliknya, sifat-sifat feminim dimungkinkan ada pada laki-laki, dengan melakukan tingkah laku dan tindakan-tindakan dari nilai femininitas.

Laki-laki harus maskulin dan perempuan feminin. Anggapan ini masih banyak dijumpai di tengah masyarakat. Gender terjadi karena konstruksi masyarakat dan dapat berubah. Penggolongan femininitas mencangkup kepekaan perasaan, kesabaran, keuletan,

irasionalitas, kesetiaan, sifat mengalah, dan lemah. Sedangkan maskulinitas, ditunjukkan dengan keberanian, rasionalitas, sifat dominan, ketidaksetiaan, dan kekuatan. Semua sifat itu kenyataannya sebenarnya bisa didapatkan dari semua manusia dari gender manapun.

Perempuan dengan sisi femininnya juga mampu melakukan nilai-nilai maskulin bahkan boleh jadi melampaui laki-laki. Internalisasi nilai-nilai maskulin dalam cerpen ini ditunjukkan melalui aksi Safrida yang disejajarkan dengan petinggi-petinggi GAM. Tindakan kekerasan yang ditampilkan oleh tokoh Safrida adalah bentuk internalisasi aspek-aspek maskulin.

Mendadak nama Safrida menjadi tenar. Ia disejajarkan dengan petinggi-petinggi GAM yang sama beracunnya. Penyisiran dilakukan besar-besaran untuk mencari perempuan bernama Safrida. Di pedalaman hutan bakau Banyak Payed, Safrida dilantik oleh panglima menjadi komandan pasukan Askariyah karena berprestasi tinggi (Alimuddin, 2006).

Selanjutnya interseksi nilai maskulinitas dan femininitas juga tampak dari kutipan berikut ini:

Melihat kejadian itu, ada iri yang menyelusup di benak Safrida. Di kampungnya, semua perempuan sudah menjadi ibu, selain dirinya. Tak satupun pria yang mau memperistri dirinya. Padahal usianya tak muda lagi. Bagaimana pula ia punya anak? Sebagai perempuan normal, ingin sekali ia ber-suami dan punya anak. Baru sekarang Safrida merasakan kesepian. Ia butuh suami dan anak-anak yang lucu (Alimuddin, 2006).

Narasi dari kutipan di atas menggambarkan sifat dan keinginan Safrida sebagai seorang perempuan dengan dilengkapi nilai femininitas yang menyertainya. Seperti telah dijelaskan di atas, sifat feminin merupakan sifat dasar yang dimiliki perempuan. Dalam cerpen ini dibanding dengan kawan-kawannya, Safrida belum juga memiliki suami dan anak untuk diasuh. Aspek femininitas seperti keinginan untuk mengasuh dan mengasihi, menjadi hasrat tersendiri

bagi Safrida dan hak untuk bereproduksi tidak bisa terhindarkan (Tong, 1998). Namun, pada akhirnya alasan seperti tidak lagi perawan, usia yang tidak muda lagi, status yang disandanginya sebagai kombatan perempuan GAM, menjadikan Safrida urung menikah.

Kesimpulan

Cerpen Safrida Askariyah karya Alimuddin, bercerita tentang pengalaman seorang mantan kombatan perempuan pasca perang Aceh. Cerpen tersebut sekaligus menyajikan praktik nilai-nilai maskulinitas dan femininitas yang berkelindan dalam diri tokoh Safrida. Analisis dari cerpen ini menunjukkan bahwa nilai maskulinitas tidak hanya dimiliki oleh laki-laki, akan tetapi juga dapat dipraktikkan oleh perempuan seperti yang ditemukan pada sosok Safrida. Hal ini mencakup bentuk-bentuk maskulinitas dengan penggambaran sifat-sifat maskulin yang dimilikinya melalui perbuatan, ujaran, hingga pola pikir. Tindakan-tindakan yang ditampilkan oleh tokoh Safrida adalah wujud internalisasi nilai maskulinitas dan femininitas. Bentuk-bentuk maskulinitas dan femininitas pada tokoh Safrida dalam cerpen ini disebabkan oleh berbagai faktor, seperti faktor historis dan juga dukungan lingkungannya. Setelah melihat aspek maskulinitas-femininitas, serta peran domestik dan peran publik tokoh Safrida, fungsi gender dalam artikel ini terbukti dapat dipertukarkan.

Daftar Pustaka

- Alimuddin. (2006). "Safrida Askariyah". Kumpulan Cerpen (online).
<https://cerpenkompas.wordpress.com/2006/10/08/safrida-askariyah/>
Diakses pada 17 April 2020 pukul 10 WIB.
- Andayani, S. (2019). "Pasukan Askariyah sebagai Suara Subaltern Korban Konflik Aceh dalam Cerpen Safrida Askariyah".
LINGUA: Jurnal Bahasa, Sastra, dan Pengajarannya XV (1): 103-113.
- Bambang, K.P. (2000). *Kajian Serba Lingustik*. Jakarta: Gunung Mulia.
- Connell, R.W. (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.

- Diranus, O. (2019). "Hegemonic Masculinity Wacana Relasi Gender dalam Tinjauan Psikologi Sosial". *Psychosophia: Jurnal of Psychology, Religion, and Humanity*. 1 (1).
- Fakih, M. (1996). *Analisis Gender dan Transformasi Sosial*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar Oggset.
- Fletcher, Lisa. (2016). *Historical Romance Fiction: Heterosexuality and Performativity*. New York : Routledge. Hal. 76
- Halberstam, J. (1998). *An Introduction to Female Masculinity dalam Female Masculinity*. Duke University Press.
- Humm, M. (1992). *Feminism A Reader*. Cambridge: Harvester Wheatsheaf
- Jung, Sun. (2011). *Korean Masculinities and Transcultural Consumption: Yonsama, Rain, Oldboy, K-pop idols*. Hongkong: Hongkong University Press.
- Kunz, R., Myrntinen, H., & Udasmoro, W. (2018). "Preachers, Pirates and Peace-Building: Examining Non-violent Hegemonic Masculinities in Aceh", in *Asian Journal of Women Studies*, Vol 24, Issue 3, pp. 299-320.
- Mosse, G.L. (1996). *The Image of Man; The Creation of Modern Masculinity*. New York:Oxford University Press.
- Suryakusuma, J. (1994). "Ibuisme Negara: Kontruksi Sosial Keperempuanan Indonesia Orde Baru" (Ringkasan tesis MA).
- Tong, R.P. (1998). *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction*. Boulder Colorado: Westview Press.
- Tukiran., & Darwin, M. (2001). *Menggugat Budaya Patriarki*. Yogyakarta: Ford Foundation dengan Pusat Penelitian Kependudukan Universitas Gajah Mada.
- Udasmoro, W. (2017). "Destabilizing Gender Norm in Contemporary Indonesian Discourses". *Mozaik Humaniora: Jurnal Unair* 17 (2): 291-303.
- Zainal, S. (2016). "Transformasi Konflik Aceh dan Relasi Sosial-Politik di Era Desentralisasi". *MASYARAKAT: Jurnal Sosiologi* 21 (1):81-108.

**FEMININITAS
DAN RUANG-RUANG
RESISTENSI**

**KONSTRUKSI *MALE GAZE* DALAM CERPEN
LESUNG PIPIT KARYA EKA KURNIAWAN DAN
CERPEN *PEREMPUAN BUTA TANPA IBU JARI*
KARYA INTAN PARAMADITHA**

Aji Royan Nugroho

Hilda Fauziah

Indriyani Fransiska

Pengantar

Dalam karya sastra, baik yang ditulis laki-laki maupun perempuan, identitas perempuan terus diperbincangkan dengan sudut pandang yang berbeda-beda, tetapi tetap memiliki muatan yang tidak banyak berubah. Identitas perempuan diperbincangkan dalam karya sastra biasanya melalui penggambaran tokoh perempuan.

Tokoh perempuan digambarkan dalam beberapa karya sastra seolah-olah berperan sebagai subjek. Padahal, tokoh perempuan tersebut, melalui penggambaran karakter maupun tubuhnya, merupakan objek dari tatapan “mata” laki-laki atau yang disebut Mulvey (1989) sebagai *male gaze*. Mulvey (1989: 19) menjelaskan bahwa melalui *male gaze*, citraan perempuan dalam karya sastra dipandang sebagai objek (pasif) yang diproyeksikan oleh laki-laki heteroseksual. Namun, hal ini tidak menunjukkan bahwa *male gaze* dalam karya sastra hanya hadir dari sudut pandang penulis laki-laki karena *male gaze* juga bisa hadir dari sudut pandang penulis perempuan (Sari & Udasmoro, 2020).

Konstruksi *male gaze* dalam karya sastra dibentuk oleh tatanan atau konstruksi sosial masyarakat tempat penulis melahirkan karya tersebut. Hal ini seperti yang dituliskan Okky Madasari (2014) dalam esai daring berjudul “Belenggu Kekuasaan dalam Imaji Sastra” untuk membahas bagaimana kekuasaan atau konstruksi sosial

sangat berpengaruh terhadap citraan perempuan dalam karya sastra Indonesia modern. Dia (2004) menjelaskan bahwa

Melalui kisah dalam novel, perempuan diberi pengetahuan cara berbusana sesuai aturan agama, cara memperlakukan suami, hukum perkawinan, hukum bergaul dan sebagainya. Melalui novel, perempuan diberi pengetahuan – yang sesungguhnya hanya merupakan cara kekuasaan untuk mengontrol dan mengatur perempuan sesuai keinginan mereka.

Konstruksi *male gaze* tersebut bisa dilihat dalam cerpen “Lesung Pipit” karya Eka Kurniawan dan cerpen “Perempuan Buta Tanpa Ibu Jari” karya Intan Paramaditha. Eka Kurniawan dan Intan Paramaditha merupakan dua penulis produktif. Mereka menuliskan banyak karya, khususnya prosa, dengan berbagai tema. Cerpen “Lesung Pipit” merupakan salah satu cerpen Eka Kurniawan dalam kumpulan cerpen terbarunya berjudul *Cinta Tak Ada Mati* (2018). Adapun cerpen “Perempuan Buta Tanpa Ibu Jari” merupakan bagian dari kumpulan cerpen *Sihir Perempuan* (2005) yang ditulis Intan Paramaditha.

Cerpen “Lesung Pipit” bercerita mengenai tokoh Si Lesung Pipit yang dinikahkan secara terpaksa dengan Si Dukun. Kisah Si Lesung Pipit ini bermula ketika suatu malam ayahnya terkena gigitan ular mematikan. Satu-satunya orang yang dapat menyembuhkannya adalah Si Dukun. Namun, ketika ayah Lesung Pipit meminta bantuan Si Dukun, Si Dukun malah meminta bayaran berupa Si Lesung Pipit. Terjadilah transaksi antara ayah Si Lesung Pipit dengan Si Dukun yang melibatkan Si Lesung Pipit dan sumpah di bawah kitab suci. Pernikahan pun tak terelakkan meskipun Si Dukun langsung menjatuhkan talak tiga sesaat setelah meniduri Si Lesung Pipit pada malam pertama.

Kemudian, Cerpen “Perempuan Buta Tanpa Ibu Jari” bercerita mengenai perempuan buta yang tinggal bersama ibu dan dua adiknya. Salah satu adiknya bukanlah adik kandung, bernama Sindelar. Sindelar yang selalu dipuja semua orang karena kecantikannya, tubuhnya sempurna dan pinggangnya yang kecil berbeda dengan dirinya dan satu adiknya yang bertubuh besar dan berkulit hitam. Larat yang awalnya disakiti oleh ibu dan kedua kakak tirinya,

kemudian memunculkan balas dendam. Tokoh “Aku” dan adiknya yang harus mengiris sebagian kecil tubuh mereka agar bisa menikah dengan pangeran, namun semua sia-sia karena lebih memilih Sindelar yang cantik. Setelah Larat menikah dan tinggal di Istana, ibu tirinya jatuh sakit. Mereka meminta pertolongan berkali-kali kepada Larat namun yang mereka dapatkan ialah kedua mata mereka dipatok burung terkutuk hingga buta akibat dari bantuan makhluk-makhluk tak kasat mata.

Penggunaan bahasa dalam penggambaran Eka dan Intan mengenai tokoh utama Si Lesung Pipit, Sindelar, dan tokoh “Aku” (narator) dalam kedua cerpen tersebut terkesan erotis, terutama perihal penggambaran tubuh. Misalnya, dalam cerpen “Lesung Pipit”, Si Lesung Pipit digambarkan sebagai anak gadis berumur empat belas tahun yang molek “tak ada ampun”. Penggambaran itu, kemudian dalam beberapa bagian, diikuti dengan kalimat erotis seperti “dadanya (Si Lesung Pipit) yang buncah.” kemudian dalam cerpen “Perempuan Buta Tanpa Ibu Jari” digambarkan Sindelar sebagai perempuan cantik, yang mampu menarik banyak lawan jenisnya, sedangkan tokoh “Aku” (narator) digambarkan sebagai perempuan jelek yang tidak ada satupun laki-laki yang tertarik kepadanya. Penggambaran itu, kemudian dalam beberapa bagian, diikuti dengan kalimat erotis seperti “Kulitnya yang bercahaya, tubuhnya semampai, pinggangnya kecil, kakinya apalagi. T tutur katanya lembut merayu. Sedangkan kami yang lebih mewarisi rupa Ayah daripada kecantikan Ibu, bertubuh besar dan berkulit gelap.”

Penggambaran tokoh perempuan dalam kedua cerpen tersebut dapat diasumsikan mengalami objektifikasi melalui sudut pandang *male gaze* (Agustin & Udasmoro, 2019). Karenanya, penelitian ini dimaksudkan untuk melihat bagaimana konstruksi *male gaze* serta bagaimana legitimasi tatanan sosial dalam cerpen “Lesung Pipit” karya Eka Kurniawan dan “Perempuan Buta Tanpa Ibu Jari” karya Intan Paramaditha melalui teori *male gaze* Laura Mulvey.

Sumber data yang digunakan dalam penelitian ini adalah cerpen “Lesung Pipit” yang diambil dari kumpulan *Cinta Tak Ada Mati* (2018) karya Eka Kurniawan dan cerpen “Perempuan Buta tanpa Ibu jari” yang diambil dari kumpulan *Sihir Perempuan* (2017) karya Intan Paramaditha. Kedua cerpen tersebut diterbitkan Gramedia Pustaka

Utama. Adapun metode pengumpulan data dalam penelitian ini adalah studi pustaka (Faruk, 2015). Data yang dikumpulkan berupa data verbal dengan teknik simak catat. Data verbal ini terdiri dari kata, kalimat, serta paragraf yang ditemukan dalam cerpen “Lesung Pipit” dan “Perempuan Buta tanpa Ibu Jari”. Setelah data terkumpul, tahap selanjutnya adalah menghubungkan data verbal dengan kerangka teoritis *male gaze* dari Laura Mulvey.

Male Gaze dan Kenikmatan Visual

Peran tokoh laki-laki dan perempuan dalam karya sastra biasanya dipandang dengan cara yang berbeda. Tokoh laki-laki dipandang sebagai tokoh yang aktif, sedangkan perempuan dipandang sebaliknya. Laura Mulvey (1989: 19), dalam esainya yang berjudul “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, berargumen bahwa di dunia yang diatur oleh ketidakseimbangan seksual, kepuasan dalam memandang terbagi menjadi aktif/laki-laki dan pasif/perempuan. *Male gaze* dipandang menentukan proyeksi laki-laki heteroseksual terhadap perempuan. *Male gaze* dalam konteks sastra didefinisikan sebagai;

Cara di mana seni visual dan sastra menggambarkan perempuan sebagai objek belaka untuk kesenangan laki-laki. Melalui *male gaze*, perempuan mengalami proses objektifikasi seksual, di mana mereka dipandang bukan sebagai manusia, melainkan sebagai objek seksual (Udasmoro, 2017: 183)

Hal tersebut sama seperti yang dikatakan Betty Friedan (2001: xvii) bahwa beberapa karya sastra, seperti halnya media, iklan, dan film, masih mendefinisikan perempuan hanya sebagai objek seksual. Misalnya, dalam realita yang terjadi, perempuan sebagai objek pasif dan objek seksual yang ditampilkan bisa dilihat melalui *striptease* atau melalui sebuah pameran yang menghadirkan *pin-ups girls*.

Ditarik ke dalam konteks sastra, perempuan yang ditampilkan memiliki dua fungsi: sebagai objek erotis untuk karakter dalam cerita dan sebagai objek erotis untuk pembaca (Mulvey, 2017: 19). Penampilan perempuan pada narasi karya sastra tidak hanya berfungsi untuk kepuasan, *looking pleasure*, bagi pembaca, tetapi juga untuk kenikmatan dalam narasi pembuatan karya yang sebenarnya.

Sementara feminis lain seperti Lorraine Gamman dan Margareth Marshment (dalam Storey, 2015: 142) mengatakan bahwa validitas yang dibangun Mulvey dalam *gaze*-nya selalu memiliki dominasi pandangan dari laki-laki. Dengan kata lain, tokoh perempuan dalam karya sastra yang dilihat melalui *male gaze* mengalami *objectification*. Selanjutnya *objectification* ini dijelaskan sebagai momen, yakni;

Ketika perempuan secara seksual dijadikan dan diperlakukan sebagai suatu objek untuk mendapatkan penilaian orang lain. *Objectification* ini terjadi saat tubuh perempuan dipisahkan dari dirinya sendiri sebagai “seseorang” dan dia dipandang sebagai objek fisik oleh keinginan seksual laki-laki (Fredrickson dan Roberts, 1997: 173).

Gaze yang terdapat dalam sebuah narasi karya sastra tidak terlepas dari peran aktif laki-laki dalam membuat cerita dan mengembangkan narasi menjadi kenyataan. Dengan sudut pandang laki-laki dalam narasi tersebut, cerita yang dibangun menjadi memiliki kendali untuk mengontrol jalan narasinya. Laki-laki yang mengontrol fantasi sebuah karya merupakan bentuk eksistensi kemunculannya sebagai representasi kekuasaan dengan tujuan untuk menimbulkan rasa kenikmatan lebih lanjut kepada pembaca dimana perempuan ditampilkan sebagai tontonan (Mulvey, 1989: 20). Kontrol dari *male gaze* dapat dilihat melalui deskripsi-deskripsi tokoh perempuan dalam karya sastra. Hal tersebut bisa pembaca identifikasi melalui sudut pandang erotis yang lahir dari pembaca laki-laki maupun perempuan. Sudut pandang pembaca perempuan yang memanifestasikan dirinya dari perspektif laki-laki disebut sebagai “*masculinisation*” of viewer (Mulvey, 1989: 29).

Male gaze, sama halnya dengan *performativity*, bukanlah tindakan tunggal, melainkan pengulangan dan ritual yang mencapai efeknya melalui naturalisasi tubuh sebagai objek erotis (Butler, 1999: xv). Pengulangan tersebut, secara terus-menerus, diproduksi oleh masyarakat dalam struktur atau tatanan sosial.

Konstruksi Male Gaze dalam Cerpen

Pada cerpen “Lesung Pipit” karya Eka Kurniawan, tokoh perempuan digambarkan oleh narator, penulis, melalui deskripsi-deskripsi

yang sensual. Cerpen ini dibuka dengan peristiwa penjatuhan talak Si Dukun terhadap Si Lesung Pipit segera setelah adegan malam pertama berakhir. Ketika peristiwa itu berlangsung, Si Lesung Pipit dideskripsikan penulis seperti berikut.

Duduk di kasur beralas seprai kuning dengan melati mengapung, Si Lesung Pipit menimbun sedikit bebenda miliknya. Keringat masih menggelayut, rambut panjangnya terkulai di punggung dan jatuh ke bantal, masih setengah telanjang dan mesti segera henggang. Sebab ia bukan lagi nyonya rumah itu. (Kurniawan, 2018: 10)

Alih-alih mendeskripsikan perasaan Si Lesung Pipit yang sebenarnya menghendaki penolakan tersebut, penulis justru mendeskripsikan tubuhnya. Kalimat deskripsi mengenai tubuh perempuan dalam kutipan tersebut dapat dimaksudkan untuk memenuhi *visual pleasure* pembaca. Penulis, melalui deskripsi tersebut, menempatkan pembaca sebagai laki-laki heteroseksual.

Si Lesung Pipit tidak menghendaki pernikahannya dengan Si Dukun dengan alasan perasaan sungkannya terhadap istri dan dua anak Si Dukun. Selain itu, disebutkan pula dalam cerpen bahwa Si Dukun sudah memiliki istri di tiap delapan penjuru mata angin. Namun, takdir berkata lain. Pada malam ketika ayah Si Lesung Pipit meminta pertolongan Si Dukun untuk mengobati bisa ular yang hampir membunuhnya, Si Lesung Pipit sudah ditakdirkan untuk terlibat dengan Si Dukun. Demi nyawa ayahnya, Si Lesung Pipit dijadikan bayaran. Jelasnya, dapat dilihat melalui kutipan berikut.

Si orang sekarat menunggu dengan cemas dukun itu mencabut maut dari jempolnya, tapi malahan si dukun bertanya, "Dengan apa kau hendak membayar?

Mendengus, si orang sekarat menjawab, "Ambil kambing buntingku."

Si dukun menggeleng, "Aku ingin bikin bunting Lesung Pipit anak gadismu." (Kurniawan, 2018:14)

Argumen awal Mulvey (1989: 19) mengenai teori *male gaze* mengatakan bahwa kehadiran perempuan dipandang sebagai

sesuatu yang pasif. Hal tersebut, terlihat dalam kutipan cerpen. Kehadiran Si Lesung Pipit adalah sesuatu yang pasif dan tidak memiliki pilihan di mata Si Dukun dan ayahnya. Si Lesung Pipit menjadi alat transaksi sekaligus objek seksual untuk memuaskan kesenangan Si Dukun.

Hal tersebut juga terdapat dalam cerpen “Perempuan Buta tanpa Ibu Jari” karya Intan Paramaditha yang dibawakan oleh tokoh Aku, yaitu Perempuan Buta. Kehadiran perempuan dalam cerpen ini dilihat melalui sudut pandang aku terhadap tokoh Larat sekaligus tokoh aku itu sendiri. Meskipun narator berjenis kelamin perempuan, caranya dalam melihat Larat serta dirinya sendiri menggunakan *male gaze* seperti yang ditunjukkan dalam kutipan berikut.

Tahun demi tahun berlalu dan kami menjadi bunga yang siap dipetik. Tapi sial, siapa yang dilirik para pemuda di pasar ataupun alun-alun? Larat. Kendati ia tak lagi bergaun indah, wajahnya masih tetap cantik. Kulitnya kuning bercahaya. Rambutnya hutan bak mayang. Tubuhnya semampai, pinggangnya kecil, kakinya apalagi. (Paramaditha, 2017: 28)

Kulirik wajah calon suamiku yang linglung, sama sekali tidak bahagia. Ia pasti merasa sudah terlalu banyak minum malam itu. Bagaimana bisa perempuannya yang begitu cantik bisa berubah menjadi diriku? (Paramaditha, 2017: 30)

Deskripsi tersebut memperlihatkan cara narator dalam menempatkan posisi Larat dan dirinya sebagai objek seksual dari laki-laki heteroseksual. Laki-laki lebih memilih untuk melirik perempuan seperti Larat daripada narator dan adik perempuannya yang dideskripsikan “bertubuh besar dan berkulit gelap”.

Kedua penulis masing-masing cerpen ini membentuk *male gaze*-nya melalui deskripsi-deskripsi erotis mengenai tubuh. Penggambaran tubuh tokoh Si Lesung Pipit dan Larat dalam masing-masing cerpen memperlihatkan bahwa perempuan menjadi objek seksual dari sudut pandang laki-laki heteroseksual.

Legitimasi Tatanan Sosial

Tatanan sosial penulis berperan membentuk *male gaze* dalam karya yang ditulisnya. Dalam cerpen “Lesung Pipit” misalnya, sudut pandang Eka Kurniawan sebagai penulis membuatnya memiliki kendali untuk mengontrol fantasi pembaca laki-laki melalui alur cerita cerpen ini. Kekuasaannya sebagai sudut pandang penulis laki-laki direpresentasikan melalui tokoh Si Dukun. Setelah ayah Si Lesung Pipit menyetujui untuk menyerahkan anak gadisnya, Si Dukun memintanya untuk bersumpah di bawah kitab suci. Peran kitab suci di sini menjadi alat legitimasi kekuasaan Si Dukun. Hal tersebut, misalnya dapat dilihat melalui respons ayah Si Lesung Pipit dalam kutipan berikut.

“Lelaki itu tahu si dukun tak pernah membacanya, bahkan menyentuhnya pun hanya sedikit kali. Tapi si sekarat menghormatinya, tak pernah pernah menentengnya dengan cara sembrono, malahan meletakkannya di atas kepala, mencium sampulnya, membuka halamannya perlahan, dan membacanya dalam keadaan tubuh tanpa dosa. Ia memandang si dukun dengan napas tersengal.” (Kurniawan, 2018: 15)

Atau misalnya melalui respons Si Lesung Pipit dalam kutipan berikut.

“Tapi sebagaimana ayahnya, ia menghormati segala sumpah di bawah kitab suci, dan membiarkan tubuh beliaunya digiring menengok rumah masa depannya.” (Kurniawan, 2018: 16)

Pada bagian akhir cerpen, Si Lesung Pipit melakukan perlawanan terakhirnya agar pernikahannya dengan Si Dukun tidak berjalan semestinya. Dia menyelinap keluar dan meminta para pemuda di pos jaga untuk memperkosanya.

“Untuk kalian,” katanya canggung, “mari bercinta.”

Undangan itu seperti kata-kata sihir tak dipahami. Mereka masih menanggul menggigil. Pemuda penuh inisiatiflah yang pertama tersadar, tubuhnya mulai hangat, tangannya terulur ke tubuh si gadis, meraba dadanya yang buncah, sebelum

secara sembrono melucuti pakaian sendiri. Sama-sama polos ia menggiringnya ke semak pandan, merebahkannya di sana, dan merobeknya. Tiga yang lain memperoleh giliran tak lama selepas itu, bikin Si Lesung Pipit pulang menganggang. (Kurniawan, 2018: 18)

Penggunaan deskripsi “dadanya yang buncah”, memperlihatkan bahwa penulis menggunakan *male gaze* bahkan ketika tokoh ceritanya sedang melakukan perlawanan. Namun, jika kita kembali ke awal cerita, di mana Si Lesung Pipit ditalak tiga Si Dukun, perlawanan tersebut menjadi kontradiktif. Perlawanan tersebut menunjukkan bahwa penulis, melalui agen kekuasaannya, melihat tubuh perempuan yang layak dinikahi oleh dukun beristri sekalipun adalah tubuh yang masih perawan. Selain itu, penggunaan kata-kata seperti “menggiring”, “merobek”, dan “menganggang” memperlihatkan bagaimana penulis memposisikan perempuan dalam karyanya. Si Lesung Pipit bukan hanya menjadi objek seksual, melainkan juga objek erotis.

Sama halnya dengan cerpen “Lesung Pipit”, perempuan dalam cerpen ini juga diposisikan sebagai sesuatu yang pasif, sesuatu yang diperjualbelikan dalam kehidupan masyarakat pada umumnya.

“Kami adalah barang dagangan yang dijejerkan di pasar untuk dipilih pembeli. Sang Gusti Pangeran, ia menjadi pembeli tunggal di sini. Tapi tentu saja ia tak bisa memborong semuanya. Ia harus memilih yang terbaik untuk dijadikan ratu.” (Paramaditha, 2017: 29)

Kutipan tersebut memperlihatkan posisi perempuan sebagai objek yang dibeli, sedangkan laki-laki sebagai pembeli. Pembeli seperti Sang Gusti Pangeran dapat bebas memilih sampai menemukan perempuan, yang terbaik menurutnya. Banyak perempuan, pada posisi ini, melakukan apa saja agar dirinya “dibeli” laki-laki. Begitu pun, narator dan adiknya yang masing-masing bersedia memutilasi ibu jari dan tumit sendiri. Pemutilasian tersebut dilakukan agar Sang Gusti Pangeran memilih mereka. Karena kriteria “yang terbaik” menurutnya adalah perempuan yang kakinya pas dengan sepatu Larat.

Kemudian, Larat diceritakan sudah menjadi ratu sedangkan narator dan adiknya menggelandang setelah ibu mereka meninggal dunia. Di akhir cerita, kehidupan Larat sebagai ratu dideskripsikan sebagai berikut.

“Oh, ya, Larat tidak hidup bahagia selama-lamanya seperti yang dikira banyak orang. Ia meninggal saat melahirkan putrinya yang ke-6. Hampir setiap tahun ia hamil karena kerajaan membutuhkan putra mahkota. Ia tak lagi cantik – pahanya ditimbuni lemak dan perutnya lembek seperti tahu. Ia mati karena pendarahan berkepanjangan, sebagai penutup cantik kisah yang banjir darah ini.” (Paramaditha, 2017: 32-33)

Setelah tubuhnya dijadikan objek seksual, tubuh Larat juga dijadikan mesin pencetak anak. Tatanan sosial dalam kedua cerpen ini membentuk *male gaze* penulis. Melalui representasi kitab suci dalam cerpen “Lesung Pipit”, *male gaze* Eka Kurniawan menghadirkan legitimasi kekuasaan agama dalam mengobjektifikasi perempuan. Begitupun dengan cerpen “Perempuan Buta tanpa Ibu Jari”. Kehadiran tokoh pangeran sebagai penguasa memperlihatkan bahwa kekuasaan mampu membuat perempuan saling bersaing untuk mengobjektifikasi dirinya sendiri.

Kesimpulan

Cerpen “Lesung Pipit” karya Eka Kurniawan dan “Perempuan Buta Tanpa Ibu Jari” karya Intan Paramaditha telah menarasikan perempuan sebagai objek pasif dari *viewer of male* untuk kepuasan pandangan pembaca. Ketika narator menarasikan bagian dari tubuh perempuan dalam cerpennya, maka hadir perspektif yang dinamakan *male gaze* dari sudut pandang laki-laki heteroseksual. Adanya *visual pleasure* disini mengategorikan perempuan sebagai objek yang pasif, sedangkan laki-laki sebagai subjek yang aktif. Dengan kata lain perempuan dalam kedua cerpen tersebut mengalami *objectification*.

Kehadiran perempuan sebagai objek yang pasif dalam dua cerpen tersebut mengungkapkan bahwa narasi yang dibangun merupakan representasi dari laki-laki heteroseksual yang direproduksi terus-menerus dalam tatanan sosial. Tatanan sosial, seperti agama

dan kekuasaan, menjadi alat legitimasi objektifikasi yang dialami tokoh perempuan dalam kedua cerpen. Perempuan seolah-olah tidak memiliki pilihan untuk melawan objektifikasi tatanan patriarki terhadap dirinya. Meskipun tokoh perempuan dalam cerpen "Lesung Pipit" melakukan perlawanan, dia tetap terjebak dalam narasi erotis penulis sebagai bentuk objektifikasi perempuan.

Daftar Pustaka

- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Eva, A., & Udasmoro, W. (2019). "Women and Pleasure in Guillaume Apollinaire's Calligram Collection Poèmes à Lou", dalam *Jurnal Kata*, Vol 20, No 2, hlm, 60-69.
- Faruk. 2015. *Metode Penelitian Sastra: Sebuah Penjelajahan Awal*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Fredrickson, B.L. & Roberts. T. (1997). "Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experience and Mental Health Risks" dalam *Jurnal Psychology of Women Quarterly*, 21, Juni 1997, hlm. 173-206.
- Friedan, B. (2001). *The Feminine Mystique* (ed. Introduction by Anna Quindlen). London: W. W. Norton & Company, Inc.
- Kurniawan, E. (2018). *Cinta Tak Ada Mati dan Cerita-cerita Lainnya*. Jakarta: Penerbit PT Gramedia Pustaka Utama.
- Madasari, O. (2004). "Belenggu Kekuasaan dalam Imaji Sastra" dalam <http://www.jurnalperempuan.org/blog/belenggu-kekuasaan-dalam-imaji-sastra>. Diakses 9 April 2019.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasure*. New York: PALGRAVE
- Paramaditha, I. (2017). *Sihir Perempuan*. Jakarta: Penerbit PT Gramedia Pustaka Utama.
- Sari, I.P., & Udasmoro, W. (2020). "Visual Pleasure in Kawabata Yasunari's Novella House of the Sleeping Beauties", dalam *Jurnal Lingua Cultura*, Vol 14, No 2 (forthcoming)
- Storey, J. (2015). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. New York: Routledge.
- Udasmoro, W. (2017). "Women and The Reproduction of Literary Narratives in The Construction of Nation" dalam *Jurnal Litera*, Volume. 16, Nomor 2, Oktober 2017, hlm. 180-188

KONSTRUKSI PEREMPUAN SEBAGAI MONSTER DALAM CERPEN *BULAN DI ATAS KAMPUNG* KARYA SENO GUMIRA AJIDARMA

Anggit Febrianto

McFulvia HY

Laili Fitria

Pengantar

Di sepanjang masa, laki-laki dan perempuan telah dinarasikan dengan citra yang berbeda-beda. Meskipun kedua-duanya dinarasikan, tetapi pada umumnya, hanya laki-laki yang menarasikan dirinya sendiri, sedangkan perempuan, dinarasikan oleh laki-laki. Menurut Betty Friedan dalam bukunya *Feminine Mystique*, perempuan, secara historis dipisahkan dengan narasi mereka sendiri (Udasmoro, 2017: 182). Di dalam sastra misalnya, laki-laki memposisikan dirinya sebagai subjek yang bercerita, sedangkan perempuan lebih sering diposisikan sebagai objek yang diceritakan (Friedan, 1979, dalam Udasmoro, 2017: 182).

Dengan demikian, perempuan memang ditulis dengan narasi-narasi yang berbeda, tetapi pada intinya, tidak banyak berubah. Kalau bukan sebagai perempuan yang lemah dan tidak berdaya, maka sebagai perempuan yang liar, amoral, kuat, tetapi menakutkan. Dari situlah kemudian perempuan selalu ditundukkan sebagai objek, *other* – atau dalam istilah Rosi Braidotti: *monster*. Menurut Braidotti (1994: 79), asosiasi perempuan dengan *monster* bahkan sudah terjadi sejak masa Aristoteles, dan sampai hari ini, hal yang demikian masih terus dilestarikan. Dalam cerpen Seno Gumira Ajidarma yang berjudul *Bulan di Atas Kampung*, misalnya, dapat kita temukan kecenderungan seperti itu.

Cerpen *Bulan di Atas Kampung* adalah cerpen yang ditulis Seno pada tahun 1994, dan terpilih sebagai satu dari tujuh belas Cerpen

Pilihan Kompas tahun 1995. Cerpen ini mengisahkan tentang seorang anak bernama Nero. Ia tinggal bersama ibunya, seorang janda, di sebuah perkampungan yang sangat kumuh. Ibunya bekerja sebagai penari ular, yang ketika tampil seringkali telanjang dan hanya melilitkan ular sawah sebagai penutup badan. Ibunya juga diceritakan banyak membawa laki-laki ke rumahnya dan sering pulang larut malam dalam keadaan mabuk. Cerita dalam cerpen ini dimulai ketika Naro melangkah pulang menjelang dini hari dari bermain kartu dan bermain gitar bersama teman-temannya. Ia menyusuri gang-gang kumuh yang kosong dan sepi. Sepanjang perjalanan pulang, karena dalam kondisi setengah mabuk, Nero terbayang-bayang ibunya yang menari bersama ular di atas panggung, terbayang kepada ayahnya yang tidak diketahui dimana rimbanya, dan berakhir di depan kamar ibunya, menemukan ibunya sedang tertidur lelap di samping lelaki yang tidak ia kenal.

Cerpen *Bulan di Atas Kampung* dipilih untuk diteliti, pertama, karena cerpen ini melakukan reproduksi monstrierisasi terhadap perempuan di dalam teks cerpen. Kedua, karena cerpen ini terpilih sebagai salah satu Cerpen Pilihan Kompas tahun 1995, yang dengan demikian, Kompas sebagai salah satu media massa terbesar di Indonesia, ikut andil dalam melegitimasi dan mempublikasi wacana monstrierisasi perempuan. Ketiga, cerpen *Bulan di Atas Kampung* belum pernah diteliti melalui pendekatan-pendekatan feminisme. Sepanjang penelusuran kami, cerpen *Bulan di Atas Kampung* hanya pernah diteliti menggunakan pendekatan intrinsik dan pendekatan semantik. Pendekatan intrinsik dilakukan oleh Dony D. Latumahina (2012) dalam esainya yang berjudul *Analisis Kondisi Sosial yang Terdapat Pada Cerpen Bulan di Atas Kampung Karya Seno Gumira Ajidarma*. Pendekatan semantik dilakukan oleh Lina Putriyanti (2016) dalam tesisnya yang berjudul *Elemen Tekstual dalam Kumpulan Cerpen "SDCYB" Karya Seno Gumira Ajidarma*.

Permasalahan utama yang dikaji dalam penelitian ini adalah bagaimana tokoh perempuan dikonstruksi sebagai monster dalam Cerpen *Bulan di Atas Kampung* karya Seno Gumira Ajidarma. Tujuan penelitian ini adalah untuk melihat konstruksi monster yang direproduksi oleh pengarang laki-laki dengan ide-ide maskulinnya.

Objek material penelitian ini adalah Cerpen *Bulan di Atas Kampung* karya Seno Gumira Ajidarma. Data dalam penelitian ini adalah data kualitatif yang berbentuk kata-kata, kalimat-kalimat, paragraf-paragraf, dan ujaran-ujaran yang berhubungan dengan konsep monsterisasi perempuan dalam cerpen. Satuan data terkecil, dengan demikian adalah kata-kata. Teknik pengumpulan data dalam penelitian ini dilakukan dengan melakukan pembacaan yang seksama terhadap objek material. Ketika menemukan ekspresi-ekspresi mengenai tubuh dan perilaku tokoh perempuan seperti: telanjang, mabuk, amoral, menakutkan, menjijikkan, zina, binatang, dan ekspresi-ekspresi yang serupa dengan itu; peneliti akan mencatatnya sebagai data. Data-data tersebut selanjutnya dikategorikan berdasarkan ciri-ciri monster menurut teori Braidotti, sehingga ditemukan pola-pola monsterisasi dalam cerpen. Data yang telah dikategorisasikan dan ditemukan pola-pola monsterisasinya, selanjutnya dianalisis dan diinterpretasi sehingga gambaran utuh mengenai konstruksi tokoh perempuan sebagai monster didapatkan. Terakhir, hasil analisis dan interpretasi tersebut disimpulkan untuk memperoleh pemahaman yang komprehensif.

Mothers as Monsters

Mothers di sini mengacu pada fungsi keibuan dari perempuan, sedangkan perempuan, dimaknai bukan hanya sebagai sebuah entitas biokultural, tetapi juga sebagai subjek empiris dari realitas sosio-politik (Braidotti, 1994: 77). Adapun *monster*, secara fisik, berhubungan dengan bentuk tubuh yang berbeda. Monster seringkali digambarkan dengan tubuh yang cacat. Mereka juga mewakili di antaranya, campuran yang ambivalen seperti yang tersirat dalam akar Yunani Kuno dari kata monster, yakni *teras*, yang berarti objek penyimpangan dan pemujaan yang mengerikan dan sekaligus indah (Braidotti, 1994: 77). Dengan demikian, istilah monster, seperti kata Braidotti (1994: 91), merujuk pada sesuatu yang aneh yang dieksplorasi untuk tujuan hiburan.

Di sepanjang sejarah, asosiasi perempuan dengan monster bukanlah barang baru. Praktik-praktik seperti ini sudah terjadi begitu lama, yang menurut catatan Rosi Braidotti (1994: 79), sudah terjadi sejak masa hidup Aristoteles. Maka tidak mengherankan bila dalam

Agama Kong Hu Cu, menurut Richard Guisso (dalam Sharma, 2002: 163), kaum perempuan digambarkan sebagai manusia yang bersifat *inferior by nature* (rendah secara alami), gelap seperti bulan dan berubah-ubah seperti air, cemburu, sempit pandangannya, suka menyendiri, tidak bijaksana, tidak cerdas, didominasi oleh emosi, kecantikannya adalah perangkap bagi laki-laki yang tidak waspada, dan menghancurkan kehidupan (Badriotti, 2011). Sebuah konferensi yang diselenggarakan di Roma, menetapkan bahwa perempuan adalah binatang yang najis, tidak mempunyai roh dan tidak bisa hidup kekal. Akan tetapi, mereka diwajibkan beribadah dan menjadi pelayan, kemudian mulutnya harus diberangus seperti unta dan anjing galak, agar tidak bisa tertawa dan berbicara, sebab mereka adalah penangkap setan (Ridla, 1983: 550). Bahkan ada sebuah ungkapan kuno yang konon diucapkan oleh Sayyidina Ali bin Abi Thalib: “Semua yang ada pada perempuan adalah buruk dan yang terburuk adalah bahwa ia kita butuhkan” (Shihab, 2006: 241).

Kehidupan perempuan Eropa pada Abad Pertengahan, juga terbilang memprihatinkan – atau lebih tepatnya: mengenaskan. Mereka dianggap sebagai makhluk yang kurang dan tidak sederajat dengan laki-laki sepanjang hidupnya. Kaum perempuan tidak diberi kesempatan untuk belajar membaca, tidak boleh memiliki harta benda, dan dilarang memberi kesaksian dalam persidangan (Notopuro, 1979: 32-33). Menurut Fatima Mernissi (1994: 180), feminis perempuan terkemuka asal Maroko, perempuan bahkan seringkali disejajarkan dengan anggur, sebagai sumber kesulitan bagi laki-laki. Lebih tragis lagi, pada masa Hindu Kuno, para suami mempertaruhkan istri-istri mereka di meja judi. Di antara sistem nilai yang mereka yakini adalah bahwa penyakit, kematian, neraka, racun, dan bisa ular masih lebih baik daripada perempuan, karena perempuan dianggap sama dengan najis dan kotoran (Al-Taliyadi, 2008: 19)

Aristoteles (dalam Braidotti, 1994: 79) beranggapan bahwa tubuh laki-laki adalah standar bagi manusia normal. Konsekuensinya, perempuan, yang memiliki bentuk tubuh yang berbeda dengan laki-laki, secara otomatis dianggap tidak normal. Bahkan ada kepercayaan bahwa di dalam proses reproduksi, ketika semuanya berjalan sesuai dengan norma, seorang anak lelaki akan dihasilkan; bayi

perempuan hanya dihasilkan ketika terjadi kesalahan atau kegagalan dalam proses reproduksi itu.

Konsep yang dibawa Aristoteles mengenai perempuan sebagai tanda kelainan – dan karena itu, perbedaan perempuan dari laki-laki juga dianggap sebagai tanda inferioritas – menurut Braidotti (1994: 79) tetap bertahan di dalam diskursus ilmiah Barat. Namun demikian, hal itu tidak terbatas pada diskursus ilmiah belaka, melainkan juga merembet ke soal-soal lain. Di dalam bidang kesusastraan misalnya, asosiasi perempuan dengan monster telah menghasilkan, antara lain, gaya sastra misogynis yang membuat pembaca akrab dengan: *the horror of the female body* (kengerian tubuh perempuan). Interkoneksi “perempuan sebagai monster” dengan teks sastra sangat signifikan dan banyak dilakukan, terutama dalam karya sastra bergenre satire. Melalui teks-teks satire, ekspresi-ekspresi misogynis diluapkan secara berlebihan, dan dalam tingkat tertentu, ekspresi itu mungkin mengejutkan genre sastra yang lain (Braidotti, 1994: 79).

Asosiasi perempuan dengan monster, atau dalam makna yang lebih luas lagi, asosiasi keperempuanan (femininitas) dengan kemonsteran (monstrositas), sesungguhnya menggiring kita menuju penghinaan struktural yang tersirat dalam logika oposisi biner, bahwa laki-laki adalah manusia, sedangkan perempuan adalah monster; bahwa manusia adalah kutub positif, sedangkan monster adalah kutub negatif; dan bahwa yang maskulin adalah kita, sedangkan yang feminin adalah “yang lain”. Perempuan, seperti kata Braidotti (1994: 83), adalah mereka yang “ditetapkan”, “ditentukan”, atau “ditempatkan”; perempuan adalah mereka yang tidak memiliki kekuatan untuk melakukan *self-definition*.

Di dalam pemikiran Barat, khususnya dalam filsafat, kata Braidotti (1994: 81), tema perempuan adalah tema yang konstan, dimana *she* (dia perempuan) selamanya dikaitkan dengan fenomena yang tidak suci, tidak tertib, tidak manusiawi, dan tidak sedap dipandang. Seolah-olah *she* membawa dalam dirinya sesuatu yang membuatnya cenderung menjadi musuh umat manusia, orang luar dalam peradabannya, dan “orang lain” (Braidotti, 1994: 81).

Monster yang Amoral, Telanjang, dan Terbungkam

Seperti yang sudah dijelaskan sebelumnya, perempuan diasosiasikan dengan (atau dianggap sebagai) monster karena mereka dipahami sebagai semacam penyimpangan atau anomali dari bentuk normal manusia, yaitu laki-laki. Monster, yang diambil dari kata Latin *monstrum*, secara etimologi memang bermakna manusia cacat yang selalu menjadi objek pajangan, yang ditundukkan demi memenuhi pandangan publik. Dalam penelitian klasiknya yang diberi judul *Freaks* (1981), Leslie Fiedler menganalisis eksploitasi monster untuk tujuan hiburan. Dari pekan raya daerah, tepat di seberang pedesaan Eropa hingga pertunjukan di Coney Island, orang-orang aneh selalu menghibur (Braidotti: 1994: 91). Orang-orang aneh yang menghibur ini, sebagai sebuah ciri atau sebuah pola, bisa kita temukan dalam narasi di cerpen Seno yang berjudul *Bulan di Atas Kampung*. Di cerpen ini, tokoh Ibu, yang tidak dijelaskan siapa namanya, adalah seorang janda berprofesi sebagai penari ular. Naro, anak dari tokoh Ibu, mendeskripsikan pekerjaan ibunya dengan narasi sebagai berikut:

Di atas truk yang sudah disulap menjadi sebuah panggung terbuka, Naro melihat ibunya menari dengan seekor ular sawah yang besar membelit tubuhnya. Genderang dan terompet saling bersahutan dan penonton menjerit-jerit.

“Ular! Ular! Penari ular!”

Lidah ular itu menjulur-julur, menciumi pipi ibunya. Terdengar teriakan-teriakan ketakutan. (Ajidarma, 1995: 114-115)

Dalam kutipan tersebut, bisa kita rasakan suasana acara atau pertunjukkan yang sedang berlangsung, betapa orang-orang terhibur sekaligus ketakutan, penonton menjerit-jerit. Seorang perempuan menari dengan seekor ular sawah, terlebih ukuran ular sawah itu besar – cukup besar untuk melilit tubuh perempuan dewasa – dalam pandangan masyarakat, tentu adalah sebuah fenomena yang tidak biasa, tidak umum, aneh, mengerikan, bahkan juga berbahaya. Seperti kata Braidotti (1994: 91), istilah monster memang merujuk pada sesuatu yang aneh yang dieksploitasi untuk tujuan hiburan.

Di dalam cerpen, para penonton terhibur justru berkat keanehan yang bercampur dengan kengerian itu. Mereka tidak mengambil sikap untuk lari, tidak berpikir bahwa ular besar itu sangat mungkin memberontak dan melukai si penari maupun penonton; sebaliknya mereka justru tetap bertahan sambil berteriak-teriak ketakutan.

Dipilihnya hewan ular oleh Seno untuk menemani tokoh Ibu, juga semakin menguatkan konstruksi monster tokoh ibu, karena dalam banyak kebudayaan, ular identik dengan iblis dan keburukan. Alkitab misalnya, mencatat bahwa ular merupakan binatang yang paling terkutuk (*Kejadian*, 3: 14); ular merupakan simbol kelicikan dan tipu daya iblis (*Kejadian*, 1-14; *Kejadian*, 49: 17; *Ayub*, 20: 14 dan *Ayub*, 20: 16; *Korintus*, 11: 3); dan frasa wanita ular juga mengacu kepada perempuan licik yang penuh tipu muslihat (Suhendi, dkk, 2017: 120).

Keanehan dan kengerian yang dipertontonkan oleh tokoh Ibu bersama ularnya, jelas bukan hal yang biasa dilihat dan dinikmati oleh penonton di dalam cerita, terlihat dari bagaimana penonton berteriak dan menjerit ketakutan. Tokoh Ibu dan aksi pertunjukannya, seolah datang dari dunia yang lain, yang berbeda, yang tidak biasa. Sebagaimana diungkapkan oleh Braidotti (1994: 80), sebagai monster, "*she*" seolah-olah membawa sesuatu dalam dirinya yang membuatnya cenderung menjadi musuh umat manusia, orang di luar peradaban, dan "orang lain." Namun tidak berhenti sampai di situ, tokoh Ibu bukan hanya menawarkan keanehan dan kengerian yang membuatnya dianggap lain dan *wah*, karena sebagai seorang penari ular yang dipajang dan dipertontonkan, tokoh Ibu juga harus mengkondisikan dirinya agar enak dan nikmat dipandang khalayak ramai, seperti tergambar dalam ungkapan narator berikut:

Lampu-lampu dari menara menyorot ibunya, sehingga pernik-pernik gemerlapan yang dijahit ibunya malam-malam pada celana pendek ketat, kutang berjurai-jurai, dan disematkan pula pada sepatu larsnya yang gemerincing dengan genta-genta kecil itu jadi berkilatan. (Ajidarma, 1995: 114-115)

Dalam kutipan tersebut terlihat jelas bagaimana tokoh ibu masih perlu untuk mendekorasi dirinya, bukan hanya agar terlihat secantik mungkin, melainkan juga seerotis mungkin: *celana pendek ketat* dan

kutang berjurai-jurai. Tokoh Ibu merasa perlu untuk menghias dan mendandani diri, karena sebagai perempuan, ia sedang memenuhi kehendaknya untuk cantik dan seksi sehingga nikmat dan menarik ketika ditonton. Kehendak itu sendiri, tentu tidak turun dari langit, tidak muncul begitu saja. Kehendak untuk cantik serta kebutuhan untuk berdandan bukanlah sesuatu yang kodrati, natural, tetapi terbentuk secara sosial. Ia berhubungan dengan pendisiplinan tubuh perempuan dan identitas perempuan sebagai tubuh yang feminin; sebuah tubuh yang terdekorasi, sebagai seonggok daging yang cantik, menarik, seksi, dan menggairahkan. Sebagai perempuan, tokoh Ibu terjebak pada anggapan bahwa wajah perempuan adalah wajah yang tidak sempurna kalau tidak dirias, tubuh perempuan adalah tubuh yang tidak sempurna kalau tidak dihias. Di balik itu semua, terdapat invasi yang nyaris bersifat total, dimana tubuh perempuan akhirnya terjerumus ke dalam apa yang disebut Foucault (dalam Budiman, 2000: 52) sebagai sebuah *machinery* kekuasaan yang mengeksplorasi, membongkar, dan merombak ulang. Perempuan mempraktikkan sendiri pendisiplinan terhadap tubuhnya. Dia adalah “subjek” yang mendisiplinkan dirinya sendiri, yang patuh terhadap selera patriarkal, yang sesungguhnya sedang mendesain tubuhnya agar menjadi “objek” demi memberi kesenangan dan kenikmatan bagi mata laki-laki.

Dengan kata lain, di dalam tokoh Ibu, Seno sedang membangun ambivalensi, yaitu ambivalensi antara subjek dan objek, sebagaimana yang dikatakan Braidotti (1994: 77), kata monster itu sendiri bersifat ambivalen, seperti yang tersirat dalam akar Yunani kuno dari kata monster, yakni *teras*, yang berarti objek penyimpangan dan pemujaan yang mengerikan dan sekaligus indah. Posisi perempuan sebagai yang menyimpang, sebagai monster, atau dalam istilah Simone de Beauvoir (dalam Tong, 1989: 208-209) sebagai *the other*, menyebabkan narsisme pada perempuan. Perempuan tidak berdaya untuk sungguh-sungguh menjadi subjek, konsekuensinya, perempuan kemudian mengobjekkan dirinya sendiri. Dengan memercayai bahwa dirinya tak lebih dari sekadar objek, sebagaimana juga pandangan lingkungan yang patriarkal terhadap dirinya, dia terkagum-kagum dan memiliki perasaan yang begitu mendalam pada citra lahiriahnya sendiri: wajah, paha, pinggul, dan payudara. Awalnya narsisme ini

barangkali menolong perempuan untuk mendapatkan semacam keberanian untuk *show up*, menonjolkan diri, memamerkan diri, menampilkan diri di hadapan khalayak ramai; namun rupanya, pada akhirnya ia tetap tidak hadir sebagai subjek, melainkan sebagai objek yang tetap terikat pada tuntutan untuk menyenangkan hasrat dan mata laki-laki. Nilai dirinya, tidak hadir semata-mata karena keperempuanannya, tetapi hadir dari reaksi masyarakat atas keanehannya menari dengan ular, atas keerotisannya, dan atas ketelanjangannya. Dengan kata yang lebih sederhana, atas citra monster di dalam dirinya. Mengenai ketelanjangan tokoh Ibu, digambarkan oleh Seno ketika Naro pergi ke pelabuhan dengan Isti, sahabatnya. Mereka kemudian berbincang-bincang:

“Kata ibuku, ibumu kalau menari tidak pakai baju.”

“Ah! Ibumu tidak pernah menonton ibuku menari.”

“Kata ibuku orang-orang bilang begitu.”

“Orang-orang itu bohong. Mereka tidak punya uang untuk melihat ibuku menari.”

“Kata orang-orang pada ibuku, ibumu kalau menari hanya ditutupi ular.” (Ajidarma, 1995: 116-117)

Praktik ketelanjangan di depan umum—dalam banyak kebudayaan dan terutama dalam kebudayaan Indonesia yang menjadi latar cerpen ini—adalah simbol penyimpangan terhadap norma-norma sosial, terlebih bila ketelanjangan itu dipertontonkan oleh seorang perempuan. Sehingga yang bersangkutan diasosiasikan dengan perempuan yang amoral, perempuan hina, dan bahkan tuna susila atau binatang. Mereka dikutuk dan dicemooh, tetapi dibalik itu semua, ada mata laki-laki yang secara diam-diam menikmati yang dikutuk itu. Karena memang, amoralitas menjadi salah satu ciri monster: tentang berbagai bentuk persetubuhan yang tidak alami, mulai dari kebinatangan hingga bentuk-bentuk amoralitas sehari-hari, seperti melakukan hubungan seksual yang terlalu sering (Braidotti, 1994: 85). Bahkan dalam pemikiran Barat, selain dikaitkan dengan orang di luar peradaban dan *other-than*, “*she*” selamanya dikaitkan dengan fenomena yang tidak suci, tidak tertib, dan tidak manusiawi (Braidotti, 1994: 80). Tokoh Ibu dalam cerpen *Bulan di*

Atas Kampung juga digambarkan demikian. Ia digambarkan sebagai seorang janda, yang gemar berganti-ganti pasangan, yang tidur dengan banyak laki-laki. Menurut pengakuan Naro sendiri, teman laki-laki ibunya selalu datang berganti-ganti (Ajidarma, 1995: 116). Para laki-laki itu tidak hanya datang sekadar datang, mereka datang karena hendak tidur bersama ibu Naro, seperti tergambar dalam kutipan berikut:

Di depan kamar ibunya, Naro tertegun. Cahaya bulan yang menerobos dengan leluasa dari jendela membuat kamar itu menjadi terang lembut keperak-perakan. Cahaya itulah yang membuat Naro melihat kaki ibunya, menyembul keluar dari balik kain yang ditutupkan ke tubuh secara asal-asalan. Dalam cahaya bulan Naro melihat betis ibunya yang padat, putih, mulus, dan berbulu halus. Di luar, angin bertiup keras, dan daun-daun berguguran. Ibunya tidur telentang, ditutupi kain, tapi bahunya terbuka dan keringatnya berkilat. Naro melihat ibunya tidur dengan mulut terbuka. Di sebelahnya seorang lelaki yang tak dikenalnya tertidur tengkurap di bagian yang gelap. (Ajidarma, 1995: 118)

Amoralitas tokoh Ibu tidak berhenti sampai di situ. Sebagai perempuan yang dikonstruksi sebagai monster, tokoh Ibu bukan hanya amoral karena melakukan seks dengan banyak lelaki, tetapi juga karena Ibu adalah perempuan yang tidak segan-segan untuk menenggak alkohol. Persis sebagaimana ditulis oleh Seno (1995: 115): “Naro tidak pernah tahu betul apa yang dimaksud ibunya jika sudah bicara dengan mulut berbau minuman, mata setengah tertutup seperti mata ular, susah payah mencoba menghapus *make up* dalam keadaan teler ketika pulang malam-malam.”

Di sepanjang cerpen, tokoh Ibu adalah tokoh yang diceritakan. Ia diceritakan melalui narator, melalui sudut pandang anaknya, Naro, atau melalui sudut pandang sahabat Naro, Ismi. Ia adalah tokoh yang dibungkam oleh sang pengarang. Segala deskripsi mengenai dirinya, profesinya, statusnya, tarian-tariannya bersama ular, pulang malamnya dalam keadaan mabuk, aktivitas seksualnya dengan para laki-laki; semuanya tidak bersumber dari dirinya sendiri. Di sini, tokoh Ibu adalah representasi dari *subaltern*, yaitu

mereka yang tidak memiliki kebebasan untuk bersuara, yang suaranya selalu terwakili (Setiawan, 2018: 14); bahkan seandainya bersuara pun, mereka tidak akan didengar (Bahardur, 2017: 96). Karena itu, bagi Spivak (1994: 104), jelas bahwa menurutnya: *the subaltern cannot speak*. Pembungkaman terhadap perempuan, dengan demikian, adalah bentuk kekerasan epistemik, dimana perempuan yang *subaltern* tidak pernah benar-benar dibiarkan untuk mengekspresikan dirinya sendiri (Setiawan, 2018: 15).

Tokoh Ibu, dengan demikian sengaja diobjektifikasi oleh sang pengarang, Seno Gumira Ajidarma. Di sepanjang cerpen, praktik objektifikasi terhadap tokoh Ibu dapat diketahui melalui tiga tanda yang diajukan Langton (dalam Dhita Hapsarani, 2017: 127), yaitu: *pertama*, direduksi menjadi tubuh: jika seseorang diidentifikasi dengan tubuhnya atau bagian-bagian dari tubuhnya. *Kedua*, direduksi menjadi penampilan: jika seseorang diperlakukan berdasarkan penampilannya. *Ketiga*, pembungkaman: jika seseorang diperlakukan seolah-olah ia tidak memiliki kemampuan untuk berbicara. Tokoh Ibu tidak diberi hak berbicara, tidak diberi kesempatan untuk menjelaskan perasaannya, permasalahan hidupnya, kenapa ia menjadi penari ular, kenapa ia mabuk-mabukan, termasuk kenapa ia tidur dengan banyak laki-laki. Apakah itu semua demi tuntutan ekonomi, atau semata-mata karena amoralitasnya sebagai pribadi? Tidak bisa diketahui. Praktis, di keseluruhan cerpen sepanjang delapan halaman ini, tokoh Ibu menjadi objek yang diceritakan, bukan hanya diceritakan oleh pengarang cerpen, melainkan juga diceritakan oleh tokoh-tokoh di dalam cerpen itu sendiri. Ia tidak diberi kesempatan untuk membela diri, untuk menjelaskan: mengapa, bagaimana, dan seperti apa.

Namun demikian, yang menarik adalah meski tokoh Ibu tidak diberi kesempatan untuk menceritakan dirinya, tetapi oleh pengarang, ia diberi kesempatan untuk melakukan makian-makian. Kesempatan itu muncul sebanyak tiga kali, dan dalam ketiganya, makian itu dialamatkan kepada anaknya sendiri, Naro. Berikut ketiga makian itu:

“Bapak, Bapak, Bapak! Dia bukan bapakmu, goblok!” (Ajidarma, 1995: 119)

“Bapakmu itu bangsat!” Ibunya pernah berkata begitu. (Ajidarma, 1995: 115)

“Aku kerja banting tulang dan dia hilang entah ke mana. Dasar bajingan!” (Ajidarma, 1995: 116)

Dikarenakan makian-makian dari ibunya, digambarkan bahwa Naro sampai kebingungan: Bajingan, pikirnya, apakah bajingan itu? Begitu banyak kata-kata seperti itu dikenalnya dari Sang Ibu (Ajidarma, 1995: 116). Dengan perasaan Naro yang demikian, terdapat kesan bahwa tokoh Ibu bukanlah sosok ibu yang baik, yang mendidik dan merawat anaknya dengan penuh kelembutan dan kasih sayang. Sebaliknya, tokoh Ibu adalah perempuan yang kasar, keras, kata-kata yang keluar dari mulutnya tidak mendidik; dan dengan demikian semakin melengkapi konstruksi monster terhadap dirinya. Sebagai seorang perempuan, ia adalah perempuan yang aneh, yang menyimpang, yang menari dengan ular, dan memper-tontonkan ketelanjangannya kepada banyak orang. Sebagai seorang ibu, ia adalah representasi ibu yang buruk, yang pulang malam dalam keadaan mabuk, yang membawa banyak laki-laki ke rumahnya, dan yang memaki anaknya dengan kata-kata kasar. Lengkaplah sudah ia dikonstruksi sebagai perempuan monster.

Kesimpulan

Tokoh Ibu, sebagai tokoh perempuan dalam cerpen *Bulan di Atas Kampung*, dikonstruksi sebagai monster dengan beberapa cara. *Pertama*, dengan menempelkan sifat aneh padanya. Pengarang menjadikan tokoh Ibu sebagai penari ular, yang justru karena keanehannya, ia dieksploitasi untuk tujuan hiburan. *Kedua*, dipilihnya hewan ular sebagai teman tokoh Ibu, dimana dalam banyak kebudayaan, ular identik dengan iblis, keburukan, binatang terkutuk, simbol kelicikan, dan simbol tipu daya. *Ketiga*, dengan menggambarkan tokoh Ibu sebagai perempuan yang amoral, yang gemar berzina dengan banyak laki-laki dan gemar mabuk-mabukan. *Keempat*, dengan tidak memberi ruang dan kesempatan kepada tokoh Ibu untuk berbicara, untuk menceritakan dirinya sendiri. Ia dibungkam, perasaannya diberangus. *Kelima*, dengan menggambarkan tokoh

Ibu sebagai orang tua yang tidak becus mendidik anak, yang selalu berkata kasar dan penuh caci-maki.

Dengan demikian, dalam cerpen ini, pengarang mengonstruksi perempuan sebagai monster yang amoral, yang gemar melanggar norma-norma sosial masyarakat dimana ia hidup. Namun meski amoral, perempuan monster itu tidak dijauhi, justru dijadikan objek tontonan bagi masyarakat sebab di dalam tubuhnya terdapat keanehan dan keindahan sekaligus.

Daftar Pustaka

- Ajidarma, S.G. (1995). "Bulan di Atas Kampung", dalam Kuntowijoyo, dkk. *Laki-Laki yang Kawin dengan Peri*. Jakarta: Penerbit Buku Kompas.
- Al-Taliyati, A. (2008). *Astaghfirullah, Aurat!*. Terj. Umar Bukhary. Yogyakarta: DIVA Press.
- Bahardur, I. (2017). "Pribumi Subaltern dalam Novel-Novel Indonesia Pascakolonial." *Jurnal Gramatika: Jurnal Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia*. Vol. 3. No.1. Maret 2017. 89-100.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press.
- Budiman, K. (2000). *Feminis Laki-Laki dan Wacana Gender*. Magelang: Indonesia Tera.
- Gramsci, A. (2013). *Prison Notebooks: Catatan-Catatan dari Penjara*. Terj. Teguh Wahyu Utomo. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Hapsarani, D. (2017). "Objektivikasi Perempuan dalam Tiga Dongeng Klasik Indonesia dari Sanggar Tumpal: *Sangkuriang, Jaka Tarub, dan Si Leungli*." *Paradigma: Jurnal Kajian Budaya*. Vol. 7 No. 2. 124-137.
- Mernissi, F. (1994). *Islam dan Demokrasi: Antologi Ketakutan*. Terj. Amiruddin Arrani. Yogyakarta: LkiS.
- Notopuro, H. (1979). *Peranan Wanita dalam Masa Pembangunan di Indonesia*. Jakarta: Ghalia Indonesia.
- Ridla, M.R. (1983). *Wahyu Ilahi Kepada Muhammad*. Terj. Josef C.D. Jakarta: PT Dunia Pustaka Jaya.

- Setiawan, R. (2018). "Subaltern, Politik Etis, dan Hegemoni dalam Perspektif Spivak." *Poetika : Jurnal Ilmu Sastra*. Vol. VI. No. 1. Juli 2018. 13-25.
- Sharma, A. (2002). *Perempuan dalam Agama-agama Dunia*. Terj. Syafaatun Al-Mirzanah, dkk. Cet. 1. Jakarta: Ditperta Depag RI.
- Shihab, M.Q. (2006). *Yang Tersembunyi: Jin, Iblis, Setan & Malaikat dalam Al-Qur'an, As-Sunnah serta Wacana Pemikiran Ulama Masa Lalu dan Masa Kini*. Edisi Baru. Cet. 1. Jakarta: Penerbit Lentera Hati.
- Spivak, G.C. (1994). "Can the Subaltern Speak?" dalam P. Williams & L. Chrisman (ed). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. New York: Columbia University Press.
- Suhendi, I.D., Priyatna, A., & Muhtadin, T. (2017). "Representasi Monstrositas Perempuan dalam Novel *Mantra Lilith* Karya Hendri Yulius." *Atavisme*. Vol. 20. No. 2. 123-137.
- Tong, R.P. (1989). *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction*. Boulder & San Fransisco: Westview Press.
- Udasmoro, W. (2017). "Women and The Reproduction of Literary Narratives in The Construction of Nation." *Litera*. Vol. 16. No. 2. Oktober 2017. 180-188.

REPRESENTASI PEREMPUAN DUNIA KETIGA SEBAGAI KONSTRUKSI POSKOLONIAL DALAM NOVEL *LITTLE BEE* KARYA CHRIS CLEAVE

M. Hafidzulloh S. M
Rizqi Auliawati Putri
Sitti Suharni

Pengantar

Ketika Chandra T. Mohanty (1991) menjelaskan dominasi feminisme Barat, ia melihat adanya wacana kolonial terhadap kehidupan dan perjuangan perempuan dunia ketiga atau dunia Timur. Sylvia Walby (1997) juga berpandangan bahwa perempuan Barat berbeda dengan perempuan dari dunia Timur karena ditentukan oleh lokalitas masing-masing. Pendefinisian tentang perempuan dunia Timur, dalam pandangan Mohanty, menunjukkan bentuk kolonisasi yang diwacanakan melalui beberapa elemen, seperti sosial-budaya, ekonomi dan lain sebagainya. Faruk (2007) menjelaskan bahwa beberapa teori pascakolonial memperhatikan dampak dan implikasi yang ditinggalkan pada bangsa dan negara bekas jajahan yang mengalami kontinuitas dan transformasi dalam bentuk neokolonialisme.

Dikenalnya Timur sebagai daerah bekas jajahan, di dalam praktiknya di kemudian hari menjelaskan pandangan Barat terhadap Timur yang selalu berusaha untuk mendominasi. Dominasi yang ditujukan oleh Barat berkontribusi pada representasi Barat terhadap Timur, terutama pada aspek gender. Bagi Mohanty, terdapat dua metode untuk menilik objektifikasi yang dilakukan oleh Barat. Pertama, mereka menggunakan aspek lokalitas yang memiliki distingsi dalam lingkup geografis, dan kedua adalah universalitas yang belum memiliki validitas data yang diperinci secara partikular. Keberadaan perempuan dunia ketiga dinilai terlalu berlebihan dalam melihat persoalan domestik, sehingga representasi citra perempuan Timur

sebagai agenda homogenisasi perempuan dunia pertama (Barat) dilakukan untuk menciptakan citra yang ideal bagi perempuan. Karena berhubungan dalam representasi nilai sosial, Timur dianggap sebagai yang inferior, dan Barat dianggap yang superior. Superioritas Barat dimanfaatkan oleh aktivis feminis untuk mengartikulasikan peranan perempuan yang juga gerakan demistifikasi akan ranah perempuan, baik privat maupun publik. Homogenisasi ini merupakan tindakan hegemonik, karena memori kolektif Timur (bangsa jajahan) akan membentuk wajah dan identitas bangsanya secara partikular (Anderson, 1990: 109).

Distorsi terhadap entitas perempuan yang partikular dinilai akan berdampak pada penyeragaman keberadaan perempuan di seluruh dunia. Hal ini juga ditengarai akan menimbulkan ambiguitas. Apabila seluruh perempuan dihomogenkan, tanpa memandang aspek eksternal yang berkelindan diantaranya, maka upaya hegemoni dalam bentuk laten akan bermunculan, dan tentunya Timur hanya akan dijadikan sebagai objeknya. Dengan hegemoni tersebut, upaya representasi perempuan Barat terhadap Timur memiliki koherensi pada bentuk westernisasi. Sebagai implikasinya, jamak dari kalangan perempuan Timur untuk mendambakan segala aktivitas sosialnya layaknya perempuan Barat. Fenomena demikian tidak bisa diterima secara normal meski telah menjadi suatu gejala yang dianggap normal bagi kalangan perempuan, khususnya Timur. Normalisasi kodrat perempuan ini kemudian menuai kritik tajam. Diantaranya yang pernah dijelaskan oleh Walby (2000) adalah bahwa homogenisasi secara makro terhadap perempuan merupakan bentuk pendisiplinan yang tanpa melihat beberapa elemen yang melatarbelakanginya.

Homogenisasi terhadap perempuan terlihat pula dalam karya-karya sastra, misalnya pada novel yang berjudul *Little Bee* karangan Chris Cleave. *Little Bee* merupakan sebuah novel beralur maju-mundur yang menceritakan tentang perjalanan seorang imigran gelap yang bernama Little Bee. Little Bee adalah seorang gadis berumur 14 tahun yang melarikan diri dari negaranya yaitu Nigeria ke London. Pelarian Little Bee dipicu oleh konflik yang terjadi di Nigeria antara pemilik pabrik minyak dengan warga setempat. Pada saat itu Little Bee menyaksikan suatu kejadian yang seharusnya tidak ia

lihat. Ketika Little Bee dan kakaknya diburu oleh pekerja pabrik minyak, ia bertemu dengan pasangan suami istri bernama Andrew dan Sarah di sebuah pantai di Nigeria. Pasangan tersebut akhirnya menyelamatkan Little Bee tetapi tidak dengan kakaknya. Karena hidup dalam perburuan, Little Bee mencari cara agar ia bisa pergi dari negaranya. Ia kemudian menumpang sebuah kapal kargo yang berlayar menuju Inggris. Namun sesampainya di Inggris, Little Bee ditahan oleh imigrasi karena ia merupakan seorang imigran ilegal dan ditempatkan di sebuah tempat bernama "Detention Center".

Suatu hari Little Bee mendapat kesempatan untuk keluar dari tempat tersebut bersama dengan tiga orang perempuan yang juga merupakan tahanan imigrasi. Ketiga perempuan itu berasal dari daerah yang berbeda-beda, ada yang berasal dari Jamaika yang bernama Yevette, ada gadis berpakaian sari dan Little Bee memanggilnya *Sari Girl* dan terakhir *Girl with No Name*. Keempat perempuan ini memiliki trauma yang sama terhadap negaranya masing-masing. Mereka selalu berharap untuk tidak dikembalikan lagi ke Negara asalnya dengan alasan akan dibunuh oleh para lelaki di sana. Little Bee dan teman-teman pengungsinya akhirnya terpisah saat Little Bee memutuskan untuk melanjutkan perjalanannya sendiri setelah salah satu dari mereka yaitu *A Girl with No Name* ditemukan meninggal gantung diri saat mereka sedang menginap di salah satu rumah penduduk Inggris. Setelah terbebas, Little Bee berencana untuk menemui Sarah dan Andrew sepasang suami istri asal London yang pernah menyelamatkan hidupnya saat di Nigeria. Little Bee akhirnya bertemu dengan Sarah namun tidak dengan Andrew, Andrew meninggal bunuh diri setelah mendapat telepon dari Little Bee beberapa hari sebelumnya. Setelah kematian Andrew, Little Bee masuk kembali ke dalam kehidupan Sarah dan anaknya yang bernama Charlie. Sepeninggal Andrew, Sarah kembali berhubungan dengan selingkuhannya bernama Lawrence. Lawrence tidak menyukai kehadiran Little Bee di tengah-tengah mereka dan ia meminta Little Bee untuk pergi dari kehidupan Sarah. Namun, Little Bee berhasil mengancam Lawrence agar tidak mengungkit masalah itu kembali dengan mengancam untuk memberitahukan istri dan keluarga Lawrence tentang perselingkuhannya dengan Sarah. Lawrence dengan terpaksa akhirnya menyetujui kehadiran

Little Bee. Cerita berlanjut sampai pada kejadian Charlie, anak laki-laki Sarah menghilang. Atas sugesti Lawrence, Sarah mau tidak mau menelepon polisi setempat untuk mencari Charlie. Kedatangan polisi tersebut akhirnya membuat identitas Little Bee terbongkar, hingga akhirnya ia kembali ditangkap dan kemudian dideportasi ke negaranya.

Representasi Barat-Timur yang dituangkan dalam bentuk fiksi, terutama karya sastra, yang menggambarkan kondisi sosial yang berkaitan dengan gender secara masif menjadi diskursus pada era saat ini. Welles dan Warren menegaskan bahwa sastra merupakan wujud ekspresi jiwa pengarang dalam mengilustrasikan kehidupan imajinatifnya (1990: 3). Dengan mengangkat persoalan perbedaan perempuan Barat-Timur, pengarang bermaksud untuk menyampaikan pesan mengenai kondisi sosial yang berkelindan dengan tujuan agar pembaca mampu memahami konstruksi sosial yang sedang berlangsung. Karenanya sastra dianggap sebagai dunia imajiner. Meski demikian, keterlibatan pengarang memiliki daya tarik tersendiri. Dalam teks yang dinarasikan oleh pengarang, seringkali ditemukan problematika yang membawa ideologi dan subjektivitas pengarang. Dengan subjektivitas dalam narasi tersebut akan diketahui bagaimana pengarang mengonstruksi tokoh dalam narasinya. Jika sosok Little Bee yang berasal dari Nigeria dinarasikan melalui perspektif Barat, maka akan muncul problematika antara pengarang dengan penokohnya. Melihat persoalan tersebut, hal penting yang akan dipertanyakan adalah, pertama, mengapa terdapat upaya homogenisasi yang dilakukan aktivis feminis Barat untuk merepresentasikan eksistensi perempuan yang ideal, dan, kedua, bagaimana novel ini digunakan sebagai media untuk homogenisasi yang hegemonik terhadap aspek perbedaan budaya.

Artikel ini bertujuan untuk menelusuri beberapa gejala yang disebabkan oleh upaya homogenisasi perempuan, dengan *impact* yang inheren dengan gerakan tersebut. Hal ini dilakukan untuk melihat lebih lanjut beberapa gambaran perempuan Barat dan Timur yang dinarasikan oleh pengarang dalam Novel Little Bee. Representasi ini menghasilkan pandangan perempuan yang dianggap inferior dan superior. Selain itu keterlibatan pengarang yang hadir dalam struktur novel mengindikasikan adanya subjektivitas karena

perbedaan latar sosial, dengan lingkungan sosial yang partikular, yakni Barat.

***The Third World Women* dan Homogenisasi Feminis Barat**

Dalam essay-nya yang berjudul “Under Western eyes”, Chandra Mohanty (2007) telah mengungkapkan kritiknya terhadap “Western Feminism” tentang upaya mereka untuk menghomogenkan para perempuan dengan mereduksi aspek historis dan geografis mereka. Hal ini khususnya terjadi pada para perempuan yang masuk dalam kategori sebagai “The Third World Women”. Ia menuliskan dalam esainya bahwa terdapat banyak pemikir feminis Barat yang memiliki pandangan umum tentang kategorisasi dari “Third World Women” sebagai bentuk koheren dan merupakan kelompok monolitik dengan ketertarikan dan kebutuhan yang identik. Pemikiran ini hadir tanpa adanya pertimbangan akan perbedaan seperti kelas, etnisitas ataupun lokasi hingga melahirkan asumsi bahwa semua “perempuan dunia ketiga” memiliki penderitaan dengan jenis opresi yang sama dan bahwa ketidaksetaraan dalam masyarakat patriarki memiliki konsekuensi yang sama terhadap para perempuan “Third World” (Mohanty, 1991).

Kritik utama Chandra Mohanty ditujukan pada tiga dasar analitis yang hadir dalam wacana feminis Barat terhadap perempuan dunia ketiga. (Mohanty, 2003:22-23). Yang pertama adalah tentang asumsi bahwa perempuan adalah entitas yang sudah dikonstitusikan, koheren, kelompok yang universal dengan ketertarikan yang sama, memiliki kebutuhan yang sama dan hasrat yang sama tanpa melihat bentuk kelas, etnik, lokasi rasial, dan kontradiksi-kontradiksi yang ada. Yang kedua, tentang penggunaan metodologi yang tidak kritis sebagai cara untuk membuktikan prinsip dasar asumsi-asumsi sebelumnya. Ketiga adalah bahwa terdapat gagasan-gagasan politis yang mendasari metodologi dan strategi analitis yang disarankan oleh mereka (*Western Feminists*), yakni dalam bentuk kekuasaan dan perjuangan.

Mohanty menuliskan bahwa, hasil dari kerangka yang dideskripsikan seperti di atas membentuk sebuah bentuk homogen dari opresi yang dialami oleh para perempuan yang akhirnya memproduksi imej atau gambaran dari “average Third World Women”.

Perempuan dunia ketiga ini yang dilihat secara umum dan membawa kita untuk melihat esensi mereka yang hanya sebatas gender femininnya (terbatas secara seksual). Mereka kemudian lebih banyak direpresentasikan sebagai bagian dari “Dunia ketiga” yang bodoh, miskin, tidak berpendidikan, terikat tradisi, domestik, berorientasi pada keluarga, kerap menjadi korban dan sebagainya. Hal ini menunjukkan secara kontras pada gambaran yang secara implisit direpresentasikan pada perempuan Barat, yakni sebagai perempuan berpendidikan, modern, memiliki kontrol atas tubuh dan seksualitas mereka serta kebebasan untuk membuat keputusan. (Mohanty, 2003:22)

Berdasarkan asumsi dalam wacana Feminis Barat yang menekankan bahwa semua perempuan memiliki takdir yang sama karena mengalami bentuk penindasan yang sama dan tidak memiliki kekuatan (*powerless*), Mohanty secara sistematis mengeksplorasi pemikirannya dalam analisis yang mendalam terkait enam kategori yang hadir dalam bentuk representasi perempuan dunia ketiga secara tradisional dan dihadirkan sebagai korban secara homogen oleh Feminis Barat. Ia menciptakan kategori-kategori tersebut setelah membaca beberapa tulisan yang dianggap sebagai produk wacana Feminis Barat. Penulis-penulis seperti Fran Hosken (1981), Beverly Lindsay (1983), Maria Cutrufelli (1983), Juliette Minces (1980), Patricia Jefferey (1979) adalah penulis yang teksnya dianalisis oleh Mohanty yang menghasilkan beberapa kategori yaitu, pertama perempuan sebagai korban dari kekerasan yang dilakukan oleh lelaki (*Women as Victims of Male Violence*). Kedua, perempuan secara universal bergantung atau tidak mandiri (*Women as Universal Dependents*). Ketiga, perempuan yang menikah sebagai korban dari proses kolonial (*Married Women as The Colonial Process*). Keempat, perempuan dan sistem dalam kekeluargaan (*Women and Familial Systems*). Selanjutnya kelima tentang perempuan dan Ideologi Keagamaan (*Women and Religious Ideologi*). Dan yang terakhir tentang perempuan dan proses pembangunan (*Women and The Development Process*).

Dapat dilihat bahwa meskipun Mohanty mengamati konsep perempuan dari beberapa penulis, namun efek yang mereka ciptakan terhadap representasi “third world women” adalah suatu bentuk yang koheren. Pada bentuk pengkategorian ini, Mohanty fokus pada

enam cara spesifik seperti yang tertulis di atas dimana perempuan menjadi kategori analisis yang digunakan dalam wacana Feminis Barat tentang perempuan di dunia ketiga. Masing-masing kategori menggambarkan konstruksi “perempuan dunia ketiga” sebagai kelompok yang secara homogen tidak berdaya “powerless” dan seringkali ditempatkan sebagai korban dari sistem sosial ekonomi tertentu. Terdapat kecenderungan bagi para penulis Feminis Barat untuk menciptakan kategori “perempuan dunia ketiga” seperti ini. Mohanty memiliki pemikiran bahwa jika para perempuan dihomogenkan menjadi satu kelompok yang sama maka dapat menghapus perbedaan lainnya seperti perbedaan historis dan geografis mereka, yang juga berarti merampas identitas mereka. *“Thus, third world feminists have argued for the rewriting of history based on the specific locations and histories of struggle of people of color and postcolonial peoples, and on the day to-day strategies of survival utilized by such peoples”* (Mohanty, 1991: 10).

Mohanty sedikit menyimpulkan tentang representasi yang dimunculkan dalam wacana-wacana Feminis Barat tentang “perempuan dunia ketiga” pada bagian akhir esainya. Ia menyimpulkan bahwa bentuk representasi perempuan dunia ketiga sebagai kelompok yang ter subordinasi adalah langkah-langkah kolonisasi yang dilakukan oleh Feminis Barat. Ia merujuk pada cara mereka merepresentasikan “perempuan dunia ketiga” dan merepresentasikan diri sendiri yang menghasilkan perbandingan yang sangat kontras pada konteks yang sama. Pada akhirnya merekalah tetap yang menjadi “subjek” dan “perempuan dunia ketiga” akan selalu memiliki status sebagai “objek” bagi Feminis Barat.

What happens when this assumption of “women as an oppressed group” is situated in the context of Western feminist writing about third world women? It is here that I locate the colonialist move. By contrasting the representation of women in the third world with what I referred to earlier as Western feminisms’ self-presentation in the same context, we see how Western feminists alone become the true “subjects” of this counterhistory. Third world women, on the other hand, never rise above the debilitating generality of their “object” status. (Mohanty, 1991:71).

Novel Sebagai Media Representasi

Representasi merujuk pada konsep penggunaan bahasa untuk mengatakan sesuatu yang bermakna, atau untuk menghadirkan bentuk dunia dengan penuh makna kepada orang lain (Hall, 1997: 15). Representasi juga seperti yang tertulis Hall merupakan bagian esensial dari proses produksi makna dan akan saling ditukarkan antara anggota suatu kebudayaan (Hall, 1997). Representasi menggunakan bahasa, tanda-tanda dan gambar untuk merepresentasikan sesuatu.

Jika melihat pada konsep karya sastra sebagai cerminan atau gambaran dari kenyataan, maka bisa dikatakan bahwa novel adalah media bagi pengarang untuk menunjukkan realitas yang terjadi sebagai hasil dari komunikasi yang intensif dengan lingkungan yang melingkupinya. Akan tetapi, realitas yang disajikan dalam novel dapat menjadi tidak berimbang karena adanya unsur lain yang melatar belakangi hal tersebut, misalnya adanya unsur kepentingan ataupun novel yang dijadikan sebagai ruang dimana suatu ideologi beroperasi (Wellek & Warren, 1989). Dalam artikel ini, penulis berusaha untuk melihat dan membaca novel sebagai ruang representasi untuk kemudian dilihat secara seksama adakah hal-hal yang mengindikasikan hal-hal tersebut.

Representasi Para Perempuan Pengungsi Sebagai “Third World Women”

Chris Cleave dalam merepresentasikan para perempuan pengungsi dari dunia ketiga cenderung dengan keadaan yang sama, yaitu trauma pada negara dan lelaki yang ada di negara mereka masing-masing. Ia seakan berusaha untuk menampilkan bentuk penindasan yang dialami para perempuan tersebut dengan menghomogenkan bentuk penindasannya tanpa menyajikan secara mendetail mengapa hal tersebut bisa terjadi. Ia mereduksi fakta historis dan geografis yang melatar belakangi asal para perempuan pengungsi ini yang secara tidak langsung menghapus identitas mereka.

Sosok dari perempuan pengungsi itu antara lain adalah Little Bee yang berasal dari Nigeria, Yvette yang berasal dari Jamaika, Sari Girl (yang berasal dari India), dan a Girl with No Name (diasumsikan berasal dari Timur Tengah karena memiliki anak yang

diketahui bernama Aabirah yang merupakan nama untuk gadis muslim dan berasal dari bahasa Arab). Tokoh-tokoh yang berasal dari beberapa latar belakang negara dan budaya yang berbeda ini dikonstruksikan penulis sebagai tokoh yang tersubordinasi oleh para lelaki di negaranya masing-masing hingga melarikan diri ke Inggris. Dengan menghadirkan sosok-sosok perempuan dari negara-negara tersebut, menciptakan pemahaman tentang pandangan penulis sendiri yang berasal dari Barat terhadap para perempuan dari negara-negara tersebut. Hal ini mencerminkan bahwa pengarang mempunyai kepercayaan bahwa negara-negara tersebut adalah negara yang akrab dengan tindak kekerasan dan tidak aman bagi perempuan.

Para perempuan dalam novel diceritakan mendapat kesempatan untuk keluar dari pusat tahanan imigrasi di saat yang sama sehingga memutuskan untuk melakukan perjalanan bersama-sama karena perasaan senasib yang dialami. Mereka digambarkan sebagai sosok-sosok perempuan yang mengalami trauma karena lelaki dari negaranya. Trauma ini juga adalah konstruksi yang diciptakan oleh penulis dari pandangannya terhadap negara-negara asal para perempuan tersebut. Hal ini terlihat saat Little Bee sebagai narator menceritakan tentang kisah para perempuan tersebut secara singkat. Ia mengatakan:

"I got confused with all the stories started out, the-men-came-and-they. And all of the stories finished, and-then-they-put-me-in-here. All stories were sad, but you and I have made our agreement concerning sad words."(Cleave, 2008:10)

Dalam kutipan diatas Little Bee menyatakan tentang kebingungannya atas cerita yang dialami oleh para perempuan tersebut yang biasanya dimulai dengan kata tentang "para pria yang datang" dan berakhir dengan "mereka yang diletakkan di sini" (pusat penahanan imigran di Inggris).

Tokoh Little Bee mengalami trauma yang berat terhadap lelaki Nigeria setelah menyaksikan secara langsung bagaimana saudaranya yang bernama Nkiruka diperkosa dan dibunuh secara sadis, tubuhnya dicabik-cabik dan dijadikan sebagai makanan anjing oleh para pria tersebut. Dalam kesehariannya setelah hal itu terjadi, Little

Bee selalu memikirkan skenario terbaik untuk melakukan bunuh diri jika hal buruk yang dilakukan oleh lelaki terjadi kepadanya

"There are things the men can do to you in this life, i promise you, it would be much better to kill yourself first. Once you have this knowledge, your eyes are always flickering from this place to that, watching for the moment the men will come" (Cleave, 2008:47)

(Terdapat banyak hal yang bisa dilakukan oleh para lelaki terhadapmu dalam hidup ini, saya katakan kepadamu bahwa akan lebih baik untukmu membunuh dirimu sendiri. Saat kamu mengetahui hal ini, matamu akan selalu berkedip-kedip, menyaksikan saat-saat para lelaki datang)

Dari kutipan di atas terlihat bagaimana Little Bee memikirkan untuk melakukan bunuh diri jika bertemu dengan lelaki. Hal ini menunjukkan adanya trauma berat yang dialami oleh Little Bee atas perlakuan lelaki khususnya lelaki dari negaranya.

Tokoh perempuan pengungsi kedua yang akan dibahas adalah Yvette, seorang perempuan dari Jamaika. Sama seperti Little Bee, Yvette juga mengalami trauma akan negaranya dan lelaki dari negaranya sendiri. Hal ini terungkap saat ia menyampaikan ketakutannya saat Little Bee menyebut nama Kingston sebagai tujuan mereka pergi setelah keluar dari pusat penahanan imigrasi. Kingston yang dimaksud Little Bee adalah suatu tempat yang ada di Inggris, sedangkan Yvette mengira bahwa Kingston yang disebut adalah nama tempat yang ada di Jamaika yang memiliki nama yang sama.

"The girl in the purple dress grabbed my arm and hissed at me. No darlin! She said. Anywhere but Jamaica. Dey mens be killin me de minnit I ketch dere, kill me dead. I did not understand why she was scared, but I know now. There is a Kingston in England but there is also a Kingston in Jamaica." (Cleave, 2008:15)

(Gadis yang memakai gaun ungu memegang lenganku dan berdesis kepadaku. "Jangan sayang! Katanya. Dimanapun tapi jangan Jamaika. Lelaki disana akan membunuhku sesampainya saya disana, membunuhku sampai mati).

Meskipun dituliskan dengan perkataan dalam bahasa inggris yang tidak benar secara gramatikal karena penulis mencoba untuk serealistis mungkin, tetapi bahasa tersebut tetap bisa dipahami sebagai bentuk ketakutan dan trauma tokoh Yvette akan lelaki di negaranya.

Tokoh Sari Girl adalah tokoh ketiga yang akan dibahas representasinya. Sari Girl diasumsikan berasal dari india karena selalu memakai pakaian sari yang merupakan pakaian tradisional perempuan india. Dalam kasus Sari Girl dalam cerita Little Bee tidak terlalu nampak bentuk trauma yang dimilikinya. Ia hanya digambarkan sebagai orang kampung dengan segala keterbelakangannya. Hal ini terlihat saat Sari Girl mencoba untuk berbicara lewat telepon saat mereka akan memesan taksi untuk pergi dari pusat penahanan imigran. Ia tetap menggunakan bahasa ibunya saat mencoba untuk berbicara dengan supir taksi yang merupakan orang inggris. Saat ia disuruh oleh Little Bee untuk menggunakan bahasa Inggris ia lalu mengatakan.

"ENGLAND, YES PLEASE, YES PLEASE THANK YOU, I WANT GO TO ENGLAND" (Cleave, 2008:13)

Sari Girl mengatakan ingin pergi ke Inggris tanpa mengetahui fakta bahwa dia sudah berada di inggris. Penulisan dalam huruf besar saat Sari Girl berbicara secara intensional diciptakan oleh penulis. Hal ini menunjukkan bagaimana Sari Girl sangat ingin ke England. Penulisan huruf besar saat ia berbicara seolah menunjukan kesenangan yang dirasakannya saat menyebut kata England. Kesenangan ini memunculkan asumsi tentang kekaguman seorang perempuan yang berasal dari negara dalam kategori dunia ketiga terhadap negara Barat yaitu Inggris. Poin lain yang perlu diperhatikan dalam hal ini adalah bahwa hal tersebut merupakan sebuah konstruksi pengarang yang berasal dari Barat yang menjadikan penciptaan ini masuk dalam kategori wacana kolonial yang ada dalam novel. Penulis menciptakan superioritas bangsanya melalui kekaguman yang dimiliki oleh perempuan timur yang merupakan tokoh ciptaannya sendiri.

Tokoh terakhir adalah tokoh yang dituliskan sebagai a Girl with No Name. Tokoh ini sangat misterius karena sangat jarang berbicara. Ia hanya pernah sedikit menceritakan kisah hidupnya kepada Little Bee dan kisah tentang anaknya yang bernama Aabirah. Tokoh ini diasumsikan berasal dari negara Islam karena nama Aabirah sendiri adalah nama seorang gadis muslim yang berasal dari bahasa Arab. Tokoh ini juga mengalami trauma yang menyebabkannya jarang untuk berbicara. Little Bee hanya pernah mengingat kisah tentang perempuan ini saat perempuan tersebut bercerita kepadanya. Ia berkata:

"The men came and they burned my village, tied my girls, raped my girls', took my girls, whipped my husband, cut my breast, I ran away through the bush. Found a ship, Crossed the sea and then they put me in here" (Cleave, 2008:10)

(Para lelaki datang dan membakar desa ku, mengikat gadis-gadisku, mengambil gadis-gadisku, mencambuk suamiku, memotong payudaraku, saya melarikan diri melalui semak-semak. Menemukan kapal, melintasi lautan dan akhirnya ditempatkan disini)

Dalam ceritanya tersebut nampak kejadian yang menyedihkan yang dialami oleh sosok ini. Pada akhirnya sosok perempuan ini ditemukan gantung diri saat mereka sedang bermalam di salah satu rumah penduduk di Inggris.

Representasi para pengungsi perempuan ini dituliskan dengan keadaan yang sama. Mereka mengalami trauma karena menjadi korban kekerasan yang dilakukan oleh lelaki di negaranya masing-masing. Terdapatnya kesamaan trauma yang dimiliki oleh para perempuan ini mendatangkan asumsi bahwa penulis menggeneralisasi pengalaman para perempuan tersebut tanpa melihat latar belakang etnik, lokasi geografis, ras, dan kontradiksi-kontradiksi yang ada. Ia melupakan fakta bahwa para perempuan ini berasal dari negara yang berbeda-beda dengan menyeragamkan bentuk penindasan yang mereka alami.

Hal seperti inilah sering pula muncul dalam praktik diskursif para Feminis Barat yang dikritik oleh Chandra Mohanty (1991). Para

Feminis Barat juga banyak menghadirkan klaim-klaimnya atas bentuk opresi yang seragam atau homogen yang dialami oleh semua perempuan di dunia tanpa melihat latar belakang kelas, ras, sejarah, lokasi dan lain sebagainya. Ia menilai bahwa belum tentu apa yang dihadirkan sebagai cerminan realitas baik di dalam novel maupun dalam kehidupan sosial sesuai dengan realitas yang dialami para perempuan dunia ketiga. Penghadiran sosok ideal perempuan Barat dalam pandangan Feminis Barat seolah-olah ada upaya untuk menjadikan Perempuan Barat yang bebas tersebut sebagai standar atau idealitas dari semua perempuan termasuk perempuan yang masuk dalam kategori “third world women”. Dalam novel ini, selain menjadi sosok ideal, tokoh yang menjadi representasi Barat dikonstruksi oleh penulis sebagai penolong tokoh yang menjadi Timur.

Dari bentuk konstruksi tokoh-tokoh perempuan yang diciptakan oleh penulis dalam novel, muncul pemahaman tentang konsep *sisterhood*. Konsep *sisterhood* yang biasanya dicanangkan oleh Feminis Barat yang justru dikritik oleh Mohanty. *Sisterhood* terkait dengan pemahaman bahwa di belahan dunia manapun, perempuan selalu menjadi sosok yang tertindas dan bahwa setiap perempuan mengalami penindasan yang sama yang dilakukan oleh laki-laki, jadi setiap perempuan harus saling membantu dalam mengatasi penindasan yang dialami mereka karena memiliki nasib yang sama. Sosok seorang perempuan Barat muncul sebagai penolong perempuan kulit berwarna bukanlah pria kulit putih atau pria kulit berwarna (bangsanya sendiri) menciptakan konsep *sisterhood* ini. Namun, jika diperhatikan lagi secara seksama dengan melihat aspek-aspek lainnya, asumsi-asumsi yang diciptakan oleh Feminis Barat tentang perempuan dunia ketiga adalah ciptaan mereka sendiri. Asumsi-asumsi yang mereka hadirkan berbalik menyerang mereka dengan adanya ideologi kolonial yang tersembunyi dibalikinya. Hal inilah yang terlihat dalam novel “*Little Bee*” karya Chris Cleave ini.

Representasi Perempuan Barat Sebagai Idealitas Feminisme Barat

Di samping menampilkan representasi para imigran gelap yang merupakan perempuan dunia ketiga, dalam novel ini pengarang juga menampilkan gambaran perempuan Barat melalui tokoh Sarah Summer. Dalam novel ini diceritakan bahwa Sarah adalah seorang

yang akhirnya menolong Little Bee dan mengupayakan penghidupan yang layak bagi Little Bee di masa pelariannya. Namun, tanpa disadari terdapat satu wacana tersembunyi yang dibentuk oleh pengarang melalui karakter Sarah Summer, yakni penguatan representasi dan menjadikan representasi tersebut sebagai suatu idealisme bagi perempuan kebanyakan, khususnya Perempuan dunia ketiga.

Dalam novel ini karakter Sarah Summer digambarkan sebagai seorang perempuan karir yang berpendidikan. Hal tersebut tampak pada narasi dalam novel yang menunjukkan bahwa ia bekerja pada sebuah kantor penerbitan majalah.

"I arrived at the office around 9:30. The magazine was based in Spitalfields, on Commercial Street, ninety minutes by public transport from Kingston-upon-Thames. The worst moment comes when you leave the overland network and descend into the heat of the Underground. There were two hundred of us packed into each tube carriage... The city was bright, fresh and inviting that morning. I was excited about closing the June issue, and I practically ran the last two minutes to the office" (Cleave, 2008:29-30).

(Aku tiba di kantor sekitar jam 9:30. Majalah ini berbasis di Spitalfields, di Commercial Street, sembilan puluh menit dengan transportasi umum dari Kingston-upon-Thames. Momen terburuk datang ketika kau harus meninggalkan jalur darat dan turun ke panasnya bawah tanah. Kira-kira ada dua ratus orang yang mengisi kereta ini ... Pagi itu kota terlihat cerah, segar dan mengundang. Aku tidak sabar menutup June issue pagi ini dan itu membuatku praktis berlari pada dua menit terakhir menuju kantor.)

Berdasarkan kutipan di atas, gambaran tokoh Sarah yang berpendidikan sangat berseberangan dengan tokoh perempuan dunia ketiga utamanya pada tokoh Little Bee. Semasa ia ditahan di Detention Center, Little Bee harus berusaha untuk mempelajari bahasa Inggris. Walaupun bahasa Inggris adalah bahasa yang juga digunakan di negara asalnya, Nigeria, namun bagi Little Bee mempelajari bahasa Inggris adalah hal yang sangat sulit.

"I am only alive at all because I learned the Queen's English. Maybe you are thinking, that isn't so hard. After all, English is the official language of my country, Nigeria. Yes, but the trouble is that back home we speak it so much better than you. To talk the Queen's English, I had to forget all the best tricks of my mother tongue... Learning the Queen's English is like scrubbing off the bright red varnish from your toenails, the morning after a dance. It takes a long time and there is always a little bit left at the end, a stain of red along the growing edges to remind you of the good time you had. So, you can see that learning came slowly to me. On the other hand, I had plenty of time. I learned your language in an immigration detention center, in Essex, in the southeastern part of the United Kingdom. Two years, they locked me in there. Time was all I had" (Cleave, 2008: 2).

(Aku hidup karena aku mempelajari bahasa yang digunakan oleh Ratu Inggris. Mungkin kau berpikir, itu tidak sulit. Bagaimanapun juga, bahasa Inggris adalah bahasa resmi negara ku, Nigeria. Ya, tetapi masalahnya adalah di rumah kami berbicara jauh lebih baik daripada dirimu. Untuk berbicara dengan bahasa Inggris, aku harus melupakan semua trik terbaik dari bahasa ibu ku... Mempelajari bahasa Inggris milik sang Ratu sama seperti menghapus pernis merah cerah dari kuku kaki mu, pagi hari setelah kau berdansa. Hal tersebut membutuhkan waktu yang lama dan pasti selalu ada sedikit noda yang tersisa di akhir, noda merah di sepanjang tepi kuku untuk mengingatkanmu tentang waktu terbaik yang kau miliki. Jadi, kau dapat melihat bahwa aku perlu mempelajari hal tersebut dengan perlahan. Di sisi lain, aku punya banyak waktu. Aku mempelajari bahasamu ketika aku berada di pusat penahanan imigrasi, di Essex, di bagian tenggara Inggris. Dua tahun, mereka mengunci ku di sana. Maka, waktu adalah satu-satunya yang ku miliki.)

Berdasarkan kutipan di atas, mempelajari bahasa ia gunakan sebagai sebuah kamufase untuk menutupi identitasnya. Hal tersebut ia lakukan agar setelah terbebas nanti ia dapat *survive* dan orang lain tidak akan mengira bahwa ia adalah seorang imigran ilegal. Berdasarkan hal tersebut terjadi ketimpangan antara tokoh

Sarah Summer dan Little Bee. Ketika Little Bee harus bersusah payah dalam bertahan dengan mempelajari bahasa yang bukan merupakan bahasa asli negaranya, Sarah Summer dengan kebebasan yang ia miliki sebab ia merupakan seorang perempuan Barat, dapat leluasa menentukan dan mengontrol jalan hidupnya.

Bagi para imigran, kawasan Eropa banyak dijadikan tujuan imigrasi. Hal tersebut bukan karena tanpa alasan. Selain mimpi akan kehidupan yang lebih baik, sejarah penerimaan Eropa akan pengungsi menjadi alasan kawasan ini dituju oleh imigran. Benua Eropa telah beberapa kali menyaksikan migrasi manusia dalam jumlah besar (Sari, 2015). Imigran menjadikan Eropa sebagai tujuan sebab Eropa dianggap dapat memberikan keamanan, kesejahteraan dan harapan baru bagi para imigran tersebut. Untuk itu Eropa seringkali dijadikan negara yang dapat memberikan harapan bagi negara-negara bekas koloni. Latar tempat dalam novel ini kebanyakan berlokasi di London, Inggris. Sama seperti kebanyakan negara maju, London juga menawarkan kesejahteraan, harapan serta kehidupan yang modern, glamor dan modis. Di samping itu, sebagai negara yang maju, London juga menawarkan kebebasan bagi masyarakatnya. *"The City of London is keen to maintain the Freedom as a living tradition. The Freedom is open to all who are genuinely interested and invited or born to it. The City Freemen are a very broad cross-section of the population"* (Website city of London). Gambaran idealitas perempuan Barat yang terefleksi pada tokoh Sarah juga terlihat pada kutipan di bawah ini.

"I wore navy-blue gloves, which were borderline dark enough for a funeral. The middle finger of the left hand glove was truncated and stitched. I'd done it two nights earlier, as soon as I was drunk enough to bear it, in a merciful hour between insobriety and incapacity. The glove's severed finger was still lying on my sewing table. It was hard to throw away. In my suit pocket was my phone, set to quiet mode in case I forgot to do it later. There was nobody left to ask about ordinary things. Little Bee was no use. I couldn't ask her: are these blue gloves okay? She'd only stare at them, as if they were the first pair of gloves she had ever seen, which was quite possibly the case. (Yes, but are they dark enough, Little Bee? Between you and me – you as the refugee from horror and me as the editor of an

edgy monthly magazine – would we call that shade blue, courageous, or blue, irreverent?)” (Cleave, 2008: 98).

(Aku memakai sarung tangan biru tua, yang cukup gelap untuk pemakaman. Jari tengah sarung tangan kiri terpotong dan dijahit. Aku sudah menyelesaikannya dua malam sebelumnya, sesaat setelah itu aku cukup mabuk untuk menanggungnya. Jari sarung tangan yang terputus itu masih tergeletak di atas meja jahitku. Sulit untuk dibuang. Ponsel yang berada di saku, aku set ke mode diam jika tidak aku pasti akan lupa melakukannya nanti. Tidak ada orang lain yang bisa ku minta pendapatnya. Kehadiran Little Bee tidak berguna. Aku tidak bisa bertanya padanya: apakah sarung tangan biru ini cocok kupakai? Dia hanya menatap mereka, seolah itu adalah sarung tangan pertama yang pernah dilihatnya, yang sangat mungkin terjadi. (Ya, tetapi apakah mereka cukup gelap, Little Bee? Antara kamu dan aku – kamu sebagai pengungsi dari horor dan aku sebagai editor majalah bulanan yang edgy – akankah kita menyebut warna biru ini sebagai warna biru yang berani, atau biru yang sopan?)

Dari kutipan di atas terlihat bahwa perempuan Barat adalah seorang yang modern dan berkelas. Ia memiliki standar tersendiri dalam menunjang penampilannya. “Jika ada desas-desus tentang kritik budaya saat ini, itu adalah marginalisasi. Ini terkait dengan budaya Barat yang lebih kuat dalam memasuki kehidupan masyarakat dan yang lebih buruk adalah, bahwa gaya hidup Barat dimuliakan oleh gaya hidup yang diadopsi oleh masyarakat dunia ketiga.” (Spivak dalam Gandhi, 2007: 108).

Berdasarkan kutipan tersebut pula terdapat sebuah *gap* antara Sarah dan Little Bee. Walaupun pengarang membuat tokoh Sarah membantu Little Bee, namun dalam narasi tersebut terlihat adanya suatu perbedaan antara perempuan Barat dan perempuan dunia ketiga. Di sini pengarang tetap menjadikan perempuan Barat sebagai yang memiliki gambaran paling baik daripada perempuan dunia ketiga. Penggambaran tersebut terlihat pada bagaimana pengarang membuat tokoh Sarah Summer membandingkan dirinya dengan Little Bee yang secara tidak langsung menunjukkan bahwa perem-

puan Barat tampak lebih hebat daripada perempuan dunia ketiga. Ketika di tempat itu hanya ada Little Bee yang bisa dimintai pendapatnya tentang sarung tangan yang ingin ia gunakan, alih-alih bertanya kepada Little Bee, Sarah justru menjelekkkan dan menganggap kehadirannya tidak penting dan tidak berguna. Tokoh Sarah beranggapan bahwa karena Little Bee berasal dari negara yang tidak mengenal mode, ia tidak memiliki kapabilitas untuk memberikan saran atau pendapat. Tanpa disadari sikap yang tampak pada narasi tersebut membuat idealisme yang tergambar pada perempuan Barat menjadi kuat sehingga membuat Little Bee sebagai sosok perempuan dunia ketiga semakin termarginalkan.

Dalam novel ini, tokoh Sarah digambarkan sebagai seorang yang memiliki kebebasan. Kebebasan tersebut terlihat dari bagaimana ia dapat mengontrol tubuh dan seksualitasnya serta dapat menentukan keputusannya sendiri. Diceritakan dalam novel bahwa Sarah merupakan istri Andrew O'Rourke dan mereka memiliki seorang anak laki-laki bernama Charlie O'Rourke. Namun dalam pernikahannya, Sarah berselingkuh dengan salah seorang rekannya yang juga telah berkeluarga bernama Lawrence. Ketika Lawrence dan Sarah menghadiri suatu acara, di saat yang sama Andrew juga datang ke acara tersebut. Lawrence yang belum mengetahui bahwa Andrew adalah suami Sarah, mengenalkan Sarah kepada Andrew dengan merangkul pinggang Sarah. Ketika mengetahui perselingkuhan istrinya, Andrew mengalami depresi, ia menjadi terpuruk dan akhirnya memutuskan untuk bunuh diri. Ketika perselingkuhan Sarah terbongkar, alih-alih memutuskan hubungannya dengan Lawrence, ia justru membujuk Andrew untuk melupakan perselingkuhan itu dan mengajaknya berlibur ke Nigeria untuk memulai semuanya dari awal lagi.

Jika dahulu perempuan selalu dijadikan objek hasrat seksual oleh laki-laki, dalam hal ini pengarang seolah-olah membalik anggapan tersebut dengan menjadikan laki-laki sebagai objek hasrat melalui tokoh Sarah. Di sini, Sarah dapat memilih lelaki mana yang ia inginkan. Merujuk pada gagasan yang dikemukakan Christina Sommers bahwa perempuan memiliki fantasinya sendiri dalam menjadikan laki-laki sebagai objek hasrat seksual, maka tindakan Sarah yang memilih Lawrence sebagai objek hasratnya dalam novel

ini dapat mengindikasikan bahwa ia dapat mengontrol tubuh dan keinginan seksualitasnya.

Women are clearly capable of treating men as "sex objects" with an enthusiasm equal to, and in some cases exceeding, that of men for treating women as such. Women are getting much more honest about looking at men, and about leering. Finally we're getting somewhere. Sexual liberation may not be going in the direction of eliminating the Other as a sex object; it may instead be going in the direction of encouraging women to objectify the male as Other, too (Sommers, 1994 :264-265).

Di samping itu, meskipun Sarah memiliki kekuatan dan kebebasan untuk menyelamatkan Little Bee, namun ia tidak bisa menyelamatkan keluarganya sendiri. Berbeda dengan Little Bee yang memiliki keberanian untuk mencoba hal baru dan mempertaruhkan nyawa dengan pergi ke London, dalam novel ini tokoh Sarah tidak memiliki ketegasan dan ia merupakan seorang yang takut akan kemungkinan terburuk. Hal ini terlihat saat ia meminta Andrew untuk melupakan kesalahannya dan bukannya memutuskan untuk memprioritaskan keluarganya.

"The marriage cooled when Charlie was born. Nigeria had accelerated the cooling and now death had finished it, but my disaffection and my affair with Lawrence had come first. That was what my mind was stuck on, I realized. There was no quick grief for Andrew because he had been so slowly lost. First from my heart, then from my mind, and only finally from my life. This, then, was when real sorrow arrived. This was the shock that set me trembling, as if something seismic had been released deep inside me and was blindly inching toward the surface. I trembled, but there was no release of tears" (Cleave, 2008: 100-101).

(Pernikahan itu mendingin ketika Charlie lahir. Nigeria telah mempercepat meredam permasalahan dan sekarang kematian telah menyelesaikannya, tetapi ketidakpuasanku dan perselingkuhanku dengan Lawrence adalah permasalahan utama. Aku sadar bahwa pikiran itu membuatku terjebak. Tidak ada kesedihan untuk Andrew karena dia telah hilang begitu lambat. Pertama ia menghilang dari hatiku, kemudian

dari pikiranku, dan akhirnya ia lenyap dari hidupku. Jadi, inilah saat kesedihan yang sesungguhnya datang. Ini adalah kejutan yang terjadi dan membuatku gemetar, seakan sesuatu yang seismik telah dilepaskan jauh di dalam diriku dan secara membabi buta beringsut ke permukaan. Aku gemetar, tetapi aku tidak bisa menangis.)

Kutipan di atas mengindikasikan bahwa sepeninggal Andrew dari kehidupannya, Sarah tidak merasakan kehilangan yang begitu mendalam sebab ia memiliki Lawrence di dalam hidupnya. Ketika Little Bee telah berhasil masuk ke dalam kehidupan Sarah, Sarah bertekad untuk membantunya. Namun inisiatif Sarah tersebut ditentang oleh Lawrence. Lawrence beranggapan bahwa rencana Sarah tersebut justru nantinya akan membahayakan kehidupan Sarah.

“When the supper was ready – a mushroom omelet, slightly burned while I was thinking of Andrew – I sat down to eat with Lawrence and Little Bee. It was dreadful – they wouldn’t talk to each other, and I realized that they hadn’t spoken the whole time I’d been making supper. We ate in silence, with just the sound of the cutlery. Finally Little Bee sighed, and rubbed her eyes, and went upstairs to the bed I’d made up for her in the guest room. I crashed the plates into the dishwasher and dumped the frying pan into the sink.

“What?” said Lawrence. “What did I do?”

“You might have made an effort,” I said.

“Yes, well. I thought I’d be alone with you tonight. It’s not an easy situation to adjust to.”

“She’s my guest, Lawrence. The least you can do is be polite.”

“I just don’t think you know what you’re getting yourself into, Sarah. I don’t think it’s healthy for you to have that girl staying here. Every time you see her, you’re going to be reminded of what happened.”

“I’ve spent two years denying what happened on that beach. Ignoring it, letting it fester. That’s what Andrew did too, and it killed him in the end. I’m not going to let it kill me and Charlie. I’m

going to help Little Bee, and make everything right, and then I can get on with my life" (Cleave, 2008: 183).

(Ketika makan malam sudah siap – telur dadar jamur itu sedikit terbakar ketika aku memikirkan Andrew – aku duduk untuk makan bersama Lawrence dan Little Bee. Mengerikan – mereka bahkan tidak berbicara satu sama lain, dan aku menyadari bahwa mereka tidak berbicara sepanjang waktu aku membuat makan malam. Kami makan dalam diam, hanya dengan suara sendok garpu. Akhirnya Little Bee menghela nafas, dan menggosok matanya, dan naik ke atas ke tempat tidur yang kubuat untuknya di ruang tamu. Aku memasukkan piring ke mesin cuci piring dan meletakkan wajan ke wastafel.

"Apa?" kata Lawrence. "Apa yang aku lakukan?"

"Kau mungkin telah berusaha," kata ku.

"Ya, baiklah. Aku pikir aku akan sendirian denganmu malam ini. Ini bukan situasi yang mudah untuk disesuaikan."

"Dia tamuku, Lawrence. Paling tidak yang bisa kau lakukan adalah bersikap sopan."

"Aku hanya tidak berpikir kau tahu apa yang sedang kau hadapi, Sarah. Aku pikir tidak sehat bagi kau untuk membiarkan gadis itu tinggal di sini. Setiap kali kau melihatnya, kau akan diingatkan tentang apa yang terjadi."

"Aku sudah menghabiskan dua tahun untuk menyangkal apa yang terjadi di pantai itu. Mengabaikannya dan membiarkannya. Itulah yang dilakukan Andrew juga, dan itu akhirnya membunuhnya. Aku tidak akan membiarkannya membunuhku dan Charlie. Aku akan membantu Little Bee, dan memperbaiki segalanya, dan kemudian aku bisa melanjutkan hidupku.")

Berdasarkan kutipan di atas, pengarang menghadirkan tokoh Sarah sebagai seorang yang bebas. Hal tersebut tampak pada saat ia bebas menentukan keputusan atas pilihannya, yaitu pilihannya untuk membantu Little Bee dan Lawrence tidak dapat membantah keputusan yang dibuat oleh Sarah. Pada narasi di atas, terdapat suatu

kontradiksi antara keputusan Sarah dengan tujuan Sarah yang sesungguhnya. Sekilas tampak bahwa Sarah memiliki kepribadian yang sangat baik sehingga ia mau membantu seorang imigran ilegal. Namun, lebih dari itu keputusan membantu Little Bee merupakan bentuk penyamaran yang dilakukan oleh Sarah untuk menutupi rasa bersalahnya terhadap Andrew. Maka Sarah beranggapan bahwa setelah ia berhasil membantu Little Bee, ia baru dapat melanjutkan kehidupannya dengan tanpa beban.

Kesimpulan

Novel *Little Bee* karya Chris Cleave yang digunakan sebagai objek material dalam artikel ini dianggap memiliki implikasi terhadap perempuan Barat dan Timur. Secara paradoks, analisis ini menemukan dua kutub yang saling berseberangan ketika penulis merepresentasikan perempuan yang dianggap berasal dari dua dunia yang berbeda. Barat, dianggap memiliki karakter yang superior. Perempuannya digambarkan bebas menentukan apapun demi memperjuangkan hak-hak mereka. Sarah, dinarasikan sebagai perempuan yang berpendidikan, disandingkan dengan Little Bee seorang gadis Nigeria yang menjadi imigran gelap di Inggris. Walaupun dalam novel Sarah dimunculkan sebagai perempuan yang berselingkuh, namun hal tersebut tidak menggeser paradigma yang ada dan pengarang tetap menampilkan bahwa perempuan Barat lebih superior daripada perempuan dunia ketiga. Jelas, kedudukan kedua perempuan tersebut bersifat biner, dan totalisasi antara keduanya tidak akan pernah final bahkan hanya imajiner apabila tidak menyuguhkan aspek mikro yang berkaitan dengan latar belakang historis, sosial-budaya, ekonomi dan lain sebagainya.

Selanjutnya, konstruksi perempuan yang dihadirkan dalam novel ini mengembalikan citra perempuan Timur tanpa melihat bagaimana perjuangan yang telah dilakukan oleh Sarah. Gambaran yang merupakan hasil daripada subjektivitas pengarang ini kemudian memunculkan pandangan. Keberadaan pengarang sebagai narator juga menyiratkan suatu pandangannya dalam mengonstruksi dan merepresentasikan perempuan. Di satu sisi, karena kedudukan perempuan Barat dinilai lebih tinggi daripada Timur, maka untuk memobilisasi beberapa pahamnya dikaitkan dengan beberapa

elemen yang mendasar bagi suatu bangsa dan negara. Karena itu, adanya Little Bee serta teman-teman pengungsinya dan Sarah sebagai tokoh dalam novel ini juga menyiratkan bahwa ras, suku dan ingatan kolektif kultural berada dalam dimensi yang saling berposisi.

Daftar Pustaka

- Anderson, B.O'G. (1990). *Language and Power, Exploring Political Cultural in Indonesia*. Ithaca and London: Cornel University Press.
- City of London. Freedom of the City. <https://www.cityoflondon.gov.uk/about-the-city/history/Pages/freedom-of-the-city.aspx> diakses pada 23 April 2020
- Cleave, C. (2008). *Little Bee*. New York: Simon&Schuster
- Cutrufelli, M.R. (1983). *Women of Africa: Roots of Oppression*. London: Zed Press
- Faruk. (2007). *Belenggu Pascakolonial: Hegemoni dan Resistensi dalam Sastra Indonesia*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar
- Gandhi, L. (2007). *Teori Pascakolonial, Upaya meruntuhkan Hegemoni Barat*. Qalam. Jakarta
- Hall, S. (1997). *The Work of Representation*. London: Sage Publication Ltd
- Hosken, F. (1981). "Female Genital Mutilation and Human Rights." *Feminist Issues* 1, no. 3.
- Jefferey, P. (1979). *Frogs in a well: Indian Women in Purdah*. London: Zed Press
- Lindsay, B, ed. (1983). *Comparatives Perspective of Third World Women: The Impact of Race, Sex and Class*. New York: Praeger
- Minces, J. (1980). *The House of Obedience: Women in Arab Society*. London: Zed Press
- Mohanty, T.C. (2007). *Under Western Eyes*. Durham dan London: Duke University Press.
- Mohanty, T.C. (2003). *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham dan London: Duke University Press.
- Mohanty, C. T., Russo, A., & Torres, L. (1991). *Third world women and the politics of feminism* (Vol. 632). Indiana: Indiana University Press.

- Sari, A.P. (2015). Sejarah Migrasi Manusia di Benua Eropa. <https://www.cnnindonesia.com/internasional/20150908150704-134-77378/sejarah-migrasi-manusia-di-benua-eropa> diakses pada 24 Mei 2020
- Sommers, C.H. (1994). *Who Stole Feminism?: How Women Have Betrayed Women*. New York: Simon & Schuster.
- Rene, W., & Warren, A. (1989). *Teori Kesusastaan* (edisi terjemahan). Jakarta: Gramedia.
- Walby, S. (1997). *Gender Transformation*. London: Routledge.
- Walby, S. (2000). *Gender, Nations and States in A Global Era*. Leeds: University of Leeds.
- Wulan, R.R. (2015). *Analysis of Postcolonial Feminism Theory: Note of A Woman's Struggle in Novel "Panggil Aku Kartini Saja"*. Telkom University

DINAMIKA HASRAT PEREMPUAN DALAM TEKS MONOLOG *PRITA ISTRI KITA* KARYA ARIFIN C. NOOR: KAJIAN PSIKOANALISIS LACANIAN

Muhammad Lutfi Dwi Kurniawan

Astrinda N. Iswalono

Muhammad Surahman Djunuhi

Yarni Hi Majid

Pengantar

Teks monolog *Prita Istri Kita* merupakan satu-satunya teks monolog perempuan yang ditulis oleh Arifin C. Noer. Sebagai teks monolog, tokoh Prita menjadi satu-satunya tokoh yang berbicara. Sebagai sebuah pertunjukan, monolog tersebut hanya dimainkan oleh seorang perempuan yang berperan sebagai seorang istri. Yang menarik dari teks ini adalah Prita, sebagai seorang perempuan, dibenturkan dengan dua tokoh laki-laki. Laki-laki pertama adalah suaminya yang bernama mas Broto dengan karakter yang baik hati, ramah, penyabar, tetapi miskin dan tidak ambil pusing atas segala hinaan orang atas dirinya (Zaeni, 2015). Sementara mas Beni adalah mantan pacar Prita yang berbadan tinggi, seksi, romantis dan berprofesi sebagai seorang tentara. Derita dan kemiskinan yang dialami Prita dengan suaminya membuat dia menghadirkan objek hasrat yang baru atau citra ideal yang ada pada sosok Mas Beni yang telah dianggap merepresentasikan hidup yang sempurna, jika Prita bisa bersamanya dan meninggalkan suaminya.

Dalam monolog ini, Prita mengalami transformasi hasrat yang awalnya tertuju pada suaminya tetapi kemudian berubah ke mas Beni yang gagah dengan pekerjaan yang dinilai sukses dalam tatanan masyarakat (Brecht, 2014). Peneliti mencoba menggunakan konsep psikoanalisis Lacan untuk menyingkap faktor-faktor yang melatar-

belakangi perubahan hasrat yang dialami oleh tokoh Prita. Perubahan hasrat itu antara lain ditandai dalam kutipan di bawah ini.

Kalau duduk sedang kemelut begini, saya selalu membayangkan saya bisa minggat saja dari sini. Dulu saya bayangkan, saya akan bisa tidur dengan nyaman dalam pelukan Mas Broto, sekarang kenyataanya saya seperti tidur dalam sebuah terali dengan seekor harimau. Dia buas tapi juga seperti cacing. Lekas gugup, nafasnya bau, tapi tak punya tenaga seperti orang sakit-sakitan. Betul betul bisa gila saya kalau terus-terusan begitu.

Kutipan di atas menjelaskan hasrat Prita yang telah berubah. Objek hasrat yang sebelumnya dicitrakan dalam sosok Mas Broto telah berubah drastis dalam rumah tangganya yang tidak sesuai dengan citra idealnya tentang kehidupan yang bahagia setelah menikah pada saat sebelum menikah. Di sini, perubahan itu ditandai dengan tidak dipenuhinya kebutuhan pokok hingga kebutuhan seksual oleh suaminya, mas Broto. Ketidakpenuhan ini berimplikasi pada kontestasi dalam diri yang berhasrat akan citra ideal yang kemudian menghadirkan kecemasan Prita akan kehidupan dan penderitaan. Kecemasan tersebut kembali diatasi Prita dengan pembentukan citra ideal pada objek hasratnya yang baru, yakni mas Beni.

Hasrat tokoh Prita merupakan hasil dari konstruksi tatanan rumah tangga, tatanan etis hingga tatanan sosial yang terintegrasi dalam satu dimensi yang Lacan sebut sebagai tatanan simbolik. Dalam prinsip psikoanalisis, Lacan membagi tatanan esensial yang terintegrasi dalam diri manusia, yakni Yang Riil, Yang Imajiner dan Yang Simbolik (Astuti, 2014). Interseksi dari ketiganya yang kemudian disebut simptom, yakni muara dari hasrat itu lahir dan dimanifestasikan. Manifestasi tersebut dilakukan agar subjek menjadi ada, karena subjek tidak berarti apa-apa sebelum melewati rantai penandaan (sebelum berbahasa). Rantai penandaan tersebut diartikulasikan secara metonimik atau metaforik (Bailly, 2013; Borch-Jacobsen, 1991). Proses pengartikulasian tersebut yang memberikan posisi subjek pada tatanan simbolik. Teks monolog *Prita Istri Kita*, merupakan simptom dari interseksi ketiga tatanan tersebut dalam diri Prita. Permasalahan yang dihadirkan di dalam teks tersebut

berkisar pada ketidakpuasan seorang istri terhadap “kelemahan” suaminya.

Kelemahan dan kegagahan ini merupakan konstruksi yang dihasrati oleh subjek, yang kemudian membentuk sebuah kode. Seperti yang dikatakan oleh van Pelt (2000:75) bahwa *“where such a “code” informs cultural activity, weak females will be praised – though their conformity to expectation is more important than their literal performance of weakness. The oppression inherent in such constructions springs from the construct’s resistance to strong females and punishment of weak males – both of whom are entirely thinkable within the available terms but “unthinkable” as cultural practices”*.

Kode dalam teks yang dilakukan Arifin merupakan praktik yang secara tidak sadar atau tidak terpikirkan menunjukkan kekurangannya, sekaligus menggambarkan citra idealnya (Lacan, 1974, 1977). Citra ideal tersebut kemudian dikukuhkan menjadi ego ideal dari subjek. Ego ideal adalah sebuah introjeksi simbolik ketika citra ideal atau ideal ego menjadi sumber proyeksi imajinernya (Evans, 1996; Faruk, 2008). Ego ideal adalah beroperasinya penanda-penanda yang ideal, yang sudah diinternalisasi hukum (Yang Simbolik) dan menuntun pembangunan posisi subjek pada tatanan simbolik (Bracher, 2009; Freud, 1905). Subjek yang dimaksud adalah subjek yang selalu merasa gegar dan terbelah atau tidak utuh. Hal tersebut yang menyebabkan subjek selalu mencari objek untuk memenuhi dirinya. Liyan sebagai agen dari keberkekurangan (*lackness*) merupakan situs dari kemunculan subjek yang juga membangun ketidakutuhan terhadap subjek. Liyan merupakan situs ketika subjek muncul dan membangun ketidakutuhannya (Lacan, 1957-8b, 1964, 1977). Subjek selalu merasa kekurangan dan kehilangan, sehingga ia merasa menemukan sesuatu. Namun, apa yang ia rasa mampu memenuhi dirinya sebenarnya merupakan objek ganjil dari ideal ego-nya. Inilah yang dimaksud Lacan sebagai fenomena *misrecognition* (kesalah-mengertian) pada fase cermin, yaitu identifikasi bayi pada bayangannya dalam cermin sebagai identitas “aku” yang utuh (Faruk, 2012).

Di dalam teks *PIK*, subjek menemukan ilusi keutuhannya dalam tatanan imajiner. Pada tatanan subjek ini membentuk keterpisahannya pada liyan. Sebagai sebuah pertunjukan, terdapat beberapa permasalahan yang terlihat teknis namun memiliki implikasi dalam

pembentukan citra, semisal, “Apa implikasi konsep monolog sebagai sebuah pertunjukan dengan pembentukan subjek?” dan “Mengapa tokoh Mas Beni hanya terdapat dalam ilusi Prita, bukan melalui tokoh laki-laki yang riil?” Permasalahan tersebut dianggap sebagai salah satu instrumen identifikasi subjek dalam fase cermin kolonial.

Berdasarkan latar belakang tersebut, ada dua pertanyaan yang diharapkan dapat menjawab permasalahan di atas. Pertama, bagaimana Tokoh Prita mengonstruksi citra idealnya? Kedua, bagaimana relasi maskulinitas dalam konstruksi hasrat tokoh Prita? Tujuan penelitian ini adalah untuk melihat secara tekstual bagaimana beroperasinya hasrat yang mengalami transformasi dari tokoh perempuan dilihat dari lensa teori psikoanalisis Lacanian.

Aku Bercermin, Maka Aku (Tidak) Ada

Judul *Prita Istri Kita* menunjukkan bahwa identitas tokoh Prita, hanya terjadi selama ia menjadi seorang istri. Dari sana juga tercititakan bagaimana Prita sebagai seorang perempuan tidak memiliki otoritas atas tubuh bahkan dirinya. Penanda “istri” merupakan sebuah konstruksi tatanan simbolik, di mana di dalamnya terdapat ruang etis dari legalitas hukum dan agama. Akan tetapi, istri ditandai oleh kepemilikan yang majemuk karena Prita sendiri telah diposisikan menjadi objek dari kita — sebuah kemajemukan identitas (Gallop, 1984; Lacan, 1974).

Kemajemukan identitas tersebut yang membuat tokoh Prita menjadi paranoia, yakni sebuah situasi mental ketika seseorang merasa dirinya terancam dan bahwa orang lain akan membahayakan dirinya. Hal itu tersirat dari kutipan berikut.

Salah saya! Kesalahan saya yang terbesar selama ini. Salah saya! Selalu membayang-bayangkan hidup ini.

Membayang-bayangkan atau ilusi Prita tersebut menunjukkan proses identifikasinya pada fase cermin, di mana pada fase ini Prita didominasi oleh tatanan yang Imajiner untuk berimajinasi dan membayangkan kehidupan yang ia jalani. Bayangan yang dilihat itulah yang membuat Prita merasa bersalah dalam menjalani kehidupan. Hal ini pun merupakan implikasi di mana fase cermin

memberikan dobel dampak antara yang seharusnya dan senyatanya (Lacan, 1995). Seharusnya ia tidak membayangkan-bayangkan tetapi senyatanya bayangan itu telah menubuh dalam dirinya.

Siapa pun tidak berhak menghalangi saya melamun ataupun mengenangkan sesuatu. Ya, juga *kau*. *Ka*upun tak berhak melarang atau menghalangi saya mengenangkan, membayangkan bekas pacar-pacar saya. Juga tak ada *hakmu* melarang saya melamunkan hidung Si Beni Brewok itu. Itu *hak saya*!

Di dalam kutipan di atas, dijelaskan bahwa Prita merasa bersalah dan mencoba melawan citra yang dihadapi dalam cermin. Hak Prita sebagai seorang pribadi pun hanya menjadi ilusi, karena otoritasnya dikecam oleh etika yang dibuat tatanan simbolik. Mas Beni yang merupakan mantan pacarnya, ternyata telah meninggalkan jejak-jejak imaji yang di dalamnya terdapat ego yang ideal. Jejak itulah yang kemudian ia lawan sekaligus rindukan. Jejak itulah yang menjadi objek *a*, atau objek penyebab hasrat. Mas Beni, yang menempati posisi objek *a* merupakan representasi dari kegagalan, kekayaan, dan kekuasaan, seperti kutipan berikut.

Tak ada lagi gunanya kata. Perbuatan nyata yang harus ada. Ayolah. Jakarta. Ayolah. Rumah bagus. Ayolah. Pakaian bagus. Ayolah. Makanan lezat. Ayolah. Ranjang kencana. Ranjang kahyangan. Ayolah. Nafas bahagiaku berdesah.

Kutipan di atas merupakan dialog Prita terhadap tokoh ilusinya yakni Mas Beni. Unsur-unsur dari modernitas dan kapitalisme yang disematkan pada tokoh Mas Beni merupakan aparatus dari tatanan simbolik dimana *phallus* adalah sesuatu yang dihasrati dan menghasrati subjek (Lacan, 1964; Macey, 1995). Di sinilah tersibak, bagaimana jejak-jejak modernitas dan kapitalisme menjadi hantu bagi subjek. Hantu tersebut merupakan ilusi dari citra ideal yang di dalamnya menggaransi sebuah keutuhan identitas. Seorang yang ideal adalah yang mempunyai 'rumah bagus', 'pakaian bagus', dan 'makanan lezat' yang di dalamnya terkonstruksi sebuah surga kapitalis (Polimpung, 2010, 2018).

Prita seakan telah tenggelam dalam tatanan simbolik yang bersifat kapitalistik yang kemudian mengubah cara pandangnya dalam melihat suaminya yang berasal dari masyarakat ekonomi bawah. Mas Broto dianggapnya sebagai sesuatu yang hina, lugu, dan bodoh, karena tidak bisa beradaptasi dengan prinsip-prinsip kapitalistik dalam melihat kesempatan dalam memproduksi uang (Manik, 2013; Nurhidayat, Khasanah, dan Attas, 2017; Sarup, 2011). Mas Broto pun, membawa penanda-penanda etika, kejujuran dan keluguan, sekaligus kesederhanaan, seperti kutipan berikut.

Kalian mengerti sendiri saja apa latar belakangnya kalau ada seorang juragan datang ke rumah seorang guru. Juragan itu punya *anak yang bengalnya seperti setan* keranjingan. Memang *setan* anak itu. Di tengah kelas anak itu bermain kartu bersama teman-temannya.

Nah, juragan itu datang kemari karena mengharapkan suami saya bisa menolong anaknya naik kelas. Sudah umum, tentu saja juragan itu membawa amplop. Tapi suami saya seorang pengecut yang bodoh seperti kerbau. Dia menolak amplop itu sementara ia berjanji akan menolongnya. Sungguh-sungguh tak bisa diampuni dia. Untung saja kemudian saya dengar *anak setan* itu betul-betul tidak naik kelas.

Pada kutipan di atas, Mas Beni, dicitrakan sebagai seorang yang jujur dan suka menolong. Akan tetapi, bagi tokoh Prita, Mas Broto adalah 'pengecut yang bodoh seperti kerbau'. Hal tersebut dikarenakan, tokoh Mas Broto yang lebih memilih jujur daripada disuap dengan uang. Peristiwa ini berimplikasi pada kontestasi citra ideal Prita yang dibenturkan dengan kenyataannya sebagai seorang istri yang berimplikasi pada reduksi hasrat atau ketertarikan Prita pada Mas Broto di mana dalam konsep Lacan, Prita dikatakan telah kehilangan *objek petit a* yang sebelumnya terejawantah dalam sosok mas Broto (Lacan, 1964, 1974; Neill, 2011).

Kegegaran subjek dalam fase cermin tersebut yang memberikan ruang liminal antara hasrat kapitalistik yang menjadi citra idealnya dan hasrat humanisme, anti-kapitalis, yang menjadi prinsip hidup suaminya (Rabate, 2003). Kegegaran itu pun yang membuat subjek

harus memilih salah satu di antaranya – walaupun pemilihan tersebut bersifat etis dan provokatif, seperti kutipan berikut.

Ah, sayang sekali *Tuhan* tak mempertemukan *kami*.

Sebagai *istri yang baik* saya akan *menghapus air mata* saya seakan saya tidak habis menangis... Saya akan menyambut suami saya dengan manis dan mesra seolah-olah saya tak pernah membayangkan apa-apa.

Prita menunjukkan pilihannya untuk tetap bersama-sama dengan suaminya, menjadi ibu rumah tangga yang baik, manis dan mesra, kendati hal ini sangat bertentangan dengan citra idealnya, yakni lari dari rumah dan hidup bahagia bersama mas Beni yang dianggap sebagai sumber kebahagiaannya. Kendati demikian, pilihan Prita dalam kutipan ini hanya bersifat kontemporer. Hal ini dilakukan hanya sebagai upaya untuk resistensi pada tatanan imajiner-nya dan menyembunyikan *phallus*-nya pada mas Beni yang telah dikonstruksi oleh tatanan simbolik dengan unsur kapitalisme dominan.

Belenggu Maskulinitas dalam Monolog Perempuan

Konsep monolog dalam teks drama *Prita Istri Kita* ini berimplikasi pada subjek feminin yang dipaksa bicara tentang maskulinitas. Identitas Prita sebagai seorang feminin pun hilang, karena belenggu-belenggu maskulinitas. Hal itu berimplikasi bahwa identifikasi femininitas selalu melewati dominasi maskulinitas. Itulah mengapa, Prita sudah tidak ada bahkan sejak dari judul teks monolognya.

Setting panggung di dalam teks digambarkan secara sederhana dengan menunjukkan apa yang tidak ada dan apa yang ada (Pramudya, 2018). Oleh karena itu dalam penulisan kramagung – petunjuk teks, terciptakan sebuah hierarki, di mana narator menunjukkan juga komentar, seperti kutipan berikut.

Soalnya rumah itu tidak begitu besar meskipun tidak kecil amat, sehingga ruang di mana mereka makan juga mereka pergunakan sebagai ruang tengah. tapi maksud saya sementara ini kita anggap dulu sungguh-sungguh sebagai ruang makan. Tapi jangan segera mengira di sana kita akan mendapatkan

sebuah kulkas, apalagi : — — bahkan kita tidak akan jumpai barang-barang yang umumnya dipergunakan oleh orang-orang kaya. ya, bisa kalian bayangkan sendiri rumah seorang guru,

Kesederhanaan yang ditunjukkan dari *setting* panggung berasal dari suatu ukuran ideal dari cermin kolonial. Kolonialisme menempatkan parameter di dalam cerminnya, sehingga ketika subjek bercermin ia melihat identitasnya sebagai yang Timur. Dari gambaran *setting* tersebut kita dapat melihat konteks cerita, sehingga bisa dilacak dari posisi Prita berbicara dan kemana muaranya. Dalam kutipan tersebut, kaya dan miskin dikonstruksikan oleh kepemilikan barang-barang — jika tidak memiliki barang tersebut, kelasnya akan merosot, dan dengan mudah yang lain akan menyebutnya miskin.

Posisi hierarkis yang diciptakan oleh cermin kolonial ternyata telah mengatur yang ‘seharusnya’ ada di atas panggung. Kepemilikan barang-barang tersebut menjadi krusial, ketika narator memberikan komentarnya, dan seolah-olah memang narator tersebutlah penentu nasib Prita — yang maha melihat dan berkomentar pada suatu keprihatinan.

Lihatlah, malah perempuan muda itu baru saja ke luar. dari dapur dan memasuki ruang itu. ia membawa sebakul kecil. nasi yang masih mengepulkan asap. cemberut betul dia. tanpa sedikitpun semangat ia menaruh bakul di atas meja makan. (rendah mutunya tentu saja).

Bakul yang dibawa Prita dilabeli penanda “rendah mutunya”. Bahkan hal tersebut mengindikasikan sebuah posisi kelas sosial dari subjek yang lebih rendah. Hal itu pun menciptakan sebuah gambaran bahwa ada yang lebih tinggi. Komentar tersebut berimplikasi, pada proposisi “nasib yang buruk dengan barang-barang yang rendah mutunya”, dari sanalah sebenarnya narator itu sendiri yang menciptakan cermin kolonial dan menjadi *The Name of Father* (Atas Nama Kolonial) yang memberikan pengertian simbolik dari ayah yang bertugas dalam mengatur hubungan anak (subjek) dan ibu (liyan) (Manik, 2013; Sudaryanto, 1998; Suryakusuma; 2011)

Hasrat Prita pada simbol militer pada masa Orde Baru, era penerbitan teks *Prita Istri Kita*, dijadikan ego ideal oleh subjek berupa representasi tokoh Prita yang mencintai Mas Beni (Nurhidayat dkk, 2017). Simbol militer era Orde Baru tersebut tidak sekadar memenjarakan hasrat subjek melainkan menjadi “sosok yang dihasrati” oleh Prita. Militer, seperti yang diungkapkan Julia Suryakusuma (2011:8) adalah “ksatria baru” kelas priyayi di masa Orde Baru. Hal tersebut yang membuat tokoh Mas Beni yang merupakan seorang tentara berpangkat kopral menjadi objek-penyebab-hasrat (*objek a*) dari Prita (Lacan, 1964, 1974). Rangkaian penanda yang melekat pada tokoh Mas Beni menjadi citraan ideal bagi subjek, seperti pada kutipan berikut.

Pertama, “Mas Beni adalah seorang lelaki yang tinggi besar dan brewok. Dalam pakaian mandi, dadanya nampak hitam karena begitu lebat simbaranya. Lucu. Tapi galak”. Kedua, “dari beberapa teman saya dengar ia masuk tentara. Pangkatnya kopral kalau tak salah”. Ketiga, “Betapa anggunnya bonceng di atas sepeda motor dengan seorang tentara yang gagah, seorang kopral”. Keempat, “Kau tampak tambah gagah mas. Kau sungguh-sungguh jantan dunia”. Terakhir, “Oh, kau memang Kresnoku. Kau sungguh-sungguh Kresno”.

Kutipan pertama menunjukkan bahwa subjek menghasrati citra yang “tinggi” dan “brewok”. Dua penanda tersebut merupakan metonimia dari “kegagahan”, “maskulinitas”, dan “kesangaran”, ideal ego yang dihasrati subjek pada militer. Akan tetapi, subjek juga sadar bahwa militer walaupun “lucu” tapi juga “galak”. Kedua penanda tersebut merupakan oposisi biner yang disematkan menjadi satu frasa, seperti dua sisi mata uang, meski berkebalikan tetapi selalu bersama-sama. Tindakan militer dalam menjalankan pemerintahan selalu terkesan “ramah” dan “peduli” karena Orde Baru cenderung mendefinisikan dirinya sebagai “keluarga”, tercermin dalam penyebaran paham “asas kekeluargaan”, yaitu kondisi ketika para anggota keluarga diharuskan menyumbang pada kesejahteraan negara sebagai-keluarga “tanpa pamrih”. Kutipan tersebut bersinergi dengan kutipan ketiga dan keempat, hasrat subjek untuk menjadi

“jantan dunia” adalah simbol dari hasrat subjek untuk menduduki posisi Phallus, suatu yang menjadi pusat dan berkuasa.

Kutipan kedua menunjukkan betapa subjek menghasrati “tentara”, meski hanya berpangkat “kopral”. Pernyataan tersebut menunjukkan bahwa, sekecil-kecilnya pangkat kopral yang masih dalam kategori bawahan, tetap dianggap “gagah” karena dia masuk dalam sistem militerisme yang pada saat itu menjadi *Phallus*. Subjek yang berada di luar pagar militerisme tersebut, hanya dapat mengumpat sekaligus mengagumi.

Sementara itu, pada kutipan kelima, militer dianggap sebagai “Kresna”. Kresna atau Sri Kresna dalam pewayangan Jawa, adalah Dewa Wisnu yang menitis pada Narayana “ketika menjadi seorang raja” (Sucipto, 2010:376). Penanda militer dengan Kresna adalah sebuah metafora, bahwa sebagai pemegang kekuasaan, militer adalah raja yang dititis oleh dewa. Sehingga rakyat harus tunduk dan patuh pada jelmaan dewa yang berupa militerisme.

Dari kutipan-kutipan tersebut, tampak bahwa yang ingin diakuisisi oleh subjek pada *objek a*-nya adalah atribut-atribut yang dilekatkan pada Mas Beni. Penanda tersebut menunjukkan bahwa hasrat pengarang pada Mas Beni, untuk mendapatkan “kegagahan”, “kesangaran”, dan “kekuasaan” sehingga ia akan menjadi objek-penyebab-hasrat dari Liyan, untuk kepuasannya (van Pelt, 2000). Penanda-penanda tersebut berkaitan erat secara metonimik dengan petanda “maskulinitas”. Ketiga penanda itu merupakan konstruksi Orde Baru yang dilekatkan pada punggawa-punggawa militer untuk mengukuhkan kekuasaannya sebagai penguasa tatanan simbolik. Orde Baru menciptakan citra ideal dari maskulinitas yang kemudian diafirmasi oleh subjek. Dalam kategorisasi hasrat, hal tersebut merupakan hasrat anaklisis pasif dari subjek. Hasrat tersebut berupa keinginan untuk memiliki tubuh yang dihasratkan Liyan untuk *Jouissance* (kenikmatan) subjek (Lacan, 1977).

Di dalam teks monolog *PIK* ada beberapa penanda yang direpetisi. Repetisi tersebut dilakukan Arifin C. Noer, untuk menegaskan sesuatu pada rantai penandaan yang dibangun. Akan tetapi, selain menjadi bentuk penegasan, repetisi tersebut juga merupakan perlawanan terhadap dirinya. Repetisi-repetisi tersebut berbentuk *transference* (pengalihan-pengalihan) terhadap hasrat subjek pada

tatanan Simbolik (Lacan, 1964). Pengalihan tersebut digunakan saat subjek mengakui sesuatu, agar tidak dianggap sesuatu itu – atau seseorang yang mengakui tindak kejahatan agar dosa-dosanya diampuni dan membuatnya kembali suci.

Dalam teks, tokoh Prita membuka cerita dengan pengakuan terhadap kesalahan yang telah dilakukannya. Penanda-penanda yang digunakan tersebut direpetisi, baik untuk mengakui ataupun untuk melawannya (Lacan, 1964, 1977). Pengakuan-pengakuan yang dilakukan merupakan pengalihan subjek terhadap citra-citra ideal yang dihasratinya. Akan tetapi, rantai penandaan yang direpetisi tidak mengalihkan, malah mengantarkan subjek pada jalan yang buntu menuju hasratnya. Seperti dialog pertama yang dikeluarkan oleh tokoh Prita.

Salah saya! Kesalahan saya yang terbesar selama ini. Salah saya! Selalu membayang-bayangkan hidup ini.

Kalimat tersebut merupakan kalimat pertama yang dituturkan oleh Prita dalam teks, yang kemudian juga dituturkan pada bagian akhir. Di dalam kutipan di atas, penanda “salah” direpetisi tiga kali, seolah-olah si tokoh telah melakukan kesalahan yang teramat besar dan diulang berkali-kali. Alih-alih mengakui kesalahan, tokoh Prita malah menampilkan sosok dirinya yang benar. Penanda “membayang-bayangkan” diberi atribut sebagai kesalahan terbesar, seolah-olah Prita mengatakan bahwa yang “benar” adalah dengan tidak membayangkan. Akan tetapi, di saat dia menyalahkan perbuatannya, alih-alih insaf, sang tokoh malah merayakannya dan melawan setiap orang yang menghalanginya. Subjek secara tidak sadar memberi suatu kode tentang kebenaran dan kesalahan – yang di antara keduanya merupakan negosiasi antara tatanan Imajiner dan tatanan Simbolik. Hal tersebut merupakan cara subjek untuk melakukan pengalihan terhadap objek yang dihasrati (Žižek. 1989)

Kaupun tak berhak melarang atau menghalangi saya mengenangkan, membayangkan bekas pacar- pacar saya.

Jika pengakuan pada kutipan sebelumnya merupakan pengalihan terhadap kebenaran yang dianggap subjek, maka, dalam kutipan

tersebut, subjek mengungkapkan “objek dari kebenaran”, yakni Mas Beni—*objek a*. Subjek yang semula menutup akses pada persembunyian hasratnya, kemudian membuka kanal pada objek-penyebab-hasratnya. Repetisi dari penanda “membayangkan” merupakan hasrat untuk kembali pada tatanan Riil, yang berakibat mendorong subjek ke jalan buntu pada pemuasannya. Nostalgia yang dilakukan tokoh Prita merupakan bentuk dari kegagalan subjek dalam memenuhi hasratnya. Hal tersebut yang membuat hasrat dari tokoh Prita berpindah jalur, yakni hasrat pada Mas Broto. Penanda “membayangkan” kemudian direpetisi dengan berbagai konteks yang berbeda melalui beberapa dialog Prita. Kutipan pertama, “Saya bayangkan betapa nikmatnya bangun pagi-pagi menyediakan sarapan, menunggu dengan berdebar-debar kedatangan suami dari mengajar, makan siang bersama Mas Broto...”. Kutipan kedua, “Kalau dulu saya tidak pernah membayangkan begitu indahnya hidup ini, mungkin saya tak akan pernah mengomel serupa ini”. Kutipan ketiga, “Saya bahkan bayangkan kalau saya bisa minggat barangkali saya akan bisa tidur di atas ranjang yang penuh bunga”. Kutipan keempat, “Salah saya. Kesalahan saya yang terbesar selama ini. Karena saya selalu membayang-bayangkan hidup ini”. Kutipan terakhir, “Saya akan menyambut suami saya dengan manis dan mesra seolah-olah saya tak pernah membayangkan apa-apa”.

Repetisi-repetisi tersebut menunjukkan, bahwa penanda “membayangkan” selalu tidak sesuai dengan apa yang menjadi kenyataan. Hal tersebut membuat penanda “membayangkan” memiliki atribut “kesalahan”, yang kemudian berujung pada penyesalan. Kutipan pertama disesali dengan menghadirkan kutipan kedua, dan kutipan ketiga disesali oleh kutipan keempat. Penanda-penanda tersebut kemudian mencapai tujuannya pada kutipan kelima.

Pada kutipan pertama, tokoh Prita membayangkan kebahagiaannya bersama Mas Broto sebelum ia menjadi istri. Bayangan tersebut merupakan pemaknaan Prita terhadap keutuhan Mas Beni. Pemaknaan tersebut selalu merupakan produk dari tatanan Imajiner, yang implementasinya pada tatanan Simbolik (Lacan, 1964, 1977). Ketika sudah sampai pada tatanan Simbolik—pada kutipan dua—citra ideal tersebut menjadi rusak dan menyebabkan *anxiety* (kecemasan) (Lacan, 1977; Macey, 1995; Nurhidayat dkk, 2017). Ke-

cemasan tersebut terjadi karena petanda mengingkari penandanya — hasil mengingkari tujuannya. Penanda “bangun pagi-pagi”, “menyediakan sarapan”, “berdebar-debar menunggu suami pulang mengajar”, dan “makan siang” yang berada di tatanan Imajiner dan menjadi citra ideal, berubah ketika sampai di tatanan Simbolik. Hal tersebut yang membuat Prita membangun dunia Imajinernya (lagi) pada tokoh Mas Beni.

Repetisi dari penanda “membayangkan” merupakan bentuk dari dorongan kematian subjek. Hal tersebut terjadi karena yang dianggap utuh sudah menjadi gegar. Kegegaran dari tokoh Prita kemudian membangun citra idealnya terhadap Mas Beni — yang pada kutipan tiga diartikulasikan secara metaforik sebagai “ranjang penuh bunga”. Dari kalimat tersebut, fantasi Prita pada penanda “penuh” merupakan satu rantai terhadap penanda “membayangkan”. Rantai penandaan “penuh” dengan “membayangkan” merupakan hubungan antara penanda dengan petanda. Dalam artian, bahwa petanda “membayangkan” merupakan referen dari penanda “penuh”. Fenomena tersebut merupakan indikasi dari subjek akan merasa “penuh” ketika dia “membayangkan”, sehingga apa yang dia bayangkan tidak menjadi penting, tapi tindakan “membayangkan” itu sendiri yang krusial.

Dorongan kematian subjek akhirnya dikukuhkan pada kutipan terakhir. Pada kutipan tersebut, kalimat yang diujarkan tokoh Prita menciptakan sebuah hubungan antara penanda “manis dan mesra” dengan penanda “tak pernah membayangkan apa-apa”. Frasa “tidak membayangkan apa-apa” tetap mengandung penanda membayangkan — secara signifikan subjek “membayangkan apa-apa” ketika dia mengatakan “tidak membayangkan apa-apa”. Hal tersebut menjadi satu rangkaian dengan penanda “sebagai istri yang baik” — bahwa inilah yang menjadi fundamen, bahwa “istri yang baik” merupakan citra ideal subjek pada fantasi “kesetiaan”. Fantasi “kesetiaan” tersebut yang membelah subjek pada dua wilayah, yakni religiositas dan maskulinitas — pada yang senyatanya dan yang seharusnya. Signifikansi dari fenomena tersebut merupakan kepasrahan subjek pada tatanan Simbolik, karena pemenuhan hasratnya — penyatuan diri dengan liyan — diatur oleh hukum-sang-ayah yang berakar dari hubungan trigatra odipus sang Anak (subjek), sang Ibu

(liyan), dan sang Ayah (Liyan Simbolik). Subjek pada akhirnya menyerah pada ancaman kastrasi dari sang Ayah, dan menjadikan pemenuhan sebagai fantasi belaka. Hasrat subjek untuk kembali ke tatanan Riil dan menyatu bersama sang Ibu, telah mengalami jalan buntu yang mendorongnya pada kematian. Subjek yang telah putus asa dalam mengakuisisi objek hasratnya harus puas dengan atribut-atribut yang dimiliki, dan menganggapnya sebagai sebuah kelebihan. Kegagahan, kesangaran dan kekuasaan pada akhirnya hanya menjadi fantasi, yang kemudian subjek tutupi dengan (pengalihan) mengkultuskan religiusitasnya.

Kesimpulan

Berdasarkan hasil pembahasan, peneliti menemukan penanda-penanda atau atribut-atribut yang disematkan pada mas Beni, berupa kekayaan, kegagahan dan kekuasaan, maskulinitas, kesangaran, militerisme hadir sebagai objek-penyebab-hasrat (objek *a*) Prita. Mas Beni memantik Prita untuk menghadirkan tatanan imajiner kapitalisme maskulin, di mana citra ideal Prita akan Mas Beni menjanjikan sebuah kenikmatan dan kepuhan dalam surga kapitalistik. Cermin kapitalis, kemudian mendikotomi penilaian Prita yang diskriminatif terhadap mas Broto, sebagai representasi humanisme anti-kapitalis yang berasal dari ekonomi kelas bawah. Sementara itu, mas Beni merupakan representasi maskulinitas sebagai agen kapitalisme. Mas Broto dikelilingi rantai penanda bodoh, pecundang dan kemiskinan yang sangat kontras dengan penandaan pada Mas Beni yang merepresentasikan kekayaan, kegagahan dan kekuasaan, maskulinitas, kesangaran.

Tatanan imajiner yang diciptakan Prita di sini semakin mengaburkan posisi dan identitasnya yang mencita-citakan budaya dan kenikmatan dari maskulinitas dan kapitalisme, sehingga Prita layaknya dunia ketiga, dunia yang tidak termasuk dalam dimensi Barat, bukan pula ada di dimensi Timur. Ketidakmampuan Prita mewujudkan fantasi yang menjadi objek hasratnya, yakni bersama dengan mas Beni menuntun Prita pada jalan buntu menuju hasratnya dan memantik kehilangan *objek a* dan menghadirkan *anxiety*. *Anxiety* yang merupakan wujud dari yang Riil memposisikan Prita kembali

pada pengakuan atas ketidakberdayaannya terhadap tatanan simbolik etis sebagai seorang istri mas Broto yang baik pada.

Daftar Pustaka

- Astuti. (2014). "Hasrat Pengarang dalam Kumpulan Cerpen Sampan Zulaiha: Perspektif Lacanian". Tesis. Universitas Gadjah Mada.
- Bailly, L. (2013). *Lacan's Beginner Guide*. London: One World Publications.
- Borch-Jacobsen, M. (1991). *Lacan The Absolute Master*, terj. Douglas Brick. Stanford: Stanford University Press.
- Bracher, M. (2009). *Jacques Lacan, Diskursus, dan Perubahan Sosial: Pengantar Kritik Budaya Psikoanalisis*. Terjemahan oleh Gunawan Admiranto dari *Lacan, Discourse, and Social Change: Psychoanalytic Cultural Criticism*. Yogyakarta: Jalasutra. Edisi kedua.
- Brecht, B. (2014). *Brecht on Theatre*. London; New York: Bloomsbury Academic
- Evans, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London dan New York: Routledge.
- Faruk. (2008). *Pascastrukturalisme: Teori, Implikasi Metodologi, dan Contoh Analisis*. Jakarta: Pusat Bahasa.
- Faruk. (2012). *Metode Penelitian Sastra: Sebuah Penjelajahan Awal*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Freud, S. (1905). *Jokes and their Relation to the Unconscious*. Seminar VIII.
- Gallop, Jane. (1984). "Lacan and Literature: a Case for Transference" dalam *Poetics* hal. 301 – 308. London: Elsevier.
- Ganjarjati. (2014). "Hasrat Tak Terpenuhi: Kajian Psikoanalisis Jacques Lacan dalam Novel Lolita Karya Vladimir Nobokov". Tesis. Universitas Gadjah Mada.
- Lacan, J. (1957 – 8b), *Le Séminaire. Livre V. Les Formations de l'inconscient*. Tidak diterbitkan.
- Lacan, J. (1964). *Le Séminaire. XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*. Ed. Jacques Allain Miller, Paris: Seuil.
- Lacan, J. (1974). *The Seminar of Jacques Lacan, Book XXII, R.S.I.*, peny. Jacques-Allain Miller, terj. Jack W. Stone. Editions Du Seuil.
- Lacan, J. (1977). *Ecrits: A Selection*, terj. Alan Sheridan. London: Travistock.

- Macey, D. (1995). *"On the Subject of Lacan"*, dalam Anthony Elliot dan Stephen Frosh (ed), *Psychoanalysis in Context: Paths between Theory and Modern Culture*. London dan New York: Routledge.
- Manik, R.A. (2013). *"Hasrat N Riatarno dalam Trilogi Cermin: Kajian Psikoanalisis Lacanian"*. Tesis. Universitas Gadjah Mada.
- Neill, C. (2011). *Lacanian Ethics and the Assumption of Subjectivity*. United Kingdom: Palgrave Macmillan.
- Noer, A.C. (1969). *Prita Istri Kita*. Budaya Jaya.
- Nurhidayat, D., Khasanah, V., Attas, S.G. (2017). *"Hasrat Tokoh Waska dalam tetralogi Orkes Madun Karya Arifin C. Noer: Suatu Kajian Psikoanalisis"*. UNJ: Arkhais, 8(2), 1-10 DOI: <https://doi.org/10.21009/ARKHAIS.082.08>
- Polimpung, H.Y. (2010). *"Psikoanalisis Paradoks Kedaulatan Kontemporer – Kasus Kebijakan Global War on Terror Amerika Serikat Semasa Pemerintahan George W. Bush, Jr."*. Tesis Jakarta: Universitas Indonesia.
- Polimpung. (2018). *Ontoantropologi: Fantasi Realisme Spekulatif Quentin Meillassoux*. Yogyakarta: Aurora.
- Pramudya, Y.P. (2018). *"Struktur dan Tekstur Naskah Drama Pada Suatu Hari Karya Arifin C. Noer"*. Yogyakarta: Universitas Sanata Dharma.
- Rabate, J.M. (ed). (2003). *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sarup, M. (2011). *Panduan Pengantar untuk Memahami Postrukturalisme & posmodernisme*, terj. Medhy Maginta Hidayat. Yogyakarta: Jalasutra. Cetakan II.
- Sucipto, M. (2010). *Ensiklopedia Tokoh Wayang dan Silsilahnya*. Jakarta: Buku Kita.
- Sudaryanto. (1988). *Metode Linguistik, Kedudukan, dan Aneka Jenis*. Yogyakarta: Karyono
- Suryakusuma, J. (2011). *Ibuisme Negara: Konstruksi Sosial Keperempuanan Orde Baru*. Jakarta: Komunitas Bambu.
- van Pelt, T. (2000). *The Other Side of Desire*. New York: State University of New York Press.
- Zizek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.

Zaeni, M. (2015) . “Sosok Perempuan dalam Naskah Drama Arifin C. Noer”. Jurnal Keilmuan Bahasa, Sastra, dan Pengajarannya. Vol 1, Nomor 2, hlm 212-223. EISSN 2442-9287

GETTING BEYOND PATRIARCHY DALAM FILM REMAKE PRODUKSI DISNEY DARI SLEEPING BEAUTY (1959) KE MALEFICENT (2014)

Rizki Eka Putri Alda

Sitti Hardianti

Agus Sunarto

Pengantar

Sejak pertengahan tahun 1970-an dan seterusnya, banyak feminis yang bergelut dengan film, media dan kajian budaya yang mengalihkan perhatiannya pada representasi perempuan. Thornham menyatakan sejak tahun 1971, hubungan antara feminis dan film sudah dimantapkan dengan peluncuran jurnal film feminis pertama, *Women and Film*, di Amerika (Hollows, 2010: 51-57). Banyak kritikus feminis kemudian beralih ke film yang menggambarkan citra perempuan sebagai media untuk menyuarakan pemikirannya, khususnya pada penonton perempuan untuk memberikan penolakan terhadap patriarki. Hal ini karena selama ini kebanyakan penonton perempuan hanya tergolong pasif dan dianggap sangat tepat untuk menjadi sasaran nilai-nilai patriarki.

Melihat banyaknya kritikus feminis yang menyuarakan aspirasinya melalui sebuah karya film, dalam kajian kali ini, penulis memilih film sebagai objek material dan menggunakan lensa pemikiran feminisme sebagai perspektif untuk menganalisisnya. Adapun film yang dikaji berjudul *Maleficent* yang tayang pertama kali pada tahun 2014 lalu. *Maleficent* sendiri adalah sebuah film *remake* milik rumah produksi Disney yang memiliki judul awal yaitu *Sleeping Beauty* yang tayang perdana pada tahun 1959. Ketertarikan awal dari pemilihan film *Maleficent* ini adalah karena melihat banyak sekali progres yang dilakukan Disney belakangan ini, dengan membuat film baru dengan menampilkan karakter putri-putri Disney yang berbeda dari

sebelumnya. Seperti yang dinyatakan oleh Bart dan Courtland (2018) *"Today's Princesses have not only shed their damsel attitudes, which involves waiting for someone to save them, but have become the heroes of their own story and have found a way to save themselves"*. Penampilan baru tersebut terlihat dalam film keluaran beberapa tahun terakhir seperti film *Brave* (2012). Film ini menampilkan sosok seorang putri kerajaan bernama Merida yang tidak kalah tangguh dari para pangeran dari istana lainnya. Merida mampu membuktikan bahwa dia mampu memimpin kerajaannya, tanpa harus menjadi kelas kedua karena berkewajiban mencari seorang raja sebagai pendampingnya untuk menjalankan pemerintahan di kerajaan tersebut. Lalu, ada pula film *Frozen* (2013) yang menampilkan sosok kakak beradik Anna dan Elsa yang menjadi pemimpin dari sebuah kerajaan kecil bernama Arandelle. Film lain adalah *Moana* (2016) yang menceritakan tentang seorang gadis pantai yang menentang aturan klasik di sekitarnya dan berpetualang untuk menyelamatkan penduduk desa akibat hilangnya, batu alam dari seorang dewi bernama Tefiti (Sejal dan Thornton, 2018).

Dalam *Sleeping Beauty* (1959), diceritakan bahwa Raja Stevan dan Ratu Leah baru memiliki seorang anak perempuan bernama Aurora. Sebuah pesta diadakan untuk merayakan kebahagiaan atas lahirnya seorang putri cantik di kerajaan. Semua kolega, masyarakat hingga para peri hadir untuk memberikan hadiah dan doa kepada sang Putri. Namun, suasana meriah itu berubah ketika penyihir Maleficent datang dan mengutuk Aurora. Dia menyatakan bahwa walaupun Aurora tumbuh menjadi gadis yang cantik dan anggun, ia akan mati ketika ia berulang tahun ke 16 dengan menusukkan jarinya ke jarum pemintal. Singkat cerita Aurora yang pada saat itu telah berusia 16 tahun, menusukkan jarinya ke alat pemintal dan tertidur. Namun hal itu tidak berlangsung lama karena seorang pangeran bernama Philip berhasil membunuh Maleficent dan datang menemui Aurora serta tidak lupa memberikan dia kecupan, sehingga kutukan pun hilang. Di akhir cerita, Aurora dan Pangeran Phillip menikah dan bahagia memimpin kerajaan mereka.

Sementara itu dalam kisah *Maleficent* (2014) sendiri, ada beberapa adegan tambahan dan penghilangan dari film aslinya, *Sleeping Beauty*. Hal inilah yang menjadi perhatian peneliti untuk mengkaji

film *Maleficent*. Mengapa pada judul film baru judulnya berubah? Apa pengaruh dari tambahan dan pemotongan cerita dari film aslinya, serta bagaimana narasi perempuan digambarkan dalam film. Hal inilah yang dicoba disingkap dan dilihat lebih dalam, dalam analisis terhadap kedua film ini.

Film, Feminisme dan Perempuan

Film perempuan merupakan sebuah kategori yang berkaitan dengan berbagai macam genre (Ismail, 1983). Meskipun berkaitan dengan berbagai macam genre, film perempuan masih memungkinkan untuk mengidentifikasi sejumlah ciri-ciri utama yang justru mampu memunculkan sebuah koherensi (Hollows, 2010:52). Film perempuan dapat dibedakan karena tokoh utamanya perempuan, sudut pandang perempuan dan narasinya yang sering kali berkuat di sekitar realisme tradisional pengalaman perempuan; keluarga, rumah tangga dan percintaan-wilayah yang dicinta, emosi dan pengalaman sebelum munculnya tindakan, peristiwa ataupun dengan pengarangnya (Irawan, 2014). Salah satu aspek penting dari genre ini adalah adanya suatu tempat mencolok yang sesuai dengan hubungan diantara perempuannya (Maria Laplace via Hollows, 2010:52-53) Lebih lanjut, film juga dapat merefleksikan citra perubahan perempuan dan sering kali menampilkan sosok perempuan yang terdistorsi. Oleh karena itu, film perempuan mencoba menghubungkan fokus pada penggambaran perempuan dalam kritik sosiologis, yang menjadi keprihatinan *cinéfeminist*, dengan figur perempuan (Patricia White via Hollows, 2010:53).

Menurut Mulvey (dalam Hollows, 2010:66), feminisme memerlukan sinema yang secara politik dan estetik membuat gebrakan radikal untuk menentang ideologi patriarki. Patriarki, berlandaskan konsep yang dirumuskan oleh para feminis radikal, adalah struktur yang tidak fleksibel dan tidak memberikan ruang untuk penolakan ataupun perubahan dan juga mengimplikasikan suatu bentuk universal penindasan yang berdasarkan pada perbedaan biologis antara perempuan dan laki-laki (Hollows, 2010:11). Lebih lanjut, Laura Mulvey (1979) dalam bukunya yang berjudul *Feminism, Film and The Avant-Garde*, ia menetapkan dua momen berurutan dalam budaya film feminis. Pertama. Dia menyatakan bahwa, ada periode

yang ditandai oleh upaya untuk mengubah konten representasi sinematik (untuk menyajikan gambar realistis perempuan, untuk membiarkan perempuan berbicara mengenai pengalaman kehidupan nyata mereka) masa ini ditandai dengan bersatunya peningkatan kesadaran dan propaganda. Lalu tahap keduanya, berfokus pada bahasa representasi sebagai daya tarik untuk mendominasi, yang dikolaborasikan dalam proses sinematik. Kegiatan tersebut mengarahkan pembuat film dan kritikus kepada “tujuan dan minat pada prinsip estetika dan kerangka acuan disediakan oleh tradisi *avant-garde* (sebuah pemunculan ide baru, khususnya dalam bidang seni dan sinema) khususnya pada *politic of images* (Mulvey, 1979: 7). Kreasi konteks feminis, dalam hal ini film, mampu mendidik penonton perempuan yang pasif dan mengubahnya menjadi penonton feminis yang aktif. Dikarenakan asumsi bahwa perempuan berada pada golongan menonton yang pasif, maka mereka sangat mudah terlibat dengan ideologi patriarki yang terdapat dalam sinema populer.

Feminisme menurut Geofe (Via Sugihatuti dan Saptiawan, 2007:93) adalah teori tentang persamaan antara laki-laki dan perempuan di bidang politik, ekonomi dan sosial atau kegiatan terorganisasi yang memperjuangkan hak-hak serta kepentingan perempuan. Feminisme merupakan gerakan yang berawal dari asumsi kesadaran yang menyatakan bahwa kaum perempuan pada dasarnya ditindas dan dieksploitasi, serta adanya upaya untuk mengakhiri segala bentuk penindasan dan pengeksploitasian tersebut (Fakih, 2006:79). Selanjutnya, Sugihastuti dan Suharto (2005:vii) menyatakan bahwa feminisme memperjuangkan dua hal yang selama ini tidak dimiliki kaum perempuan pada umumnya, yaitu persamaan derajat mereka dengan laki-laki dan otonomi untuk menentukan apa yang baik bagi dirinya, dalam banyak hal, perempuan itu tersubordinasi.

Pada dasarnya kemajemukan aliran feminis kesemuanya mempertanyakan masalah hubungan dominasi dan subordinasi antara laki-laki dan perempuan. Hal ini diungkapkan Budiman (2000:11) dan ia menambahkan bahwa kelaki-lakian dan keperempuanan tidak semata-mata dipahami secara biologis, yakni sebagai jenis kelamin (seks), melainkan sebagai konstruksi sosial yang sekarang ini disebut gender. Harsono (dalam Abdullah, 1997:283) juga

menyatakan bahwa menggugat ideologi gender digunakan pemahaman yang disebut analisis gender. Paham dan gerakan feminisme selalu berkaitan dengan konsep gender karena penggalan gerakan perempuan selalu diarahkan pada penghapusan nilai-nilai gender.

Akan tetapi, masih banyak masyarakat yang menganggap sama makna gender dan *sex*. Menurut Marzuki (2007), *sex* secara umum diidentifikasi sebagai anatomi biologis dari seseorang, yaitu laki-laki dan perempuan. Sedangkan gender diidentifikasi sebagai non-biologis, seperti sosial budaya dan lainnya yang selain dipahami sebagai yang dipertukarkan. Gender dimengerti sebagai sebuah konstruksi sosial, bukan konstruksi fisiologis. Femininitas dan maskulinitas adalah salah satu istilah yang menunjukkan beroperasinya gender (Udasmoro, 2020). Femininitas dan maskulinitas mengacu pada seperangkat karakteristik dan tingkah laku yang ditujukan kepada jenis kelamin tertentu oleh masyarakat dan dipelajari dari pengalaman sosialisasi.

Istilah gender sebenarnya adalah representasi relasi, yaitu milik kelas, kelompok, kategori. Lauretis (1987) dalam bukunya *Technologies of Gender* menggunakan istilah kelas dengan penuh pertimbangan, meskipun dia tidak merujuk pada kelas sosial, karena dia ingin mempertahankan pemahaman Marx tentang kelas sebagai sekelompok individu yang diikat bersama oleh penentu sosial dan minat - termasuk, sangat jelas, bahwa ideologi tidak dipilih secara bebas atau diatur secara sewenang-wenang. Jadi gender mewakili bukan individu tetapi hubungan, dan hubungan sosial; dengan kata lain, itu mewakili seorang individu untuk suatu kelas (Marx, 1987:4-5). Ketika Althusser (1971) menulis bahwa ideologi mewakili "bukan sistem hubungan nyata yang mengatur keberadaan individu, menggigit imajiner yang mengatur keberadaan mereka, ia juga menggambarkan persisnya fungsi gender." Pengertian gender identik dengan perbedaan jenis kelamin laki-laki dan perempuan, yang bersifat bawaan dari Tuhan dan bentukan atau konstruksi budaya yang disosialisasikan sejak dini (Puspitawati, 2012). Perbedaan sifat dari jenis kelamin juga membentuk genderisasi. Adanya gender telah memunculkan perbedaan peran, fungsi dan tanggung jawab pada ruang aktivitas manusia (Puspitawati, 2012).

Belenggu Patriarki dalam film *Sleeping Beauty* (1959)

Sebagaimana sinopsis dari *Sleeping Beauty* yang telah dijabarkan di atas, terlihat bagaimana sosok Aurora, digambarkan sebagai seorang putri yang memiliki perawakan cantik dengan rambut panjang serta bibir yang merah. Dari penggambaran tersebut jelas terlihat bagaimana citra Aurora yang telah dibangun lebih dahulu dari perawakannya yang cantik dan menawan. Seperti pada kutipan dalam *scene* (00:06:11) berikut:

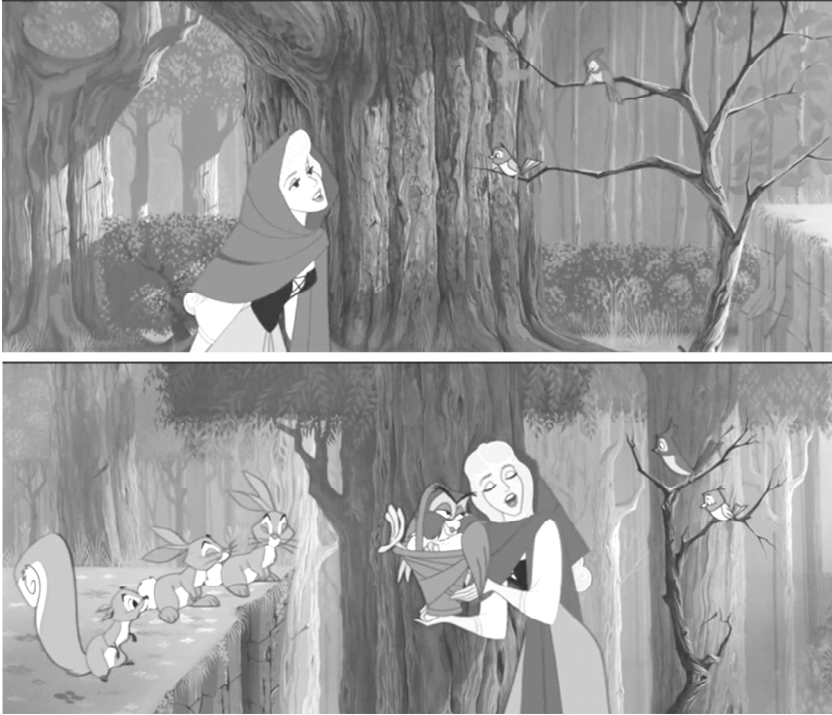
*Sleeping Beauty fair
Gold of sunshine
In your hair
Lips that shame
The red, red rose*

Sebagaimana yang dikatakan oleh Mulvey bahwa:

Classical narrative film will open with a woman as object of the combined gaze of spectator and all male protagonists in the film. She is isolated, glamorous, on display, sexualized. But as the narrative progresses she falls in love with the main male protagonist and becomes his property, losing her outward glamorous characteristics, her generalized sexuality, her show-girl connotations; her eroticism is subjected to the male star alone. (Mulvey, 1975:13)

Setelah terkena kutukan Maleficent, Aurora dirawat oleh ketiga peri, yaitu Faure, Flora and Merryweather selama enam belas tahun, untuk menghindarkan dia dari kutukan jahat Maleficent. Mereka merawat Aurora di dalam hutan, agar dia tidak bertemu dengan orang asing dan menghindarkan dia dari jangkauan Maleficent. Ketiga peri tersebut memberinya nama dengan sebutan Briar Rose. “*And called her Briar Rose*”. Arti Briar Rose sendiri adalah bunga mawar liar, di mana mengandung arti bahwa sosok Aurora adalah sosok yang spontan, tidak memiliki aturan dan pendidikan, serta tidak mengenal apapun selain alam disekelilingnya (Udasmoro, 2020). Sosok yang demikian lalu didukung dengan perawakan yang cantik dan suara yang merdu. Seperti yang terlihat dalam *scene*, 00:23:12

pada saat Aurora dimintai oleh ketiga peri tersebut memetik buah beri kedalam hutan.



Gambar 1 dan 2. Aurora yang sedang bernyanyi dengan para hewan di hutan

Dalam nyanyian Aurora pada *scene* di menit 00:25:47, ditampilkan kegamangan hatinya dalam menunggu sosok pendamping yang akan datang menemukannya dan akan menyanyikan lagu cinta untuknya.

I wonder

I wonder

I wonder why each little bird has someone

To sing to

Sweet things to

A gay little love melody

I wonder

I wonder

If my heart keeps singing

*Will my song go winging to someone
Who'll find me and bring back a love song to me*

Dari syair tersebut jelas terlihat bagaimana sosok Aurora merasa bahwa dirinya tidak lengkap karena belum menemukan kekasih hatinya. Hal itu juga menggambarkan bagaimana Auora lebih mementingkan perasaan dan intuisinya dalam memilih sesuatu, seperti terlihat jelas bahwa yang dia inginkan dari seorang pendamping hanyalah *"a love song"* atau nyanyian cinta yang akan dinyanyikan untuknya.

Tidak hanya berhenti dari situ, karakteristik yang terlalu ber-perasaan dan memiliki intuisi yang tinggi itu pun semakin terlihat dari bagaimana Auora menceritakan bahwa dia terus bermimpi bertemu dengan seorang pangeran. *"Yes, it's only in my dreams. But they say if you dream a thing more than once, it's sure to come true; and I've seen him so many times."* Singkat cerita, pada saat Auora di hutan, ia akhirnya bertemu dengan pangeran Philip. Kehadiran karakter Philip di sini digambarkan berbeda dari penggambaran karakter Aurora yang telah dijabarkan sebelumnya. Pangeran Philip menyukai Aurora ketika pada saat pertama kali bertemu dengannya. Dia terkesima melihat sosok cantik dan nyayian merdu yang dilantunkan oleh Aurora.

Dari penggambaran tersebut jelas terlihat bagaimana laki-laki lebih digambarkan aktif dan dominan dibandingkan dengan tokoh Aurora sendiri (Tong, 2006), walaupun dalam cerita, Aurora adalah tokoh utamanya. Dari penggambaran itu jelas bagaimana film *Sleeping Beauty* memperlihatkan dominasi dan ideologi patriarki.

Hal yang lebih ganjil dari pencitraan Aurora adalah ketika mereka pertama kali bertemu, Aurora terlihat kaget pada awalnya, lalu Philip mencoba untuk membujuknya dengan mengatakan bahwa mereka dulu pernah bertemu, yaitu dalam mimpi, yang terlihat pada *scene*, 00:31:33:

*I know you
I walked with you
Once upon a dream
I know you
The gleam in your eyes is so familiar a gleam
Yet I know it's true*

*That visions are seldom all they seem
But if I know you
I know what you'll do
You'll love me at once
The way you did
Once upon a dream*



Gambar 3 dan 4. Aurora dan Philip bernyanyi dan berdansa di Hutan

Nyanyian itu membuat Aurora percaya bahwa Philip adalah orang dalam mimpinya, seseorang yang akan menyanyikan lagu cinta untuknya. Kemudian mereka bernyanyi, bermesraan dan berdansa seharian di dalam hutan. Philip yang menyukai Aurora karena melihat kecantikan dan kemerduan suaranya, sedangkan Aurora menyukai Philip hanya nyanyian yang langsung membuat dia percaya akan hal tersebut. Walaupun dia tahu bahwa Philip adalah orang yang baru ditemuinya.

Ketimpangan lainnya juga terlihat pada saat Aurora mengatakan kepada tiga peri asuhnya mengenai Philip, mereka menolak hal tersebut karena sebagaimana aturan Aurora harus menikah dengan

pangeran. Keadaan tersebut kontras dengan yang diberikan oleh Ayah dari pangeran Philip pada saat dia berkata bahwa berniat menikahi gadis yang ditemuinya di hutan. Walaupun sang ayah pada awalnya menolak, tetapi akhirnya menyetujui hal tersebut dan hendak memberitahukan raja Stevan untuk membatalkan pernikahan dengan putrinya, karena mereka belum mengetahui bahwa itu adalah satu orang yang sama.

Menuju akhir cerita *Sleeping Beauty*, Aurora yang menyusukkan jarinya ke mesin pemintal akhirnya terbangun saat Philip berhasil mengalahkan Maleficent dan menciumnya, sehingga kutukan itu pun hilang dan mereka hidup bahagia. Cerita *Sleeping Beauty* pun dianggap berakhir dengan “*happy ending*”. Mengutip kalimat Mulvey di awal, terlihat bahwa laki-laki pada narasi film lebih mendominasi, karakter tokoh perempuan sekedar menjadi *property* bagi tokoh protagonis laki-laki suatu cerita. Penjelasan itu senada dengan yang digambarkan dalam cerita *Sleeping Beauty*, pada kupan *scene* yang dijabarkan sebelumnya. Namun, apakah bisa hal tersebut dikatakan *happy ending*, apakah semua penonton mengatakan hal yang sama. Ketika berfokus hanya pada rasa bahagia saja, hal tersebut mungkin akan mudah dinyatakan, tetapi pada saat merujuk pada bagian kesetaraan hal tersebut justru sangat tidak setara. Lebih lagi jika kita melihat citra tokoh Maleficent dalam cerita *Sleeping Beauty* ini.

Karakter Maleficent hanya datang pada saat Aurora lahir dan muncul kembali pada saat melawan Philip dan dikalahkan, lalu mati. Padahal dalam kutipan awal film jelas terlihat bahwa Maleficent adalah sosok peri yang sangat *powerful* dari semua peri yang ada di sana. Anehnya dengan mudah Maleficent yang kuat itu dikalahkan oleh Philip.

Mengutip kalimat dari Virginia Woolf dalam karyanya yang berjudul *A room of One's Own* dituliskan bahwa:

“Indeed, if woman has no existence save in the fiction written by men, one would imagine her a person of the utmost importance; very heroic and mean; splendid and sordid; infinitely beautiful and hideous in the extreme; as great as a man, some think even greater. But this woman in fiction. In fact... she was locked up, beaten and flung about the room” (Virginia Woolf, 1957:45).

Penyataan itu seperti halnya yang terlihat dari penggambaran sosok Maleficent di dalam cerita ini dikucilkan (tidak diundang), padahal dia adalah sosok peri yang memiliki kekuatan yang besar. Hal ini terjadi karena Maleficent dalam cerita digambarkan sebagai tokoh perempuan. Seperti yang dikatakan oleh Tyson, belenggu patriarki jelas terlihat salah satunya dari penggambaran monster, dan makhluk seram lainnya di mana semua makhluk tersebut berjenis kelamin perempuan (Tyson, 2006:92). Dengan demikian tidak diragukan lagi bahwa *Sleeping Beauty* membawa muatan degradasi terhadap kaum perempuan, dengan membunuh citra Maleficent yang perkasa dengan diberikannya stigma jahat atau monster pada dirinya.



Gambar 5. Penggambaran tokoh Maleficent

Penggambaran sosok Maleficent di *scene* pada menit 00:07:52 memiliki kesan seram dengan pemberian jubah gelap dengan warna ungu dan hitam, tanduk yang seram yang mempunyai peliharaan seekor burung gagak. Penggambaran di atas membuat pencitraan karakter Maleficent semakin menjadi seram dan mengerikan. Sedangkan kita mengetahui bahwa, apa yang dilihat dan didengar serta pada saat yang bersamaan divisualisasikan akan membuat informasi tersebut lebih cepat tercerna dan terserap di dalam pikiran para penikmat film, karena pada hakikatnya penonton bukanlah seseorang *pasif agent* dalam menikmati film.



Gambar 6. Penjelmaan Maleficent pada *scene* ke 01:09:10

Tindakan seperti itu bisa dikatakan sebagai pembunuhan karakter perempuan, sehingga akan terus melanggengkan kekuasaan laki-laki tanpa disadari. Tumbuh pemikiran bahwa perempuan tidak akan baik jika terlalu memiliki kuasa dan kekuatan yang lebih tinggi dibandingkan laki-laki. Seperti yang dikatakan oleh Woolf (1957), representasi perempuan adalah melayani tujuan sosial tertentu.

Melewati *Barrier* Ketidakadilan Gender dalam Film *Maleficent* (2014)

Setelah melihat nilai – nilai patriarki yang sangat terpatrit dalam film *Sleeping Beauty*, dalam versi *remake* yang dilakukan Disney dengan judul yang baru, yaitu *Maleficent*, ada perubahan dan penambahan adegan dalam film, yang membuat pembacaan terhadap film *Maleficent* memiliki makna yang berbeda. Seperti pada beberapa *scene* di bawah ini:



Gambar 7. Pertarungan antara Maleficent dan Raja untuk memperebutkan Moors.

Maleficent : *"You will not have the Moors. Not now, nor ever!"*

Dalam *scene* di menit 00:08:10, terlihat bagaimana Maleficent bertarung dengan raja untuk memperebutkan Moors. Raja dan pasukannya berniat untuk menguasai Moors, tetapi berhasil dihalangi oleh Maleficent dan pasukannya. Peristiwa penyerangan yang dilakukan oleh pihak kerajaan dapat diartikan sebagai sebuah simbolisasi penyerangan, dari dominasi laki-laki kepada kepada golongan yang lain dalam hal ini perempuan, yaitu Malficent dan kepada para peri yang bisa dikatakan sebagai *the others* karena sifat mereka yang selalu dianggap lemah dan inferior daripada laki-laki (Kapadia & Thornton, 2020). Namun, dominasi dan superioritas laki-laki tersebut dapat dipatahkan dengan menangnya para pasukan The Moors yang dipimpin Maleficent.



Gambar 8. Burung gagak, Diaval yang digambarkan sebagai seorang lelaki, pelayan Maleficent

Diaval : *What have you done to my beautiful south?*
 Maleficent : *Would you rather I let them beat you to death?*
 Diaval : *I'm not certain.*
 Maleficent : *Stop complaining. I saved your life.*
 Diaval : *Forgive me.*
 Maleficent : *What do I call?*
 Diaval : *Diaval. And in return for saving my life I am your servant. Whatever you need.*

Pada *scene* di menit ke 00:22:47 pengakuan dari Diaval, dan penyerahan dirinya untuk selalu setia pada Maleficent tidak bisa dilihat sama dengan apa yang dilakukan oleh raja dan pasukannya pada penjelasan sebelumnya. Hal ini karena perbedaan suasana penaklukan yang dilakukan oleh Maleficent. Diaval diselamatkan dan akhirnya menjadi tangan kanan Maleficent. Dari penggambaran tersebut terlihat bahwa bukan berarti perempuan mendominasi laki-laki, tetapi bagian lebih pentingnya, bagaimana cara mendominasi tersebut. Siapa yang kuat dia yang akan memimpin, siapa yang berkemampuan dia akan berkuasa, hal itu tidak berlandaskan jenis kelamin karena dia perempuan atau laki-laki sehingga dia berhak berada pada posisi tertentu dalam masyarakat.

Lebih lanjut, dalam film *Maleficent* (2014), juga digambarkan bahwa ia adalah salah satu peri penjaga negeri Moors (negeri para peri) di mana mereka hidup berdampingan dengan negeri manusia. Karakter Maleficent waktu kecil digambarkan sebagai karakter yang

periang dan manis, bahkan memiliki teman seorang manusia, yang kelak menjadi King Stevan, ayah dari Aurora. Perubahan karakter Maleficent terjadi akibat pengkhianatan yang dilakukan oleh Stevan. Ia mencuri sayap Maleficent, sebagai imbalan agar dia bisa menjadi Raja. Simbolisasi dari pengambilan sayap tersebut merupakan adegan tersirat, bahwa laki-laki selalu membutuhkan perempuan untuk tetap berada di posisi setelah mereka (*superior*), karena mereka pantas menjadi yang mendominasi. Namun, stigma tersebut akhirnya mampu dibantah di dalam film *Maleficent* itu sendiri. Di akhir cerita Maleficent dapat mengalahkan raja Stevan dan mendapatkan sayapnya kembali. Kematian raja Stevan atas kekalahannya dalam membunuh Maleficent adalah sebuah pembuktian bahwa sebenarnya seorang perempuan juga memiliki kemampuan yang sama bahkan mungkin bisa lebih dibandingkan yang dimiliki oleh laki-laki.

Tidak berhenti di situ ada penggambaran kuat sosok Maleficent yang tangguh dan memiliki *power*. Karakter tersebut tidak membuat dia setiap saat menjadi sosok yang demikian. Maleficent juga tetap memiliki sisi feminin, *caring* dan baik hati di dalam dirinya, seperti pada adegan di menit ke 00: 41: 23, saat Aurora kecil hampir terjatuh ke dalam jurang, ia dengan penuh kasih sayang menyelamatkan Aurora. Pada menit ke 00: 42: 32, juga terdapat adegan Maleficent menggendong Aurora kecil.



Gambar 9. Maleficent menggendong Aurora kecil

Seperti yang dijelaskan oleh Judith Butler dalam buku *Gender Trouble* (1990) mengenai teori performativitas bahwa gender sendiri diciptakan oleh kata-kata dan tindakan yang muncul, bukan

mengikut seks biologis atau identitas yang melekat dari lahir dan mengikuti konstruksi sosial. Dengan demikian gender merupakan kategori yang selalu berubah-ubah yang dibentuk oleh waktu dan dikembangkan melalui tindakan yang berulang-ulang. Tindakan performativitas tidak berdiri sendiri, karena ia dipengaruhi oleh lingkungan yang kemudian menjadikan orang tersebut berubah ke arah/bentuk yang menurutnya lebih membuat ia nyaman dan sesuai dengan dirinya. Hal ini pula yang tergambarkan pada tokoh Maleficent. Ia dapat menjadi seorang yang memiliki *power* dan kasih sayang seperti seorang ibu tanpa melihat apakah ia perempuan atau laki-laki.

Tidak hanya karakter Maleficent yang berbeda dalam film *Maleficent* kali ini ada beberapa transformasi yang dilakukan Walt Disney terhadap karakter Aurora, seperti pada adegan ketika Aurora memutuskan untuk ingin tinggal di negeri Moors bersama Maleficent dan juga pada *scene* di menit 01:27:06 saat peristiwa *Coronation day*, yaitu momen saat Aurora diangkat menjadi seorang ratu.

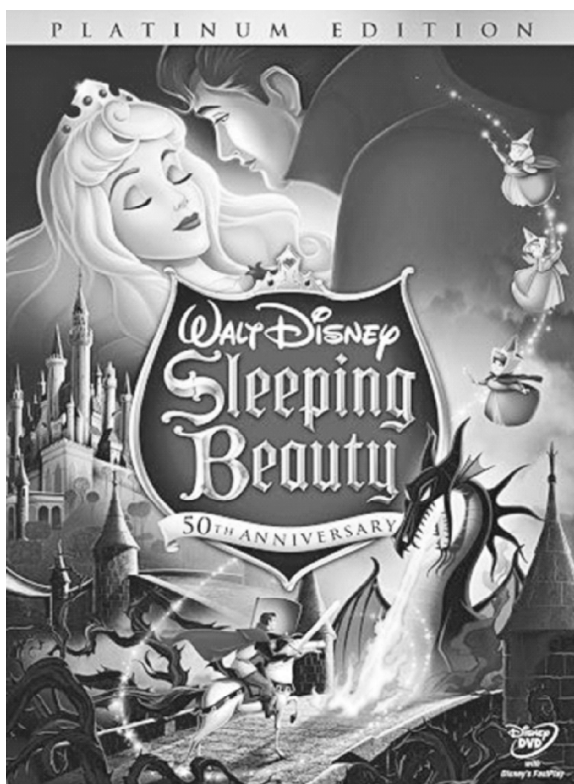


Gambar 10. Aurora menjadi ratu Moorsland

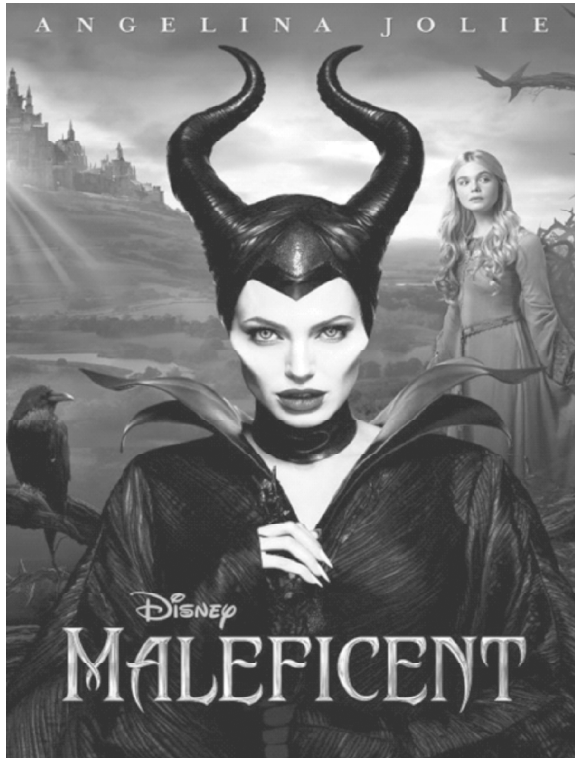
Maleficent : "*Our kingdoms have been unified. You have your Queen!*"

Penggambaran karakter Aurora dalam film *Maleficent* sudah mengalami perubahan dari film *Sleeping Beauty* (1959). Penggambaran sedemikian rupa menjelaskan kepada kita bahwa keputusan perempuan, dalam hal ini dicontohkan Aurora adalah lebih mementingkan dirinya, dan tidak lagi berpusat hanya sekadar menjadi *trophy* untuk para laki-laki. Aurora lebih memilih kebebasan dirinya. Dia

ingin bisa mengaktualisasikan diri, sehingga dia memutuskan untuk tinggal bersama Maleficent, karena dia tidak berkembang dan selalu terkekang, akibat pengawasan dari ketiga peri asuhnya. Adegan selanjutnya saat Maleficent mengangkat Aurora sebagai Ratu walaupun tanpa harus lebih dulu memiliki pendamping atau seorang raja. Hal ini menggambarkan secara tersirat bagaimana Disney memproduksi sebuah film *Princess* yang sudah menggambarkan adanya aktualisasi perempuan dalam hal ini emansipasi, di mana seorang Ratu dapat memimpin kerajaannya seorang diri.



Gambar 11. Poster Film *Sleeping Beauty*



Gambar 12. Poster Film *Maleficent*

Pada cover film dapat dilihat bagaimana transformasi film *Sleeping Beauty* ke film *Maleficent*. Film *Sleeping Beauty*, perempuan lebih dinarasikan pasif, seperti di mana gambar dari Aurora yang tertidur, perempuan pasif yang menunggu sang pangeran untuk datang menyelamatkannya, membuat kesan bahwa perempuan bukan apa-apa tanpa si pangeran. Dirinya adalah *the other* yang kurang tanpa seorang pangeran (si laki-laki). Sementara itu, suasana baru diberikan dalam film *remake* pada tahun 2014 tersebut. Sosok Maleficent lebih ditonjolkan dalam poster, Maleficent digambarkan dengan baju hitamnya, tanduk, penutup kepala, kulit yang pucat dan yang merah merekah.

Penggambaran citra dari tokoh Maleficent yang demikian, tidak terdengar asing dan bahkan hampir sama dengan penggambaran putri-putri Disney biasanya, seperti yang dicontohkan penggambaran Aurora dalam penjelasan sebelumnya. Hal ini dinilai seperti ada

perubahan tujuan dari penggambaran sosok Maleficent yang sedemikian rupa. Penggambaran itu membuat kita melihat bahwa tokoh Maleficent juga dapat diartikan bukan sebagai salah satu karakter unik dalam film, tetapi juga merupakan salah satu *princess* atau putri Disney. Namun, tidak seperti yang lainnya, sosok Maleficent lahir sebagai *princess* Disney bukan hanya memiliki karakter menawan tetapi juga tangguh dan kuat.



Gambar 13. Ketika Pangeran Phillip mencium Aurora (*True Love Kiss*)

Pada akhir cerita Film *Sleeping Beauty* (1959) di menit 01:11:33, Pangeran Phillip mencium Aurora untuk mematahkan kutukan dari Maleficent. Simbol “*true love kiss*” yang digambarkan oleh Walt Disney pada film ini masih begitu umum, di mana cinta sejati hanya digambarkan/dimiliki oleh laki-laki dan perempuan. Namun, hal ini digambarkan sangat berbeda dalam film *Maleficent* (2014), seperti pada *scene* berikut:



Gambar 14. Ketika Maleficent mencium Aurora (*True Love Kiss*)

Maleficent : *"I will not ask your forgiveness because what I have done to you is unforgivable. I was so lost in hatred and revenge. Sweet Aurora you stole what was left of my heart and now I have lost you forever. I swear, no harm will come to you as long as I live. And not a day shall pass that I don't miss your smile."*

Pada menit *scene* di 01:15:40, secara tersirat menampilkan bagaimana *"true love kiss"* itu bermakna. Secara harfiah, *true love kiss* yang selalu digambarkan dalam kebanyakan film-film Disney adalah antara Raja dan Ratu, Pangeran dan Puteri dan laki dan perempuan. Namun, hal berbeda digambarkan dalam film *Maleficent*. *"True love kiss"* yang sesungguhnya adalah *"true love"* antara *Maleficent* dan *Aurora*, bagaimana keduanya saling terikat satu sama lain, walaupun secara biologis mereka tidak memiliki ikatan darah. Rasa sayang tulus di antara keduanya lebih besar daripada yang lainnya, sehingga hal ini dapat dikatakan sebagai *"true love"*. Hal tersebut juga dapat diartikan sebagai *women empowering other women*. Mereka membantu satu sama lain dan begitupun sebaliknya, saat *Aurora* melepaskan sayap *Maleficent* yang dikurung oleh Ayahnya. Ia menolong yang benar dan tidak takut untuk melawan dominasi jika hal tersebut memang patut untuk dilakukan.

Kesimpulan

Setelah melakukan komparasi dari kedua film terlihat jelas bagaimana film *Sleeping Beauty* sangat kuat akan syarat dominasi lelaki dan bermuatan keras akan ideologi patriarki, di mana sosok *Aurora* diposisikan sebagai yang pasif. Ia digambarkan sebagai perempuan yang hanya menunggu pangeran untuk menyelamatkannya, dan kepercayaan bahwa dialah yang akan mampu untuk memberikan kebahagiaan. Pemberian label kepada *Maleficent* sebagai penyihir yang jahat, tanpa ada penjelasan sebelumnya, serta kalahnya *Maleficent* padahal dia diceritakan sebagai sosok yang sangat kuat dan *powerful*. Hal tersebut sangat kontras betapa luasnya karakter-karakter yang bukan laki-laki digambarkan dalam adegan film tersebut, seperti keputusan pangeran Philip memilih menikahi perempuan tidak harus seorang putri kerajaan dan dengan mudah men-

dobrak aturan tersebut. Sehingga sangat jelas penggambaran *Sleeping Beauty* lebih ke arah pencitraan dominasi laki-laki dan meng-inforior-kan perempuan.

Citra dan pandangan berbeda yang diberikan dari beberapa penggambaran karakter Maleficent dan Aurora dalam film *Maleficent* (2014), adanya perubahan representasi perempuan di dalam film, diproduksi oleh Walt Disney. Penggambaran perempuan sebelumnya pasif dan me-monsterkan sosok perempuan yang memiliki *power* tidak lagi terjadi dalam film *Maleficent*. Angin segar yang berbau perlawanan atas dominasi patriarki, diberikan dalam film terbarunya. Penggambaran perempuan yang tidak terlalu berlebihan, di mana masih disertakan sisi feminin dari para karakter perempuan, dapat dikatakan merupakan representasi gender dari masing-masing karakter yang ada. Semua tidak harus menjadi kuat, seperti “laki-laki” agar bisa mendominasi dan meninggalkan naluria yang ada dalam diri perempuan. Karakter perempuan lebih dijabarkan dengan baik, rasional dan lebih jelas, seperti pemberian latar belakang Maleficent. Aktualisasi dari karakter Aurora serta bagaimana penyelesaian cerita seharusnya memberikan pandangan bahwa film *Maleficent* memberikan pandangan baru terhadap representasi gender, dan membawanya pada ranah film, sehingga dengan cepat nilai-nilai yang tertanam dapat disebarluaskan kepada para penontonnya.

Daftar Pustaka

- Althusser, L. (1971). *Ideology and Ideological State Apparatus*. New York: Monthly Review Press.
- Bart, M dan Courtland, S. (2018). *How the Disney Princess Movies went from Fairy Tales to Feminism*. <https://studybreaks.com/tofilm/disney-princess-movies/>. (Diakses pada 27 April 2020)
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge
- Fakih, M. (2006). *Analisis Gender dan Transformasi Sosial*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Hollows, J. (2010). *Feminisme, Feministas dan Budaya Populer*. Berthari Anissa Ismayasari (penerjemah.). Yogyakarta: Jalasutra

- Ismail, U. (1983). *Mengupas film*. Jakarta: Penerbit Sinar Harapan.
- Irawan, Rahmat Edi. (2014). *Representasi Perempuan Dalam Industri Sinema*. Jurnal: Humaniora, Volume 5, No. 1. Hal. 1-8.
- Kapadia, Sejal dan Thornton, Laura. (2020). *How Feminist Are Disney's Princesses? Our Top Film Ranked*. <https://graziadaily.co.uk/life/opinion/feminist-disney-films/>. (Diakses pada 24 April 2020)
- Lauretis, Teresa De. (1987). *Technologies Of Gender*. New York: Indiana University Press.
- Marzuki. (2007). *Kajian Awal Tentang Teori-teori Gender*. Jurnal Civisc: Media Kajian Kewarganegaraan, volume 4, No 2. Hal. 67-77.
- Mulvey, Laura. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, Volume 16, Issue 3. Hal. 6-18.
- Mulvey, Laura. (1979). *Feminisme, Film and the Avant-Garde*. Framework, volume 10. Hal. 3-10.
- Murphy, Jocelyn Nichole. (2015). *The Role of Women in Film: Supporting the men – an analysis of how culture influences the changing discourse on gender representations in film*. Undergraduate Honors Theses University of Arkansas.
- Puspitawati, Herian. (2012). *Gender dan Keluarga: Konsep dan Realita di Indonesia*. Bogor: IPB Press.
- Sugihastuti dan Suharto. 2002. *Kritik Sastra Feminis: Teori dan Aplikasinya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar
- Tong, Rosemarie Putnam. 2006. *Feminist Thought*. Translated by Aquarini Priyatna Prabasmoro. Yogyakarta: Jalasutra.
- Tyson, Lois. 2006. *Critical Theory Today A user-Friendly Guide*. New York: Taylor and Francis Group.
- Udasmoro, Wening. 2020. *Membaca Relasi Gender dalam Film Lewat Lensa Sastra*, Yogyakarta: Fakultas Ilmu Budaya UGM Press.
- Woolf, Virginia. 1957. *A room of One's Own*. New York and London: Harcourt BraceJovanovich.

GENDER DALAM PEMIKIRAN KEAGAMAAN

M. Irfan Rifaldi
Federica Vitale
Marina Gagliardi

Pengantar

Penelitian ini akan berbicara tentang bagaimana perempuan dipandang melalui agama serta keterlibatan mereka dalam berbagai macam konteks, seperti masalah hak, inovasi, konservasi, reformasi, dan transformasi keyakinan dalam komunitas. Selain itu, penelitian ini juga akan melihat bagaimana perempuan memerankan simbol, ritual, ajaran, yang sebagian besar dituangkan ke dalam bahasa serta komunitas khusus mereka. Penulis juga mencoba menganalisis bagaimana kekuatan gender memengaruhi pemikiran keagamaan di masa sekarang, karena pada kenyataannya, perempuan tidak lebih dominan dalam konteks keagamaan. Peneliti juga ingin menegaskan bahwa semua yang akan didiskusikan adalah tentang apa yang perempuan katakan, bukan tentang apa yang dikatakan oleh laki-laki.

Secara garis besar banyak perempuan yang taat beragama bukan karena pemikiran agamanya, tetapi karena ada faktor lain, seperti konsep imanensi. Untuk memperjelas, ada tatanan kronologis dalam pemikiran keagamaan perempuan, dimulai pembahasan perempuan yang tidak dilibatkan dari sejarah serta tradisi mereka, kemudian suara perempuan dalam pembentukan keyakinan berdasarkan tradisi dan sejarah mereka, perempuan dalam publik sangat penting untuk diperhatikan, karena konteks keyakinan dan agama tidak secara eksklusif membahas masalah gender tetapi justru terlibat dengan masalah agama secara kontemporer.

Konsep *Woman Experience*

Teologi, filosofi, psikologi, dan sosiologi menjadi katalis paling kuat untuk menumbuhkan pemikiran keagamaan perempuan.

Konsep “Woman Experience” adalah pemahaman yang melihat bahwa perempuan kebanyakan adalah mereka yang secara eksplisit membahas tentang peran dan hubungan mereka dengan komunitas tertentu. Beberapa perempuan yang aktif dan terlibat di dalam komunitas keagamaan pada dasarnya hanya memiliki suara yang bersifat kolektif atau kelompok (Jadane, 2011). Berbeda dengan laki-laki yang memiliki peran jauh lebih kuat untuk terlibat dalam konteks agama secara individu atau personal. Secara historis, masyarakat telah mengeluarkan perempuan dari arena yang diakui publik untuk kepemimpinan, berkhotbah, mengajar, mengelola *property* dan sebagainya, hanya karena mereka bukan laki-laki. Seiring waktu, peran perempuan dalam masyarakat banyak dikaitkan dengan tradisi sehingga peran perempuan semakin sulit untuk berkembang (Worcester, McComb, and Coriat, 1908; Worcester and McComb, 1909; Worcester, 1932.).

Masalah selanjutnya adalah mengenai pemahaman sejarah yang seharusnya digunakan untuk mengembalikan peran perempuan, namun sayangnya menjadi acuan untuk tetap memperlakukan perempuan sesuai dengan tradisi ataupun sejarah tersebut. Peneliti melihat bahwa sampai saat ini peran perempuan pada dasarnya digerakkan oleh teori dekonstruksi, dimana peran perempuan tidak dilihat melalui sejarah ataupun tradisi melainkan berupa ungkapan yang dipahami secara berlawanan sesuai dengan sudut pandang teori dekonstruksi (Perry, 1935). Hal ini pada akhirnya telah memotivasi perempuan untuk menunjukkan kehadiran mereka yang pada dasarnya selama ini selalu dikesampingkan dalam sejarah dan tradisi. Untuk itu peran perempuan dalam pandangan teori dekonstruksi dan konsep “Woman Experience” adalah untuk melihat ke masa lalu dan memulihkan peran serta pandangan publik terhadap perempuan melalui sejarah ke masa depan. Hal tersebut juga untuk memastikan bahwa cerita mereka tidak akan dikaburkan lagi, sehingga peran perempuan untuk berpartisipasi penuh dalam tatanan sosial menjadi sangat penting (Worcester and McComb, 1909).

Dalam pandangan negara-negara maju dan berkembang, imansi cenderung dikaitkan dengan penolakan dogma yang dinilai kaku dan tidak mengakomodasi informasi baru tentang cara kerja dunia yang terus berubah dan berkembang. Kaitannya dengan

perempuan adalah klaim keagamaan terhadap perempuan sebagai bentuk imanensi sehingga perempuan dianggap tidak seharusnya mengalami perubahan. Poin yang menjadi sangat penting dalam hal ini adalah perempuan di arena publik cenderung dikonotasikan selalu berdasarkan tradisi ataupun sejarah sehingga membuat perbedaan yang signifikan dalam status perempuan. Perempuan yang cenderung lebih menekankan imanensi, dianggap oleh banyak orang hanya sebagai penguat konsep tentang adanya Tuhan bukan tentang bagaimana peran dan kontribusi mereka terhadap agama. Kritik feminis tentang imanensi yang sebenarnya telah banyak muncul sejak abad kesembilan belas (Reed, 1910).

Sebagai contoh adalah tentang bagaimana seorang perempuan yang mengenakan hijab, bukan dilihat melalui alasan dan perasaan mereka sebagai seorang perempuan dalam menggunakan hijab. Melainkan mereka hanya dilihat sebagai perempuan yang dekat dengan Tuhan serta patuh terhadap ajaran agama adalah mereka yang menggunakan hijab. Kita dapat menyimpulkan bahwa penekanan pada perbaikan sejarah adalah cara yang paling kuat untuk menunjukkan eksistensi perempuan. Saat ini pemikiran masyarakat yang terus berubah, berkembang dan telah menggerakkan perempuan dengan cepat ke dalam konteks psikologi. Mereka juga memiliki hak dan kesempatan untuk menunjukkan makna serta peran kehadiran mereka di dalam masyarakat saat ini. Komunitas yang bergerak untuk mendukung peran perempuan juga memberikan dampak yang luar biasa, walaupun tidak melalui rekonstruksi sejarah. Semakin banyak gagasan yang muncul dari banyak komunitas yang berbeda, peran perempuan akan semakin besar (Runnals, 1915).

Peran Perempuan Melalui Text

Agama Islam sering dianggap sebagai agama yang merendahkan kaum perempuan serta memiliki aspek-aspek ketimpang gender khususnya di negara-negara Eropa dan Amerika. Namun, ada kelompok cukup besar "*Muslim Feminism*" yang melalui penelitian mereka mencoba mengubah pandangan ini. Mereka menunjukkan bahwa sistem patriarki sudah ada sebelum Al-Quran dan nabi Muhammad. Oleh karena itu ajaran Al-Quran tidak merendahkan kaum perempuan tetapi penafsiran tradisional lah yang meng-

anggap kaum laki-laki sebagai kaum yang dominan. Bagi para perwakilan "*Muslim Feminism*" ini, tidak ada keraguan: penafsiran tradisional terhadap Al-Quran didirikan oleh "laki-laki", di mana hukum-hukum komunitas patriarkal memainkan peran utama. Ada supremasi laki-laki, ketidaksetaraan, serta ketidakadilan yang dilakukan terhadap perempuan Muslim (Wadud, 2006). Mempertimbangkan unsur-unsur tradisi patriarki, sudah ada sejak lama kita memahami bahwa epistemologi Al-Quran tidak hanya berkaitan dengan konsep patriarki, tetapi juga menegaskan posisi dan fungsi absolut antara kedua gender.

Tulisan atau text menjadi salah satu instrumen yang dapat dijadikan sarana untuk menunjukkan bagaimana kehadiran perempuan serta perannya dalam agama melalui tradisi dan sejarah dapat dipahami. Menggunakan metode hermeneutika untuk menafsirkan ulang Al-Qur'an telah dianggap mengarah pada gaya tafsir dekonstruktif terhadap hukum-hukum yang sudah dikenal luas oleh umat Islam seperti masalah waris, peran perempuan, nusyuz, termasuk masalah hukum keluarga. Bias penafsiran para ulama klasik disinyalir telah menumbuhkan pemahaman terhadap sebagian masyarakat Islam yang tidak memberikan kebebasan publik kepada perempuan. Tidak jarang kekerasan dalam rumah tangga yang dialami perempuan juga dituduh sebagai akibat salah tafsir terhadap ayat Al-Qur'an yang menyebutkan tentang hak suami untuk menghukum istrinya. Meskipun tindakan pemukulan tidak pernah mendapatkan legitimasi dalam ajaran Islam, akan tetapi tafsiran tentang halalnya perbuatan tersebut dilakukan oleh suami yang meyakini istrinya telah melawan suami. Hal tersebut dianggap telah menjadi bagian hukum tidak tertulis yang dijalankan secara turun temurun, dan dengan argumentasi bahwa itu pendapat ulama atau hal itu adalah dalil dalam Al-Qur'an.

Hal-hal tersebut berujung pada desakan kelompok feminis di dunia Islam untuk menyuarakan tuntutan penafsiran ulang terhadap dalil-dalil hukum yang dianggap merendahkan perempuan. Mereka berargumen bahwa perlu perbedaan antara agama dan pemikiran keagamaan (Latifi, Udasmoro & Juliasih, 2019). Pemikiran ini mewakili dikotomi antara yang absolut dan relatif. Agama itu bersifat absolut, yang berarti bahwa agama mengandung kebenaran

mutlak yang tidak dapat diganggu gugat, sedangkan pemikiran keagamaan bersifat relatif, karena merupakan hasil interpretasi terhadap teks agama (Wadud, 2006). Maka hasil pemahaman tersebut tidak berarti memiliki kebenaran absolut dengan kata lain masih dapat ditafsir ulang sesuai dengan konteks zaman. Dapat dikatakan bahwa tidak ada penafsiran yang betul-betul obyektif. Artinya setiap penafsiran memiliki nilai subjektivitas yang mencerminkan pilihan-pilihan para mufasir. Peran perempuan disini menyatakan bahwa hermeneutika diperlukan untuk memahami ayat-ayat Al-Qur'an terutama untuk mengungkap makna Al-Qur'an yang tidak dapat diungkap oleh para mufassir klasik. Penafsir tidak boleh meninggalkan tiga aspek, yaitu ruang, waktu, dan budaya. Ayat-ayat al-Qur'an sangat dibatasi oleh partikularisasi ruang dan waktu. Pembagian penafsiran juga dibentuk dalam tiga kategori, yaitu tradisional, reaktif dan holistik (Jadaane, 2011).

Penafsiran tradisional tergantung pada pendekatan "Atomistik", yang tetap terikat pada pengertian literal dari teks Al-Qur'an, yakni menganalisis istilah-istilahnya secara atom. Penafsiran reaktif diungkapkan dalam reaksi penulis kontemporer, yang mengurangi masalah ketimpangan terkait dengan kondisi perempuan saat ini dalam masyarakat Islam. Mereka mengaitkan Al-Qur'an dengan tanggung jawab utama dari peran perempuan di masyarakat tersebut. Penafsiran holistik adalah cara menafsirkan yang digunakan oleh tokoh perempuan. Dengan metode ini perempuan mencoba menjelaskan Al-Qur'an melalui kaitan kehidupan mereka dengan Al-Qur'an sebagai pedoman agama itu sendiri. Tantangan yang diwakili oleh metode ini adalah untuk dapat memberikan interpretasi feminis tentang Al-Qur'an, yang menegaskan kesetaraan antara laki-laki dan perempuan. Model penafsiran menurut Amina Wadud tidak dapat ditemui dalam kategori penafsiran klasik atau tradisional. Metode ini disebut juga metode kritik historis, yaitu dengan mengkaji latar belakang budaya yang dimiliki suatu bahasa dan membedakan antara unsur normatif dan kontekstual. Metode kritik sejarah yang diadopsi tokoh-tokoh untuk memperkuat teori gender-nya mengharuskan pembaca Al-Qur'an untuk menganalisis budaya yang melatarbelakangi bahasa Arab sebagai media wahyu (Latifi, Udasmoro & Juliasih, 2019).

Dengan metode ini, disimpulkan bahwa budaya Timur-Tengah yang memosisikan laki-laki lebih dominan daripada perempuan telah menghegemoni pemahaman ulama tafsir dalam menafsirkan ayat-ayat al-Qur'an. Amina Wadud sebagai peneliti gender dan agama sangat tidak setuju terhadap beberapa penafsiran konvensional, yang seringkali merepresentasikan pembahasan ayat-ayat gender, walaupun ayat tersebut dapat dikategorikan netral. Wadud juga berupaya mengembangkan langkah-langkah linguistik tertentu untuk menyusun beberapa kategori pemikiran melalui kesimpulan dari beberapa kategori pemikiran melalui kesimpulan dari bentuk struktur yang ada dalam Al-Qur'an. Memahami agama dengan cara menundukkannya dalam ruang sejarah, bahasa, dan budaya yang terbatas adalah watak dasar hermeneutika. Islam menurut Amina Wadud adalah agama yang sangat menghargai perempuan. Hal ini terbukti dengan adanya ayat-ayat dalam al-Qur'an yang menjelaskan pentingnya peran perempuan dalam kehidupan. Al-Qur'an secara tegas memandang laki-laki dan perempuan secara adil. Dalam Islam, eksistensi perempuan merupakan kekuatan penyeimbang bagi laki-laki.

Namun, yang terjadi dalam masyarakat khususnya dalam masyarakat Islam, adalah adanya penindasan dan pengekan terhadap kaum perempuan yang masih tetap saja terjadi. Hal ini disebabkan oleh adanya budaya patriarki dan bias gender dalam penafsiran Al-Qur'an yang kebanyakan didominasi kaum laki-laki. Pada akhirnya, isu khusus tentang perempuan dalam Al-Qur'an memiliki dua implikasi penting. Amina Wadud menyarankan bahwa agar relevansi al-Qur'an terus terjaga, harus terus-menerus ditafsir ulang. Kedua, kemajuan peradaban tercermin dari tingkat partisipasi perempuan dalam masyarakat dan pengakuan pentingnya sumber daya perempuan. Dalam konteks Islam dan kaum muslim, pemahaman atas konsep perempuan dalam Al-Qur'an yang dibangun lebih dari 1.400 tahun lalu menunjukkan tingkat peradaban yang maju. Menurut Amina Wadud, jika hal itu dipraktekkan sepenuhnya, Islam akan menjadi kekuatan global yang mendorong kaum perempuan. Menurutnya, bukan teks Al-Qur'an yang membatasi perempuan, melainkan penafsiran terhadap teks itulah yang diang-

gap lebih penting daripada Al-Qur'an itu sendiri yang membatasinya.

Peran Perempuan Melalui Komunitas

Peran perempuan dalam keagamaan, serta hubungan antara laki-laki dan perempuan, telah menjadi topik penting dalam debat di seluruh dunia. Di Eropa, perhatian pada tema "Perempuan, keagamaan dan hubungan gender" telah menjadi isu penting terutama sejak pertengahan 90-an, dan baru-baru ini dan khususnya di Italia. Menurut beberapa sarjana, di Italia alasan untuk memperhatikan isu ini terjadi karena dua proses historis-sosial, yakni pertama adalah karena globalisasi dan kenaikan arus migrasi. Dengan adanya globalisasi dan kenaikan arus imigran, pandangan keagamaan sudah berubah. Muncul pula pandangan yang berhubungan dengan tradisi keagamaan yang berbeda. Yang kedua, di Italia pun ada perselisihan tentang hak-hak perempuan dan prinsip-prinsip agama yang bertentangan. Misalnya debat tentang masalah reproduksi, pengguguran kandungan, dan yang disebut sebagai "*Morality Politics*". Sebenarnya, di negara seperti Italia, di mana agama Katolik adalah tradisi keagamaan yang paling luas (85% penduduk), perhatian terhadap hubungan antara perempuan dan agama berkembang dalam kaitannya dengan proses sekularisasi. Pada umumnya, menurut stereotip, jika berbicara tentang agama, perempuan berada di posisi bawah dibandingkan dengan laki-laki (Giorgi, 2016).

Ini terjadi terutama dalam agama monoteistik yang sering bersifat patriarkhal dan membatasi kebebasan perempuan, karena agama tersebut menganggap perempuan sebagai seorang istri, ratu rumah tangga dalam ruang domestik, maupun sebagai ibu yang diberi amanah untuk membesarkan anak-anaknya baik dalam arti material maupun moral spiritual. Akan tetapi, data penelitian oleh Pew Research Center menunjukkan bahwa di seluruh dunia ada lebih banyak perempuan yang beragama daripada laki-laki. Sebagai contoh secara agama, Italia adalah salah satu negara yang jumlah perempuannya lebih terlibat secara keagamaan daripada laki-laki (60% partisipasi perempuan 40% partisipasi laki-laki). Sejak tahun 70-an, perempuan sudah mengekspresikan kedekatan yang lebih besar dengan prinsip-prinsip dan dogma-dogma Gereja Katolik. Akan tetapi, seperti yang

dilaporkan oleh beberapa analisis terbaru, karena perdebatan tentang emansipasi perempuan dan munculnya gerakan feminis, perempuan mengambil sikap yang berbeda terhadap agama. Ini terjadi terutama karena perempuan mulai menyadari tubuh mereka, tubuh yang tidak lagi mereka sadari bukan hanya merupakan alat untuk reproduksi atau objek keinginan laki-laki (Maxom, 1908).

Akibatnya, banyak perempuan, khususnya yang muda, menjauhkan diri dari spiritualitas tradisional untuk mendekati spiritualitas yang disebut “alternatif”, seperti yoga, meditasi, terapi kristal dan sebagainya. Perempuan mulai mengalami penelitian keagamaan dan spiritual secara pribadi: sikap feminin ini disebut dengan istilah “*designer religion*”, sebuah istilah yang diperkenalkan oleh Rountree, seorang sarjana dan penulis. *Designer religion* merupakan sikap perempuan yang lebih cenderung mengembangkan bentuk kreativitas baru karena posisi subordinasi mereka. Bagi perempuan muda Italia, sikap ini bersesuaian dengan pengerjaan ulang pribadi agama dan spiritualitas mereka. Dalam lanskap keagamaan Barat kontemporer, gender memainkan peran penting dalam mengonstruksi bentuk-bentuk baru spiritualitas. Munculnya bentuk-bentuk ini merupakan sumber *Empowerment* bagi perempuan sehubungan dengan makna peran mereka dan identitas gender mereka yang tidak memiliki tempat dalam bentuk-bentuk agama yang lebih tradisional. Salah satu contoh yang disebut dengan “religiositas alternatif kontemporer” adalah *Goddess Spirituality* (*Spiritualità della Dea* dalam bahasa Italia), salah satu aliran utama paganisme kontemporer (Trine, 1908).

Gerakan *Goddess Spirituality*, juga disebut *Goddess movement*, muncul sekitar tahun 1960-an di Amerika Serikat dan didasarkan pada karya-karya beberapa teoretisi feminisme, seperti Mary Daly, Merlin Stone, Naomi Goldenberg dan Carol Christ. *Goddess Spirituality* mempunyai konsepsi kosmologis, serta visi dunia dan kesakralan yang didasarkan pada dimensi feminin Illahi (*The feminine dimension of the divine*): sebuah energi Illahi perempuan yang memanifestasikan dirinya di alam (melalui siklus yang mencirikannya) dan dalam manusia (bagi perempuan maupun laki-laki) yang merupakan refleksi energi Illahi tersebut. Secara simbolis, energi tersebut direpresentasikan oleh Dewi Ibu (*Dea Madre*) yang disebut “Satu dan beraneka” karena ia bisa direpresentasikan dalam beberapa aspek

yang bisa ditemukan dalam alam dan siklusnya kelahiran-kematian serta kelahiran kembali/regenerasi. Simbol, lukisan gua, kubur dan patung tubuh perempuan, merupakan kesaksian penting tentang keberadaan masyarakat yang sudah memuja Dewi di Eropa Neolitik. Masyarakat ini egaliter dalam hubungan antara perempuan dan laki-laki, mereka seimbang dan setara.

Di samping itu, sosiolog Amerika Riane Eisler, dalam bukunya "*The Chalice and the Blade*", menganalisis dua model dasar masyarakat: di satu sisi yang disebut *dominator model*, yang bersifat patriarkal atau matriarkal, di mana setengah dari umat manusia menang atas yang lain. Di sisi lain, yang disebut *partnership model*, di mana hubungan sosial terutama didasarkan pada persatuan dan bukan pada dominasi. *Partnership model* ini yang menurut Eisler pada awalnya hadir dalam masyarakat, tetapi setelah penyerangan Indo-Eropa, masyarakat berubah dan menjadi masyarakat yang bersifat *dominator model* (Giorgi, 2016). Perubahan ini disebabkan oleh introduksi keilahian laki-laki dan masyarakat patriarkal yang hierarkis. Oleh karena itu, gerakan *Goddess Spirituality* bertujuan memulihkan, menemukan kembali dan memvalorisasi prinsip dan nilai-nilai perempuan yang berada dalam manusia (perempuan dan laki-laki) dan dalam kosmos.

Menurutnya, prinsip dan nilai tersebut disembunyikan oleh agama monoteistik dan patriarkhal selama berabad-abad. Akibatnya, *Goddess Spirituality* menentang tatanan gender tradisional yang ada, dan mengusulkan distribusi kekuasaan yang lebih egaliter di antara gender. Alternatif dibandingkan dengan bentuk-bentuk dan model-model tradisional agama, dan mengkritik teologi dominan yang dianggap otoriter, patriarkal dan dogmatis. Meskipun pemulihan kultus kuno Dewi Ibu dikritik oleh beberapa feminis dan sarjana lain, ini tetap sangat penting bagi banyak feminis. Yang harus diperhatikan adalah kesadaran bahwa prinsip feminin yang dicari oleh gerakan *Goddess Spirituality* ditemukan dalam perempuan maupun laki-laki: perempuan dan laki-laki harus dianggap sebagai dua aspek yang merupakan bagian integral dari manusia. Sebenarnya, meskipun kebanyakan peserta gerakan ini adalah perempuan, namun ada juga laki-laki.

Analisis Rekonstruksi Sejarah Melalui *Woman Experience*

Gagasan rekonstruksi peran perempuan adalah yang menumbuhkan harapan tanpa mengurangi kompleksitas yang dialami perempuan. Mereka adalah ide-ide yang tidak berusaha menyatukan perspektif secara tunggal serta memungkinkan perempuan dari berbagai komunitas dapat mengajukan klaim bersama pada saat ini dalam sejarah. Dalam gelombang kedua feminisme, perempuan mulai berbaris lebih berani untuk kesetaraan, atau hanya sekadar menunjukkan keberadaan mereka, termasuk hubungan mereka sebagai satu identitas khusus dengan agama. Dalam banyak tradisi agama, ada beragam doktrin, konsep, dan praktik di mana perempuan ditempatkan pada standar atau kepercayaan tertentu yang seharusnya mereka dukung dan menjadikannya sebagai instrumen untuk merekonstruksi hal ini. Protes yang muncul dengan adanya hal demikian dicap sebagai pembangkangan terhadap bagaimana dunia seharusnya berjalan (Zweig, 1932). Seharusnya protes itu sendiri adalah cara bagi perempuan untuk mengatakan bahwa mereka tidak ingin merasa terlalu nyaman di lembaga yang membuat mereka dipinggirkan. Akibatnya, kekhawatiran tentang kesetaraan gender sering menjadi titik masuk, faktor pendorong, bagi partisipasi perempuan dalam pekerjaan, dalam konteks agama, dan itu tetap menjadi aspek sentral dari pemikiran keagamaan perempuan (Beasley, 2005).

Kesimpulan

Pengakuan atas perbedaan mereka sendiri telah membantu perempuan untuk mendefinisikan kualitas pengalaman perempuan yang rasional dalam pengucilan dari partisipasi penuh mereka ke publik. Perubahan tidak datang secara alami, bahkan bukan masalah menawarkan bukti kemampuan perempuan dalam mengajar atau berkhotbah atau administrasi, karena bukti tersebut sejauh ini tidak menghasilkan perubahan luas. Dengan demikian, ada penemuan bahwa akal sehat dan argumen rasional tidak akan menjadi pendekatan yang cukup kuat dalam pemikiran keagamaan perempuan untuk membawa perubahan sistemik seperti yang sejarah dan tradisi katakan pada umumnya ketidakberadaan bukan sesuatu yang negatif, karena perempuan pada akhirnya mampu untuk menunjuk-

kan posisi mereka yang terpinggirkan. Penggambaran yang kuat dan narasi yang provokatif tentang bagaimana perempuan itu berbeda dari jenis kelamin lainnya telah menawarkan perspektif alternatif yang berguna bagi perempuan untuk mengklaim kekuasaan mereka. Kebebasan pada saat yang sama dipahami sebagai konsep imanensi di dalam hubungan konsep keyakinan. Pemahaman ini juga menumbuhkan pandangan dunia dan interpretasi keyakinan yang oleh perempuan dianggap sebagai partisipasi penuh dalam tradisi agama mereka dan dalam masyarakat. Hal tersebut lebih masuk akal terkait dengan bagaimana sebenarnya masyarakat terbentuk dan beroperasi saat ini melalui sejarah.

Daftar Pustaka

- Beasley, (2005). *Gender & Sexuality Theories*, Critical Thinkers, London Sage Publication. pp. 56-60.
- Jadaane, F. (2011). "Femminismo Islam". *Rivisita Internazionale di Filosofia e Psicologia*, Vol. 2, No. 2, pp. 207-214.
- Giorgi, A., & Palmisano, F. (2016). D come Donna, D come Dio. Mimesis Edizioni. pp. 47-53
- Latifi, Yulia Nasrul, Wening Udasmoro & Juliasih. 2019. "The Subjectivity of Nawal Al-Sa'dawi: Critique on Gender Relations in Religious Construction in Adab Am Qillah Adab Work", in *Aljamiah*, Vol 57, No 2, pp. 257-286, 10.14421/ajis.2019.572.257-286
- Maxon, William D. 1908. *Faith Cure*, privately published sermon delivered in Christ Church, Detroit. pp. 114-120
- Reed, R.W. (1910). "The Emmanuel Movement and Nervousness", in *Everybody's*, Vol. 22.
- Runnals, C. Bertram. (1915). *Suggestions for a Church Class in Psychotherapy*. Milwaukee: The Young Churchman Co.
- Trine, R.W. (1908). On the open road: being some thought and a little creed of wholesome living. London: Bell.
- Wadud, Amina. (2006). Inside the Gender Jihad. Oxford: Oneworld.
- Worcester, E., and McComb, S. (1909). *The Christian Religion as a Healing Power*. New York: Moffat, Yard.
- Worcester, E., McComb, S., and Coriat, I. (1908). *Religion and Medicine*. New York: Moffat Yard.

Worcester, E. (1932). *Life's Adventure*. New York: Charles Scribners
Sons
Zweig, S. (1932). *Mental Healers*. New York: Viking.

BIODATA EDITOR

ARIFAH RAHMAWATI mendapatkan gelar doktor dalam bidang *Policy Studies* dari Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada. Dia adalah peneliti di *Center for Security and Peace Studies* UGM dan dosen di Universitas Muhammadiyah Madiun di Jawa Timur. Saat ini dia adalah salah satu koordinator nasional riset “Gender Dimension of Social Conflict, Violence and Peacebuilding”, sebuah projek 6 tahun, 2014-2020 yang didanai oleh Swiss national Science Foundation (SNSF) dan Swiss Agency for Development and Cooperation (SDC). Riset ini menginvestigasi dinamika konflik di Indonesia dan Nigeria, yakni *ethno-religious conflict* di Ambon (Indonesia) dan Jos (Nigeria), *anti government movements* di Aceh (Indonesia) dan Delta (Nigeria), dan *Resource Driven conflict* di Jawa Timur (Indonesia) dan Enugu (Nigeria).

WENING UDASMORO adalah dosen di Program Studi Sastra Prancis Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada yang juga mengajar mata kuliah Analisis Wacana dan Feminisme di beberapa program studi di UGM. Dia menyelesaikan S1 di Sastra Prancis UGM dan S2 Ilmu Sastra di UGM. Program Master dan Doktor dalam bidang *Gender Studies* diselesaikan di University of Geneva, Swiss. Dia adalah Dekan Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada (2016-2021) dan Wakil Dekan di fakultas yang sama (2012-2016). Dia pernah menjadi Wakil direktur Indonesian Consortium for Religious Studies (2009-2011). Riset-risetnya berfokus pada kajian Sastra, Gender dan Analisis Wacana Kritis. Beberapa karyanya antara lain adalah *La Condition Féminine: une exception indonésienne?* dalam edited book *L’Indonésie Contemporain* diterbitkan oleh Institut de Recherche sur L’Asie du Sud-Est Contemporaine, Paris (2016), *The Language Construction of Muslims as the Others in French Contemporary Discourses* di Indonesian Journal of Islam and Muslim Societies (2017), *Representing the Other in A Voyage Round the World: Marquis*

Ludovic de Beauvoir's History and Narration of 19th-Century Java di Journal on Asian Perspective (2018), *Preachers, Pirates and Peacebuilding: Examining Non Violent Masculinities in Aceh* (bersama Rahel Kunz dan Henry Myrntinen) di Asian Journal of Women Studies (2018), *Contesting the Social Spaces: Gender Relation of Literary Communities in Yogyakarta and Surakarta* di Indonesian Journal of Geography (2019), *Experiencing Literature: Discourses of Islam Through the French Literary Text "Soumission"* di Kritika Kultura Journal (2020), *No Matter What – I've Got Rights': Women's Land Grab Protests in Banyuwangi, East Java* (with Elisabeth Prugl, 2021 Forthcoming), *Art for Peace in Ambon: an Intersectional Reading* (with Rahel Kunz, 2021 Forthcoming).

BIODATA PENULIS

Agus Sunarto lahir di Sukajaya 9 April 1994. Riwayat pendidikan, yaitu pada tahun 2007 lulus SDN 01 Sukajaya, pada tahun 2010 lulus Madrasah Tsanawiah (Mts) di P.P Al-Falah Sukajaya. Pada tahun 2013 lulus Madrasah Aliyah (MA) P.P Al-Falah Sukajaya. Kemudian melanjutkan program sarjana strata 1 pada program Studi Pendidikan Bahasa Arab, Universitas Jambi pada tahun 2018. Saat ini menempuh program pascasarjana Magister Sastra, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.

Aji Royyan Nugroho lahir di Bantul 17 Januari 1995 dan saat ini masih tinggal di tempat kelahirannya. Penulis pernah belajar dan merampungkan studi di jurusan Pendidikan Bahasa Inggris Fakultas Pendidikan Bahasa Universitas Muhammadiyah Yogyakarta (2013-2018). Seiring senang dengan menenun kata-kata, penulis kebetulan sudah melahirkan karya antologi puisi pertamanya: *“Love The Way You Are”* (2019), penerbit Interlude. Sekarang penulis sedang menyibukan diri belajar di Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada Yogyakarta sebagai mahasiswa jurusan Magister Ilmu Sastra dan sedang menempuh tesis dengan minat kajian *Postmemory*. Selain minatnya di bidang ilmu sastra, dia memiliki aktivitas lain yaitu membaca, menulis dan *traveling*. Penulis juga dengan senang hati siap disapa di email: *arynroyan@gmail.com*.

Amalia Rahma adalah mahasiswi magister ilmu sastra di Universitas Gadjah Mada, yang lahir di Bandung dan dibesarkan di Doha, Qatar. Ia memiliki ketertarikan terhadap kehidupan sosial, yang selalu mendorongnya untuk mempelajari pemikiran manusia dan cara mereka mengekspresikan diri melalui fotografi analog, karya sastra, seni rupa, dan bahasa. Di saat ia sedang tidak aktif berdiskusi di Kodak Camera Club dan forum Lomography, ia juga memanfaatkan waktunya dengan menonton film dokumenter

fotografi, mendengarkan musik *house* dan *trance*, membaca beragam novel fiksi, dan berburu *roll* film langka.

Al Farahil A'Ta lahir di Aceh Barat Daya pada 05 Januari 1996. Menyelesaikan pendidikan dasar di MIN 1 Manggeng, kemudian melanjutkan pendidikan Sekolah Menengah Pertama di SMPN 3 Manggeng. Pendidikan Sekolah Menengah Atas diselesaikan di SMA Unggul Tunas Bangsa ABDYA pada tahun 2012. Setelah menyelesaikan program S1 bahasa dan sastra Arab di Universitas Islam Negeri Ar-Raniry Banda Aceh (2012-2017), saat ini penulis meneruskan studi S2 di Magister Ilmu Sastra Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.

Anggit Febrianto lahir di Banyuwangi pada 31 Januari 1995. Menempuh pendidikan sekolah dasar sampai menengah di kota kelahirannya, Banyuwangi, dan pada 2017 menyelesaikan studi sarjananya di Fakultas Syariah IAIN Jember. Mulai mengenal sastra pada 2014, dan sejak itu memutuskan untuk menekuni sastra sebagai hobi sekaligus masa depan. Mengagumi terutama Pramoedya Ananta Toer, Eka Kurniawan, Gabriel Garcia Marquez, Mark Twain, Leo Tolstoy, dan secara umum mengagumi semua peraih hadiah Nobel Sastra. Beberapa kali mengikuti kompetisi menulis tingkat regional dan nasional, dan beberapa kali mencoba mengirimkan tulisannya pada media massa. Pada 2019, Anggit Febrianto diterima sebagai mahasiswa pada Prodi Magister Sastra Universitas Gadjah Mada. Dia bisa dihubungi melalui alamat surel: anggitkusopo@yahoo.co.id.

Astrinda Nilasastri Iswalono saat ini sedang merampungkan studinya pada program studi Pengkajian Amerika, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. Memiliki motto, “*ndak* ada yang terlalu ideal mengenai visi-misi”. Tapi saya punya kalimat penyemangat yang *keren*, sepertinya saya dapatkan sewaktu bangun tidur. Dari mimpi buruk di mana juga tidak ideal untuk dibicarakan. Bunyinya seperti ini, “Ada banyak alasan untuk berbuat jahat. Tetapi tidak perlu mempunyai alasan untuk berbuat baik”. Tulisan ini tidak ideal ya dengan isi. Tidak apa-apa, anggap saja bukan sebuah pembicaraan. Salam budaya!

Danang Putrowijoyo lahir di Yogyakarta, 06 Desember 1994. Menyelesaikan pendidikan strata satu pada program studi Sastra Indonesia, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada pada tahun 2017 dan pada tahun 2019 melanjutkan pendidikan Strata Dua pada Program Studi Magister Ilmu Sastra, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada. Saat ini, ia tengah disibukkan dengan tesis dan artikelnya mengenai maskulinitas.

Dedek Gunawan adalah mahasiswa pascasarjana di Fakultas Ilmu Budaya UGM. Lahir di Aceh Selatan pada 10 November 1996, dari pasangan Sabtunisjar dan Manijah. Usai lulus Madrasah Aliyah di Banda Aceh pada 2014, ia berangkat ke Yogyakarta, melanjutkan pendidikan S1 di Universitas Ahmad Dahlan, jurusan sastra Indonesia. Pada 2019, ia mendapat gelar sarjana dengan tugas akhir (skripsi) berjudul *Hegemoni Kekuasaan Dalam Novel Lampuki*.

Dwi Rezki Hardianto Putra Rustan, lahir di Maros, 19 November 1995. Ia menyelesaikan studi S-1 Sastra Inggris di Fakultas Bahasa dan Sastra, Universitas Negeri Makassar (UNM) pada tahun 2019. Kini ia melanjutkan studi pascasarjana di program studi Magister Sastra, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada (UGM). Coretan-coretan tangannya pernah terbit cuma-cuma di media cetak dan online Profesi UNM, Berdikaribook.red, Geotimes, Kolong Kata, Epigram, dan sebagainya. Buku puisi tunggalnya berjudul *Tragedi Antara* (JBS, 2020).

Evi Irawanti Saragih kerap disapa dengan panggilan *Ana* dalam kesehariannya, perempuan berdarah Batak ini lahir pada 2 April 1996 di Timbang Deli, Sumatera Utara. Memiliki kegemaran membaca dan mengoleksi novel berhasil mengantarkannya masuk Universitas Negeri Medan dengan jurusan Sastra Inggris dan selesai pada tahun 2018. Setamat kuliah sempat menjadi Surveyor, namun kemudian memutuskan fokus melanjutkan Pendidikan Magister di Universitas Gadjah Mada pada Program Studi Magister Ilmu Sastra. Bergabung dengan organisasi Mata Garuda Sumatera Utara, ia aktif membantu pelajar atau pun mahasiswa yang ingin melanjutkan pendidikan di Perguruan tinggi dengan bantuan beasiswa dari

pemerintah. Memasuki tahun kedua perkuliahan, saat ini ia tengah disibukkan dengan penyusunan tesisnya, ia bercita-cita menjadi seorang dosen dan penulis. Ia berharap suatu hari nanti bisa melanjutkan Pendidikan S-3 serta karyanya dapat diterima kalangan luas.

Faqih Sulthan lahir di desa Dorang, Jepara pada tanggal 07 November 1995. Pemuda yang akrab disapa Faqih ini berkediaman di Pucang Adi IX no 10, Pucang Gading, Mranggen, Demak, Jawa Tengah. Alumnus Sastra Indonesia 2018 Undip ini kini sedang melanjutkan studi di Magister Sastra, UGM. Selama tinggal di Jogja ia dapat dijumpai di asrama Pondok Pesantren Mahasiswa Nur Baiturrahman, Sukoharjo, RT.01/RW.08, Sanggrahan, Condong Catur, Depok, Sleman. Bersamaan dengan kegiatan perkuliahannya ia pula bekerja sebagai Kepala Kantor di Layanan Lembaga Amil Zakat Infaq Sadaqah Muhammadiyah Mranggen, Demak. Selain itu ia juga aktif menerima pesanan lukisan wajah serta rutin terlibat dalam proses layouting setiap edisi Jurnal *Indonesian Perspective – Hubungan Internasional FISIP Undip*. Kontak Faqih yang dapat dihubungi diantaranya melalui surel faqihsulthan@gmail.com atau no whatsapp 085 841 839 847.

Federica Vitale lahir pada 24 Maret 1995 di Piedimonte Matese, Italia. Adalah mahasiswa bahasa dan sastra Cina dan bahasa dan sastra Indonesia. Setelah menyelesaikan S1 di Universitas “L’Orientale di Napoli” jurusan Bahasa dan Budaya Asia dan Africa pada tahun 2018, kini sedang lanjut studi S2 di universitas yang sama. Pada tahun 2017-2018 mendapat beasiswa untuk belajar selama satu semester di Universitas Negeri Yogyakarta, jurusan Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia, Fakultas Bahasa dan Seni. Selain itu, tahun 2020 mendapat beasiswa lain untuk belajar selama satu semester di Universitas Gadjah Mada, Fakultas Ilmu Budaya. Menyukai bepergian dan menemukan tempat baru dan budaya yang berbeda, bertemu orang baru dan tidak pernah berhenti belajar.

Fikha Nada Naililhaq biasa dipanggil Fikha atau Nada merupakan perempuan kelahiran Tegal, 11 September 1997. Fikha gemar membaca dan menulis sedari dulu. Ia menyalurkan hobinya dengan

aktif mengikuti kegiatan di dunia jurnalistik sejak tahun 2015. Fikha telah menempuh pendidikan di SD Banjarturi 1, kemudian melanjutkan di MTs Negeri 1 Pemalang dan Boarding School MAN 1 Surakarta. Fikha telah menyelesaikan pendidikan Strata1 di Universitas Tidar pada tahun 2019 dengan program studi Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia. Saat ini sedang menempuh Magister Sastra di Universitas Gadjah Mada. Prinsip hidup yang selalu dipegangnya sejak dulu yaitu menikmati hidup dengan terus berjuang. Fikha dapat dihubungi melalui email fikhanada11@gmail.com.

Habib Muharrom Sudarmawan lahir Habib Muharrom Sudarmawan lahir di Lamongan pada 18 Juli 1993. Menyelesaikan program sarjana strata satu pada Program Studi Pendidikan Bahasa Arab, Fakultas Tarbiyah di Universitas Darussalam Gontor Ponorogo pada tahun 2016 lalu. Saat ini sedang melanjutkan pendidikan di Program Pascasarjana Ilmu Sastra Universitas Gadjah Mada, Fakultas Ilmu Budaya, Yogyakarta sejak 2019 dan mengambil konsentrasi pada Sastra Arab. Selain melanjutkan studinya di UGM, juga berkecimpung di Kursus Bahasa Arab Ta'lim Lughoh Yogyakarta sebagai direktur kurikulum.

Hadi Prasetyo atau kerap disapa Pras lahir di Berau (Kalimantan Timur), 22 Januari 1997. Sekitar 18 tahun lamanya, ia menghabiskan waktu di tanah kelahirannya. Pada tahun 2015, ia memilih Jogja sebagai tempat untuk melanjutkan studi. Di Jogja, Pras menjadi pe-melajar sastra dan turunannya. Secara sah, ia telah menjadi alumnus Bahasa dan Sastra Indonesia UGM dan saat ini sedang memperpanjang status di tempat yang sama. Artikel yang ditulis bersama beberapa rekannya berjudul "Degradasi Puitika dalam Kontestasi Literasi Cerita KKN di Desa Penari" termaktub dalam *Poetika: Jurnal Ilmu Sastra*. Pernah juga ia menghadirkan buku berjudul *Struktur Alur Novel: Teori dan Aplikasinya* (2019). Hingga buku ini terbit, ia tergabung dalam UGM Press sebagai editor/penyunting, cukup aktif berolahraga, aktif dalam komunitas (inoperatif), serta sesekali menulis untuk kesenangan pribadi dan menyelesaikan penelitian. Bertegur sapa dan saling mempertanyakan banyak hal bisa melalui Instagram: @hadi.prast.

Hatindriya Hangganararas lahir di Banyumas, 09 Juli 1996. Ia menyelesaikan program studi S-1 jurusan Sastra Jepang di Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Jenderal Soedirman (Unsoed) pada tahun 2019. Semasa S-1 aktif dalam Himpunan Mahasiswa Sastra Jepang Soedirman dan memiliki minat dalam kebudayaan Jepang. Selain menempuh studi lanjut, tertarik juga pada bidang kesusastraan Jepang. Kini melanjutkan studi pascasarjana di program studi Magister Sastra, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada (UGM). Dapat dihubungi via surel *hhangganararas@gmail.com*

Indriyani Fransiska lahir di Tegal pada 22 Oktober 1995 dan tumbuh di klaten, Jawa Tengah, hingga menyelesaikan jenjang Sekolah Menengah Kejuruan Akuntansi. Menempuh pendidikan sarjana pada tahun 2014 di Fakultas Keguruan dan Ilmu Pendidikan Universitas Ahmad Dahlan Yogyakarta dengan mengambil program studi Pendidikan Bahasa Inggris. Meraih gelar Sarjana Pendidikan pada tahun 2018. Sebelum melanjutkan pendidikan, pada tahun 2019 bekerja di sebuah perusahaan *Outsourcing* di kota Yogyakarta. Pada tahun yang sama juga memutuskan untuk melanjutkan studinya di Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Fakultas Ilmu Budaya dengan mengambil program studi Ilmu Sastra.

Ilham Rabbani lahir di Lombok Tengah, 9 September 1996. Alumnus program studi S-1 Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia, Fakultas Keguruan dan Ilmu Pendidikan, Universitas Ahmad Dahlan (UAD). Aktif mengelola kelompok belajar sastra Jejak Imaji di Yogyakarta. Saat ini berfokus menulis puisi dan resensi. Selain pernah mendapatkan penghargaan, tulisan-tulisannya juga terbit di beberapa media, baik cetak maupun daring. Kini, tengah menempuh studi di Magister Sastra, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada (UGM). Dapat dihubungi via surel *ilhamrabbani505@gmail.com*.

Innezdhe Ayang Marhaeni adalah mahasiswi Fakultas Ilmu Budaya UGM. Karya-karyanya dapat dijumpai di *Berlian dari Perempuan Belian* (Javakarsa, 2015), *Kosmonot* (Oksana, 2016), *Tuhan dari Hal-Hal Bisu* (Gambang Buku Budaya dan Pusat Studi Kebudayaan, 2017), dan *Kisah Perempuan yang Membalurkan Kotoran Sapi pada*

Kemaluannya Sendiri Seumur Hidup (Interlude, 2018). Baru saja merilis antologi puisi berjudul *Rencana Pembunuhan Terhadap Kubu Pandawa* (Gambang Buku Budaya, 2020). Bisa ditemui di akun sosial media dengan nama serupa atau surel innezdheayang@gmail.com.

Laili Fitria. Lahir di Aceh Barat Daya pada 28 Februari 1995. Menyelesaikan pendidikan dasar di MIN 1 Kuala Batee pada tahun 2006, kemudian menyelesaikan pendidikan Sekolah Menengah Pertama di MTsN 1 Kuala Batee pada tahun 2009. Pendidikan Sekolah Menengah Atas diselesaikan di SMAN Unggul Tunas Bangsa ABDYA pada tahun 2012. Setelah menyelesaikan program S1 bahasa dan sastra Arab di Universitas Islam Negeri Ar-Raniry Banda Aceh pada tahun 2016, saat ini penulis sedang melanjutkan studi S2 di Magister Ilmu Sastra Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.

Lastry Monika lahir pada 13 Agustus 1996 di Lima Puluh Kota, Sumatra Barat. Menyelesaikan pendidikan strata satu pada Program Studi Sastra Indonesia Universitas Andalas pada tahun 2019. Saat ini tengah menempuh pendidikan jenjang strata dua pada program studi Ilmu Sastra di Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada. Beberapa karya tulisnya telah dimuat di jurnal, misalnya “Cultural Production Strategies Throught Local Wisdom Oral Traditions Perdukuhan Ngino XII Sleman Yogyakarta” (Jurnal Gramatika, 2020) dan “Lacan dan Cermin Hasrat ‘Aku’ Lirik dalam Kumpulan Sajak *_Aku Ini Binatang Jalang_ Karya Chairil Anwar*” (Jurnal Poetika, 2020). Sesekali juga menulis cerpen dan cerita anak.

Margaretha Finna Calista lahir di Astra Ksetra, Lampung pada 22 Januari 1996. Menyelesaikan program sarjana strata 1 pada Program Studi Pendidikan Bahasa Inggris, Fakultas Keguruan dan Ilmu Pendidikan, Universitas Sanata Dharma, Yogyakarta pada tahun 2018. Sempat menjadi pengajar Bahasa Inggris jenjang sekolah dasar. Selain itu juga mengajar English for Specific Purpose, TOEFL dan IELTS. Saat ini sedang berfokus melanjutkan pendidikan di Program Pascasarjana Ilmu Sastra Universitas Gadjah Mada, Fakultas Ilmu Budaya, Yogyakarta sejak 2019.

Marina Gagliardi kini berusia 26 tahun, lahir di Napoli pada tanggal 01/04/1994. Sudah tertarik dengan budaya dan bahasa asing sejak masuk jurusan bahasa dan budaya Asia di Università degli studi di Napoli "L'Orientale". S1-nya diselesaikan pada tahun 2017. Kini ia sedang menulis skripsi S2. Marina Gagliardi pernah memenangkan tiga beasiswa yang memungkinkannya untuk belajar di Indonesia. Berkat beasiswa pertamanya yang diraih pada tahun 2016, ia menempuh pendidikan selama setahun di Institut Seni Indonesia, Padang Panjang. Beasiswa yang kedua, diraih pada tahun 2018, ia menempuh pendidikan selama enam bulan di Universitas Negeri Yogyakarta. Dengan yang ketiga ia menghadiri satu semester di Universitas Gadjah Mada, namun karena pandemi covid 19 ia menyelesaikan semester tersebut secara online.

McFulvia HY adalah anak kedua dari dua bersaudara yang lahir di Kendari, pada tanggal 03 Februari 1997. Nama ayah Haslan dan nama ibu Yusnani. Memiliki saudara perempuan bernama McLean HY. Riwayat pendidikan telah menyelesaikan pendidikan strata S1 pada Universitas Halu Oleo di Kendari, Sulawesi Tenggara. Sekarang dalam proses penyelesaian tesis untuk pendidikan strata S2 pada Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. Selama melanjutkan pendidikan di UGM, telah aktif mengikuti dan saat ini berstatus dimisioner dua organisasi dibawah naungan Himpunan Mahasiswa Pascasarjana (HMP UGM). Organisasi pertama yaitu Aksi Sosial (AKSOS HMP UGM) sebagai bendahara dan Internasional Language Center (ILC HMP UGM) sebagai anggota panitia.

M. Hafidzulloh S.M atau kerap dipanggil Hafidz lahir di Mojokerto, 1996. Setelah menamatkan pendidikan dasar di daerah asalnya, kemudian pada tahun 2008 melanjutkan studi tingkat menengah dan atas di kabupaten Jombang. Selepas menamatkan pendidikan formal dan non-formal, pada tahun 2014 memilih melanjutkan jenjang pendidikan tinggi di UIN Maulana Malik Ibrahim Malang. Setelah resmi menamatkan studi strata satu pada program studi Bahasa dan Sastra Arab pada tahun 2018, ia kemudian melanjutkan studinya di prodi magister ilmu sastra dengan minat

studi sastra Arab FIB UGM. Bertegur sapa dan saling memper-tanyakan banyak hal bisa melalui surel *hafidargo@gmail.com* atau instagram @hafidzulloh.

Muhammad Irfan Rifaldi lahir di Kota Samarinda, Kalimantan Timur pada Tanggal 4 September Tahun 1996. Lulus Sarjana di program studi Hubungan Internasional Fakultas Psikologi dan Ilmu Sosial Budaya, (FPSB) Universitas Islam Indonesia Tahun 2019. Penulis kemudian melanjutkan pendidikan dan saat ini adalah mahasiswa Pascasarjana program studi Pengkajian Amerika di Fakultas Ilmu Budaya (FIB), Universitas Gadjah Mada. Penulis saat ini sangat giat mendalami penelitian tentang Politik, Sosial, dan Kebudayaan Masyarakat Amerika. Salah satu hasil karya yang pernah penulis kerjakan adalah *Penerapan Smart Power Presiden Barack Obama Melalui Taiwan Relation Act (TRA)*. Berikut ini adalah email penulis yang bisa dihubungi, *rifaldy96@gmail.com*

Muhammad Lutfi Dwi Kurniawan lahir di Kota Malang, 1995. Karya terbarunya ialah *Antigone dan Trilogi Kematian Hasrat* yang dipentaskan di bulan September 2019. Memilih mazhab Psikoanalisis Lacan sebagai bagian dari passion, di samping menjadi pro-gamer di AoV, LoL, dan *Wild Rift*. Penulis bisa dihubungi melalui pos-el: *mulutdk@gmail.com* dan instagram @lutfi_petal.

Muhammad Surahman Djunuhi, biasa disapa Rahman. Saya berasal dari Kota Baubau, Sulawesi Tenggara. Saya memiliki hobi yang biasa-biasa saja, yakni memandang langit ketika hujan sembari memikirkan kapan manusia bisa setara. Sebagai tambahan informasi pencitraan, saya memiliki beberapa karya tulis yang sudah dipublis, di antaranya “Hegemonic Antagonism as Emancipative Effort in Dicken’s A Christmas Carol (1843): A Study of Laclau-Mouffe Post-Marxism” (di Jurnal Poetika) dan “Strategi Produksi dan Struktur Ideologi dalam Novel Perempuan Berkalung Sorban” (di Jurnal Atavisme). Selain itu, saya juga memiliki tulisan yang bisa dibaca di blog, *dimensikritikosial.blogspot.com*. Saya bisa dihubungi melalui email, *sudju01@gmail.com*.

Naila Fauziah, lahir di Rabakodo pada 05 Mei 1996 adalah seorang yang memiliki kesan tersendiri dari tiap tempat yang di-singgahi, dengan berbagai komunitas yang digeluti. Komunitas sebagai wadah dalam belajar, karena pembelajaran dapat diperoleh dari alam dan pengalaman, bukan hanya pada bilik ruangan. Seorang yang menempuh sekolah formal mulai Taman Kanan-kanak hingga Sekolah Menengah Atas di Woha, Kabupaten Bima. Hal ini dikarenakan belum diberi izin berjauhan dengan kedua orangtua. Pada akhirnya, melanjutkan studi hingga pascasarjana di Yogyakarta. Seorang yang suka menulis rencana kegiatan, guna meminimalisir sifat buruknya dalam mengerjakan tugas pada waktu-waktu terakhir. Seorang yang memiliki motto *Fastabiqul khairat*, agar senantiasa melakukan kegiatan bermanfaat, sebagai bentuk kecintaan pada diri pribadi, yang pada akhirnya, cinta itu dapat dibagikan kepada sekitar. Jika ingin lebih mengenal, boleh hubungi via Instagram *_naila.fauziah* atau email ke *Fnaila43@yahoo.com*

Nisrina Rona Nabilah Nisrina Rona Nabilah, gadis yang lahir di Jakarta, 11 Agustus 1998. Ia telah menyelesaikan pendidikan S1 Program Studi Sastra Indonesia di Universitas Nasional pada tahun 2019. Saat ini ia tengah menempuh pendidikan S2 Ilmu Sastra di Universitas Gadjah Mada. Selain mengikuti kegiatan perkuliahan, ia juga disibukkan dengan kegiatan mengajar adik-adik di *School of Character*.

Nur Aisyah lahir di Raha pada tanggal 6 Juli 1997. Jenjang Pendidikan Sekolah Dasar 15 Katobu, SMP N 2 Raha, SMA N 2 Raha, dan melanjutkan Pendidikan Strata 1(S1) di Universitas Halu Oleo (UHO) Kendari Sulawesi Tenggara. Pernah menjadi mahasiswa berprestasi Fakultas Ilmu Budaya UHO 2018, menjadi wisudawan terbaik jurusan Sastra Inggris FIB UHO dengan masa studi tiga tahun enam bulan. Pernah terlibat dalam penulisan Buku Wisata dan Literasi di kota Kendari yang terbit tahun 2016. Pernah menjadi Duta Pariwisata WAKATOB I 2017, dan menjadi Run Up I Putri Pariwisata Sulawesi Tenggara 2017. Pernah menjadi moderator dalam *International Conference On Environmental Awareness For Sustainable Development*

yang diselenggarakan di Kendari. Sekarang ini sedang melanjutkan Pendidikan Strata II (S2) jurusan Ilmu Sastra, Fakultas Ilmu Budaya UGM.

Prisma Yuniar Putri lahir dan tumbuh di Pati, Jawa Tengah, hingga menyelesaikan jenjang Sekolah Menengah Atas. Menyelesaikan program Diploma III pada Program Studi Bahasa Inggris, Sekolah Vokasi, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta pada tahun 2016. Selepas meraih gelar Ahli Madya, terdaftar sebagai mahasiswa aktif program studi Sastra Inggris lewat jalur ekstensi di Universitas Teknologi Yogyakarta pada tahun 2017. Gelar sarjana berhasil diraih pada tahun 2019 setelah menempuh pendidikan selama kurun waktu satu setengah tahun. Pada tahun yang sama, memutuskan untuk kembali melanjutkan studi di Universitas Gadjah Mada, Fakultas Ilmu Budaya pada program Pascasarjana Ilmu Sastra.

Ricky Yudhistira Nasution lahir di Medan. Menempuh pendidikan strata 1 di Universitas Sumatra Utara (USU). Tertarik untuk bergelut di bidang teater, penulisan naskah, musik, dan seni rupa. Prestasi terbesar pernah diraih ketika menjadi perwakilan Indonesia dalam ajang festival teater 3 Negara (FT3N); Indonesia, Malaysia, Brunei Darussalam. Saat ini sedang menjadi mahasiswa magister ilmu sastra Universitas Gadjah Mada (UGM).

Ridhotun Ni'mah, lahir di Lamongan pada tanggal 23 September 1996. Lulus dari pendidikan S1 Sastra Arab, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada dengan menyelesaikan skripsi yang berjudul "Pemertahanan Tanah Air pada Puisi "Qacîdatu Al-Ari" dalam Antologi *Al-A»mâlu Al-Kâmilatu* Karya Mamûd Darwîsy: Analisis Semiotik". Kemudian skripsi tersebut penulis publikasikan di Jurnal CMES (*Center of Middle Eastern Studies*) Prodi Sastra Arab, FIB, UNS Surakarta dengan judul "Mempertahankan Tanah Air Palestina pada Puisi "Qacîdatu Al-Ari" dalam Antologi *Al-A»mâlu Al-Kâmilatu* Karya Ma%âmûd Darwîsy Analisis Semiotik". Saat ini penulis sedang proses menyelesaikan tesis sebagai salah satu persyaratan lulus dari pendidikan S2 Ilmu Sastra, Fakultas Ilmu

Budaya, Universitas Gadjah Mada. Penulis dapat dihubungi dan bertukar pendapat melalui email: *ridhotun.nimah@mail.ugm.ac.id* atau nomor WA +62 896-6468-7020.

Riqqah Dhiya Ramadhanty Riqqah Dhiya Ramadhanty lahir di Curup, 5 Januari 1998. Menyelesaikan sekolah di kota yang sama hingga tingkat SMA kemudian meneruskan studi ke Universitas Bengkulu dengan Program Studi Pendidikan Bahasa Indonesia. Riqqah menyelesaikan studi S1 nya pada tahun 2019 kemudian langsung melanjutkan studi S2 di Universitas Gadjah Mada dalam Program Magister Ilmu Sastra. Saat ini Riqqah disibukkan dengan kegiatan program magisternya sembari mempelajari banyak hal di Yogyakarta.

Rio Eka Nugraha lahir di Metro, sebuah kota kecil di Lampung 3 September 1991. Menyelesaikan Pendidikan S-1 di Universitas Diponegoro Semarang jurusan Sastra Inggris. Saat ini terdaftar sebagai Mahasiswa Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada dengan jurusan yang sama dengan S-1 nya, dan sedang mengawali tesisnya.