

**PEREMPUAN SEBAGAI OBJEK MALE GAZE PEMBACA:
TELAAH KRITIS KARYA SASTRA FEMINIS PEREMPUAN
INDONESIA**

Oleh

Anggit Febrianto¹, Wening Udasmoro²

¹Universitas Negeri Yogyakarta

Jl. Colombo No. 1, Caturtunggal, Kec. Depok, Kabupaten Sleman,
Daerah Istimewa Yogyakarta, Indonesia

²Universitas Gadjah Mada

Jl. Sosio Humaniora, Caturtunggal, Kec. Depok, Kabupaten Sleman,
Daerah Istimewa Yogyakarta, Indonesia

¹Surel: anggitkusopo@mail.ugm.ac.id

²Surel: weningw24@gmail.com

Abstract

Since the fall of Suharto in May 1998, women's involvement in literature has increased rapidly, causing a rush of feminist themes and content in literary works in this period. However, the literary works of women writers, even female feminists, are still unable to escape the tendency to objectify women. This research will show that in the works of female feminist writers, female characters are still displayed as objects of the reader's male gaze. Four novels will be studied, namely Perempuan Berkalung Sorban and Geni Jora by Abidah El Khalieqy, and Tabula Rasa and Gadis Kretek by Ratih Kumala. This study is descriptive qualitative. Data collection techniques were carried out using the literature study method, namely by reading carefully and thoroughly the four material object novels. Collected data will be analyzed using the Male Gaze Theory by Laura Mulvey. According to the Male Gaze Theory, women are constantly looked at, watched, and displayed, with a certain appearance that has a strong visual and sexual influence so that they are referred to as to-be-looked-at-ness. The results of this study show that in the four novels, there are two repeated patterns, that consistently place women as objects of the reader's male gaze, namely (1) the exposure of women's intimate

<https://doi.org/10.14421/ajbs.2024.080101>

<https://ejournal.uin-suka.ac.id/adab/Adabiyat/article/view/2817>

All Publications by *Adabiyāt: Jurnal Bahasa dan Sastra* are licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

organs in an erotic context and (2) beautiful and detailed descriptions of women's faces and bodies.

Keywords: *women; objectification; male gaze; feminist*

Abstrak

Sejak kejatuhan Soeharto pada Mei 1998, keterlibatan perempuan di ranah sastra meningkat dengan pesat sehingga menyebabkan derasnya tema dan muatan feminisme dalam karya sastra pada periode ini. Akan tetapi karya sastra dari penulis perempuan, bahkan dari feminis perempuan sekali pun, rupanya belum mampu keluar dari kecenderungan untuk mengobjektifikasi perempuan. Penelitian ini akan menunjukkan bahwa di dalam novel-novel karya penulis feminis perempuan, tokoh perempuan masih dipajang sebagai objek *male gaze* bagi pembaca. Terdapat empat novel yang akan dikaji, yaitu *Perempuan Berkalung Sorban* dan *Geni Jora* karya Abidah El Khalieqy serta *Tabula Rasa* dan *Gadis Kretek* karya Ratih Kumala. Penelitian ini menggunakan metode kualitatif. Teknik pengumpulan data dilakukan dengan metode studi pustaka, yaitu dengan pembacaan yang cermat dan menyeluruh terhadap empat novel objek material. Data yang sudah terkumpul kemudian akan dianalisis menggunakan teori *male gaze* Laura Mulvey. Menurut teori *male gaze*, perempuan secara terus-menerus dipandang, dipajang, dan dipertontonkan, dengan penampilan tertentu yang memiliki pengaruh visual dan seksual yang kuat sehingga mereka disebut sebagai to-be-looked-at-ness. Hasil dari penelitian ini menunjukkan bahwa dalam keempat novel, terdapat dua pola yang berulang, yang secara konsisten menempatkan perempuan sebagai objek *male gaze* pembaca, yaitu (1) dieksposnya organ intim perempuan dalam konteks yang erotis dan (2) deskripsi yang indah dan detail atas wajah dan tubuh perempuan.

Kata-Kata Kunci: perempuan; objektifikasi; *male gaze*; feminis

A. PENDAHULUAN

Setelah lengsernya Soeharto pada Mei 1998, terjadi perkembangan yang sangat menonjol dalam sejarah sastra di Indonesia, dimana untuk kali pertama, kata Harry Aveling (2007, 7), perempuan menjadi pusat perhatian dalam sastra Indonesia. Dengan jatuhnya rezim Orde Baru, gelombang baru dari liberalisme muncul sehingga aktivisme perempuan di bidang politik, sosial, dan budaya berkembang. Keterlibatan perempuan dalam hampir setiap aspek kehidupan meningkat dengan

signifikan, khususnya keterlibatan mereka dengan sastra (Arimbi 2009, 79–80).

Pada periode ini, muncul sejumlah pengarang perempuan, yang pada umumnya merupakan generasi muda (Wiyatmi 2006, 213). Sebut saja beberapa nama seperti Ayu Utami, Oka Rusmini, Dewi Lestari, Abidah El Khalieqy, Fira Basuki, Djenar Maesa Ayu, Ratih Kumala, Linda Christanty, Okky Madasari, Laksmi Pamuntjak, dan Intan Paramaditha.

Kemunculan para penulis perempuan tersebut, secara kuantitas, terbilang mencolok jika dibandingkan dengan kemunculan penulis perempuan di masa-masa sebelumnya. Pamusuk Eneste (dalam Suryaman dkk. 2012, 12) mencatat bahwa sampai tahun 2000, telah terbit 466 judul novel dan 348 judul kumpulan cerpen yang ditulis oleh 5.506 pengarang. Dari jumlah yang mencapai ribuan tersebut, menurut catatan Korrie Layun Rampan (Wiyatmi 2012, 283) yang menghimpun nama-nama pengarang sejak 1933 sampai 1995 (kurun 62 tahun), hanya terdapat 45 nama novelis perempuan. Data ini menunjukkan sedikitnya kuantitas perempuan yang terlibat dalam penulisan sastra di Indonesia pada periode pra-kejatuhan Soeharto; berbanding terbalik dengan periode pasca-kejatuhan Soeharto, periode ketika penulis perempuan, dalam istilah Dwi Noverini Djenar (2015, 233) “tampil untuk mengungguli dan mendominasi ranah sastra”. Harry Aveling (2007, 7) dalam tulisannya *Indonesian Literature After Reformasi: The Tongues of Woman*, bahkan menilai bahwa bukanlah penulis laki-laki, melainkan penulis-penulis perempuanlah yang layak mendapat predikat sebagai “penulis-penulis paling menarik dan inovatif dari sastra Indonesia pasca-Reformasi”.

Jumlah pengarang perempuan yang demikian besar, pada gilirannya menyebabkan derasnya tema dan muatan feminisme dalam karya-karya sastra pada periode ini (Sofiatin dkk. 2020, 419). Melalui sastra, para penulis perempuan sesungguhnya ingin mendudukkan eksistensi mereka dalam relasi gender yang lebih setara: sastra adalah senjata sekaligus kendaraan mereka dalam perjuangan. Hal yang demikian tidak mengejutkan, karena menurut Betty Friedan (dalam Udasmoro 2017, 182), di dalam sastra, laki-laki memosisikan dirinya

sebagai subjek yang bercerita, sedangkan perempuan lebih sering diposisikan sebagai objek yang diceritakan. Di dalam sastra, bila perempuan hadir, mereka lebih sering diwakili (*represented*) daripada mewakili (*representing*) diri mereka sendiri (Notenboom 2013, 3).

Luce Irigaray dan Helen Cixous menekankan bahwa perempuan secara historis telah dibatasi untuk menjadi objek seksual bagi pria, telah dicegah untuk mengekspresikan seksualitas mereka untuk diri mereka sendiri. Maka jika mereka dapat mengekspresikan seksualitas mereka, dan membicarakannya dalam bahasa baru yang dibutuhkan, mereka akan membentuk (*establish*) sebuah sudut pandang dimana konsep dan kontrol falogosentris dapat diselami untuk kemudian diruntuhkan, tidak hanya dalam teori, tetapi juga dalam praktik (Jones 1981, 248).

Dengan demikian, bukanlah sesuatu yang mengejutkan apabila kemudian di dalam karya-karya pengarang perempuan pasca Orde Baru, masalah-masalah yang berkaitan dengan ekspektasi gender dan seksualitas perempuan, dibahas secara eksplisit (Hellwig 2011, 16). Hal ini dapat dianggap sebagai sebuah usaha untuk merebut kembali hak bicara atas tubuh mereka, yang telah lama direnggut oleh pengarang laki-laki. Perempuan, yang telah lama diasingkan dari tubuh mereka sendiri, sekarang bisa menjelajah dan mengekspresikan “wilayah” mereka sesuka hati. Dari sudut pandang ini, karya penulis perempuan merupakan hal yang sangat penting karena mereka diharapkan menarasikan tokoh perempuan sebagai subjek, tidak lagi sebagai objek, apalagi objek seksual. Akan tetapi faktanya, karya-karya sastra dari penulis perempuan, bahkan dari feminis perempuan sekalipun, masih belum mampu keluar dari kecenderungan untuk mengobjektifikasi perempuan. Para penulis feminis perempuan, yang semestinya melawan dan mendobrak, faktanya justru melestarikan praktik-praktik objektifikasi itu di dalam karya mereka.

Ada banyak nama penulis feminis perempuan yang bisa disebut di sini, tetapi dalam penelitian ini, akan dibatasi pada dua penulis saja, yaitu Abidah El Khalieqy dan Ratih Kumala. Tentu saja feminisme bukanlah sesuatu yang monolitik, terdapat pluralitas di dalamnya. Maka meskipun El Khalieqy dan Kumala sama-sama mengekspresikan pemikiran feminisme di dalam karya-karya mereka, namun keduanya tidak dapat

digolongkan dalam aliran feminisme yang sama. Sementara El Khalieqy selalu menempatkan posisi perempuan dalam perspektif feminisme Islam sesuai dengan latar pesantren dan masyarakat Islam yang menjadi konteks cerita dalam novel-novelnya; Kumala lebih dekat dengan feminisme liberal atau feminisme radikal.

Sehubungan dengan istilah "Feminisme Islam", sebenarnya tidak semua pihak sepakat dengan istilah yang satu ini. Ketidaksepakatan bukan hanya berasal dari mereka yang anti terhadap feminisme, bahkan kalangan feminis muslim sendiri ada yang mengkritik istilah "Feminisme Islam" dengan cukup keras. Mahnaf Afkhami (Nuruzzaman 2005, viii) misalnya, menulis bahwa *"Epistemologi Islam bertentangan dengan hak-hak perempuan. Saya menjuluki diri saya sebagai seorang muslim dan seorang feminis. Saya bukanlah seorang feminis Islam, itu adalah sebuah istilah yang bertentangan."* Selain Afkhami, Haideh Moghissi juga turut mempermasalahkan istilah ini. Moghissi mempersoalkan: bagaimana bisa sebuah agama yang didasarkan pada hierarki gender diadopsi sebagai kerangka perjuangan bagi demokrasi gender dan kesetaraan perempuan dengan laki-laki? Moghissi bahkan menyebut bahwa gagasan "feminisme Islam" bisa jadi merupakan sebuah poros kebodohan (Moghissi 2005, 181). Akan tetapi, terlepas dari kritik-kritik yang cukup keras tersebut, eksistensi feminisme di dunia Islam memang merupakan satu hal yang nyata dan tidak bisa dibantah.

Yang khas dari feminisme Islam adalah adanya dialog intensif antara prinsip-prinsip keadilan dan kesederajatan yang ada dalam teks-teks keagamaan (misalnya Al-Qur'an, hadis, dan tradisi keilmuan) dengan realitas perlakuan terhadap perempuan di dalam masyarakat muslim (Nuruzzaman 2005, 32–33). Kata kunci yang paling penting dari feminisme Islam adalah keberanian dalam menafsir ulang teks keagamaan, karena hal ini berhadapan langsung dengan kecenderungan mempertahankan *status quo* tafsir-tafsir tradisional.

Sebagaimana feminisme arus utama yang terdiri dari aliran-aliran, di dalam feminisme Islam, juga terjadi demikian. Feminisme Islam tidak muncul sebagai suatu pemikiran tunggal yang berlaku bagi seluruh perempuan di seluruh negeri Islam. Terdapat perbedaan pendapat di kalangan feminis muslim, khususnya dalam hal keberanian

"mendekonstruksi dan merekonstruksi" ajaran-ajaran agama yang oleh sebagian orang dianggap sudah mapan, sudah selesai, sudah titik.

Secara singkat, aliran-aliran dalam feminisme Islam dapat dikategorikan sebagai berikut: *pertama*, feminisme Islam Tradisional-Konservatif. Penganut aliran ini sering disebut sebagai kalangan literalis atau skriptualis dan memiliki hubungan yang erat dengan konservatisme, yaitu sikap untuk memelihara nilai-nilai lama (Harisudin 2013, 162). Feminis yang termasuk ke dalam kelompok ini, misalnya Ratna Megawangi. Dalam keyakinan Ratna Megawangi, perbedaan antara laki-laki dan perempuan sesungguhnya adalah nyata. Karena itu, baginya, kesetaraan 50/50, sebagaimana dicita-citakan kalangan feminis sangat tidak masuk akal. Ia juga mengkritik feminis muslim liberal, dan menyatakan bahwa mereka hanya menafsirkan ayat secara eksternal, dengan pendapat sesuai dengan kepentingan mereka untuk mentransformasikan struktur sosial yang ada (Harisudin 2013, 175–76).

Kedua, feminisme Islam Liberal-Progresif. Menurut Leonard Binder (dalam Harisudin 2013, 166), generasi Islam liberal—termasuk di dalamnya feminis muslim liberal—adalah generasi Islam yang lebih mendahulukan konteks daripada teks, mendahulukan tafsir kritis daripada teks zahir. Ada keharusan bagi feminis muslim liberal untuk melakukan ijtihad dalam rangka menginterpretasi ulang doktrin agama yang tidak mendukung *gender equality*. Ijtihad, bagi mereka adalah meniscaya di tengah kemajalan sejumlah solusi bagi problem kemanusiaan yang kompleks (Harisudin 2013, 167–68). Tokoh-tokoh feminis muslim liberal yang memiliki reputasi internasional, misalnya adalah Fatima Mernissi, Riffat Hasan, Amina Wadud Muhsin, Asghar Ali Engineer, dan Qasim Amin. Adapun di Indonesia, dua yang termasuk ke dalam kelompok ini adalah Nasaruddin Umar dan Siti Musdah Mulia.

Ketiga, feminisme Islam moderat. Di dalam aliran ini, ide-ide feminisme dan gender diterima senyampang berada dalam koridor Islam. Penganut aliran ini tidak menafsirkan ayat Al-Qur'an secara literer, namun mereka menafsirkannya menurut pemahaman yang lebih bisa diterima dan sejalan dengan perkembangan zaman. Metode kalangan ini disebut ekletik: pada satu waktu tekstual dan pada waktu yang lain kontekstual (Harisudin 2013, 171). Feminis muslim moderat optimis

mengenai kerja sama perempuan dengan laki-laki. Bagi mereka, tidak sepenuhnya laki-laki adalah musuh bersama perempuan, karena seksisme tidak sepenuhnya dinikmati laki-laki. Meskipun demikian, pembebasan perempuan utamanya mesti dikerjakan kalangan perempuan sendiri. Di satu sisi, kelompok ini menjunjung tinggi kodrat perempuan yang memungkinkan melahirkan dan merawat bayi; di sisi lain, kelompok ini juga menganjurkan agar perempuan hidup mandiri di ranah intelektual maupun ekonomis (Harisudin 2013, 171–72). Abidah El Khalieqy—berdasarkan semangat feminisme yang diusung dalam karya-karyanya—termasuk ke dalam aliran ini.

Pada akhirnya, dua penulis feminis perempuan—yaitu El Khalieqy dan Kumala—dipilih untuk diteliti karena reputasi mereka tergolong “bersih”—dalam arti bahwa karya-karya mereka tidak banyak mengeksploitasi tema-tema seks dan selangkangan. Juga karena tulisan-tulisan mereka memiliki dua kecenderungan yang berbeda, yakni religius (El Khalieqy) dan non-religius (Kumala), sehingga penelitian ini dapat lebih berimbang dalam melihat fenomena objektifikasi perempuan yang terdapat di dalam karya sastra feminis perempuan Indonesia. El Khalieqy, misalnya, dikenal sebagai penulis feminis yang kental dengan tradisi pesantren dan Islam (lihat Sofiatin dkk. 2020, 427; Kusumawati 2013, 117; Hellwig 2011, 18; Arimbi 2009, 85; Wiyatmi 2012, 102), dan karya-karyanya dianggap tidak menabrak norma kesusilaan dan moralitas (Nugraha dan Suyitno 2019, 475). Sementara itu, Kumala adalah seorang feminis yang di dalam karya-karyanya, vokal dalam mengekspresikan keprihatinan terhadap perempuan, menginginkan keadilan dan kesetaraan untuk perempuan, serta melawan tradisi patriarkal yang tidak adil dan eksploitatif (Candria 2020, 3).

Dua novel Abidah El Khalieqy yakni *Perempuan Berkalung Sorban* (2008) dan *Geni Jora* (2004), serta dua novel Ratih Kumala yakni *Tabula Rasa* (2004) dan *Gadis Kretek* (2012) adalah novel-novel yang dikaji di dalam penelitian ini. Keempat novel tersebut dipilih karena terdapat begitu banyak penelitian terdahulu yang “menganggap” bahwa keempat novel tersebut mengusung semangat feminisme: menyuarakan penderitaan perempuan, mendobrak dominasi laki-laki, atau memperjuangkan hak-hak perempuan. Hal itu bisa dilihat dari

beberapa penelitian terdahulu mengenai *Perempuan Berkalung Sorban* (Hellwig 2011; Arimbi 2009; Suyanto dan Amin 2017; Amin 2018; Kusumawati 2013; Yuningsih, Fuad, dan Rusminto 2015; Nugraha dan Suyitno 2019), *Geni Jora* (Nugraha dan Suyitno 2019; Nugroho 2019; Nurna 2017; Kusumawati 2013; Sudarmaji 2006), *Tabula Rasa* (Paramita 2010; Suryani 2010; Octianasari 2016), dan *Gadis Kretek* (Maftuhah 2019; Kasido 2013). Akan tetapi berbeda dengan penelitian-penelitian terdahulu tersebut—sekaligus merupakan kebaruan dari penelitian ini—ialah bahwa penelitian ini mengambil posisi yang berseberangan dengan mengajukan kontra-argumen bahwa keempat novel tersebut tidak sepenuhnya mendobrak dominasi laki-laki dan memperjuangkan hak-hak perempuan, dan bahwa di dalam keempat novel tersebut, tokoh-tokoh perempuan gagal diposisikan sebagai subjek, melainkan tetap sebagai objek.

Di dalam penelitian ini, fokus masalah akan dibatasi pada bagaimana perempuan didudukkan sebagai objek *male gaze* pembaca di dalam novel *Perempuan Berkalung Sorban*, *Geni Jora*, *Tabula Rasa*, dan *Gadis Kretek*. Penelitian ini bertujuan untuk mengungkap objektifikasi yang dilakukan penulis feminis perempuan di dalam karya sastra mereka.

Male Gaze adalah teori yang dipelopori oleh Laura Mulvey dalam esainya yang berjudul *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Esai ini ditulis pada 1973 dan dimuat di majalah *Screen* Volume 16 pada 1975. Esai ini kemudian dikumpulkan bersama esai-esai Mulvey yang lain, dan diterbitkan dalam bentuk buku berjudul *Visual and Other Pleasures* pada 1989. Menurut teori *male gaze*, perempuan secara terus-menerus dipandang dan dipajang, ditonton dan dipertontonkan, dengan penampilan tertentu yang memiliki pengaruh visual dan seksual yang kuat sehingga para perempuan dapat disebut sebagai *to-be-looked-at-ness*. “Perempuan dipajang sebagai objek seksual,” itulah ide utama dari teori ini (lihat Mulvey 1989, 19).

Di dalam *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Mulvey (1989, 19) membangun teorinya dengan asumsi dasar bahwa di dunia yang diatur oleh ketidakseimbangan seksual, kepuasan dalam menonton telah dibagi menjadi dua bagian, yaitu laki-laki (aktif) dan perempuan (pasif).

Laki-laki menjadi *spectator* (penonton) dan perempuan menjadi *spectacle* (tontonan). Sebagai tontonan, perempuan didudukkan dan diposisikan sebagai—dan sekaligus menjadi—objek seksual, menjadi sebuah tontonan erotis untuk memuaskan gairah laki-laki. Mulvey berargumen bahwa cara film klasik Hollywood dalam mengobjektifikasi perempuan secara seksual adalah dengan memposisikan kamera sedemikian rupa, sehingga merepresentasikan sudut pandang karakter laki-laki dan mendorong penonton laki-laki untuk selalu mengamati perempuan (Sullivan 1997, 191). De Mulvey memunculkan asumsi kedua dalam teori ini, bahwa *spectator* selalu diasumsikan sebagai lelaki heteroseksual. Maka salah satu ide paling penting dari teori Mulvey ialah: *female gaze* adalah juga *male gaze*, karena *spectator* (terlepas dari jenis kelamin mereka) selalu mengidentifikasi diri mereka sebagai protagonis laki-laki (Mulvey 1989, 20).

Ketika penonton mengidentifikasi diri mereka sebagai karakter laki-laki, penonton akan menggunakan sudut pandang yang digunakan oleh karakter laki-laki tersebut. Dengan kata lain, penonton “dipaksa” untuk menonton sebuah film melalui sudut pandang laki-laki. Maka, Mulvey menyangkal kemungkinan bahwa perempuan dapat menikmati film sebagaimana laki-laki, dan menyangkal adanya sudut pandang penonton yang beragam: perempuan atau transgender, homoseksual atau biseksual, sebagaimana ia juga menyangkal pengaruh-pengaruh dari kelas, usia, dan wilayah dari individu penonton itu (Sassatelli 2011, 127).

Dalam esainya yang muncul kemudian, berjudul *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)* yang dimuat di majalah *Framework* pada 1981, Mulvey (1989, 29) menjelaskan mengapa ia hanya menggunakan sudut pandang laki-laki (orang ketiga tunggal) sebagai penonton. Alasannya adalah adanya relasi antara gambaran perempuan dalam layar dengan maskulinisasi posisi penonton. Kemungkinan adanya jenis kelamin yang berbeda dari para penonton, menjadi tidak diperhatikan. Dalam esai itu, Mulvey (1989, 34) juga menulis satu sub-bab yang menantang, yang diberi judul *Woman as Signifier of Sexuality*. “Perempuan”, kata Mulvey (1989, 35), sudah familiar digunakan untuk menandai sesuatu “yang

erotis”. Oleh karena itu, persamaan simbolik “perempuan = seksualitas” masih bertahan hingga hari ini, tetapi sekarang bukan lagi sekadar gambaran atau fungsi naratif, melainkan sudah beralih ke tingkat penindasan dan pemaksaan.

Menurut teori *male gaze*, perempuan sebagai objek erotis, berfungsi dalam dua level. *Pertama*, sebagai objek erotis bagi karakter laki-laki dalam cerita; dan *kedua*, sebagai objek erotis bagi penonton (Mulvey 1989, 19). Di dalam film, *male gaze* ini ditentukan dari alur cerita yang menggunakan sudut pandang laki-laki, dimana karakter laki-laki-aktif yang menentukan jalan cerita dan menentukan apa yang terjadi dalam film. Mulvey (1989, 25) juga menjelaskan bahwa film membangun logika untuk menjadikan perempuan sebagai objek seksual melalui kontrol terhadap dimensi waktu (*editing*, narasi), kontrol terhadap dimensi ruang (perubahan jarak dan tata sorot kamera); sehingga kode-kode film inilah yang menciptakan *gaze*, subjek dan objek, dan dengan itu pula menciptakan bentuk-bentuk kesenangan bagi penonton.

Di dalam konteks sastra, cara kerja *male gaze* tidak berbeda jauh. Perempuan berfungsi sebagai objek seksual dalam dua level. *Pertama*, sebagai objek erotis bagi karakter laki-laki dalam cerita dan *kedua*, sebagai objek erotis bagi pembaca (I. P. Sari dan Udasmoro 2020, 188). Sebagai objek erotis bagi pembaca, perempuan di dalam teks sastra diposisikan oleh pengarang (entah sadar atau tidak) sebagai objek yang menyenangkan untuk dibaca, dengan deskripsi tertentu yang memiliki pengaruh visual dan seksual yang kuat sehingga memberikan kenikmatan kepada pembaca. Perempuan direpresentasikan sebagai objek seksual daripada sebagai subjek, dengan cara memfokuskan narasi pada tubuh tokoh-tokoh tersebut, alih-alih menarasikan perasaan atau pemikiran mereka. Di dalam teks, perempuan diberi atribut-atribut seksual yang membuat mereka menjadi penanda akan sesuatu “yang erotis”, sehingga kemunculan perempuan menjanjikan kesenangan, kepuasan, dan kenikmatan kepada pembaca—yang dalam hal ini diasumsikan sebagai pembaca laki-laki heteroseksual.

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif. Metode kualitatif adalah prosedur penelitian yang menghasilkan data deskriptif berupa kata-kata tertulis, dan dianalisis tanpa menggunakan teknik statistik

(Sangadji dan Sopiah 2010, 26). Dengan metode kualitatif, peneliti akan menginterpretasi dan menguraikan data menggunakan teori sebagai sudut pandang terhadap objek material yang diteliti.

Dalam penelitian ini, akan dilakukan dua tahapan penelitian, yaitu tahap pengumpulan data dan analisis data. Data yang dimaksud dalam penelitian ini adalah data kualitatif yang berbentuk kata-kata, kalimat-kalimat, paragraf-paragraf, dan dialog-dialog yang berhubungan dengan tokoh perempuan sebagai objek *male gaze* pembaca dalam teori Laura Mulvey. Satuan data terkecil, dengan demikian adalah kata-kata yang berhubungan dengan tokoh perempuan sebagai objek *male gaze* pembaca.

Pengumpulan data dilakukan dengan metode studi pustaka, yaitu dengan pembacaan yang cermat dan menyeluruh terhadap empat novel objek material, yaitu *Perempuan Berkalung Sorban*, *Geni Jora*, *Tabula Rasa*, dan *Gadis Kretek*. Ketika menemukan ekspresi-ekspresi seperti: payudara, paha, bokong, wajah, cantik, seksi, telanjang, putih, mulus, nafsu, berahi, penetrasi, dan ekspresi-ekspresi serupa yang dilekatkan pada tokoh perempuan dalam posisinya sebagai objek *male gaze* pembaca; peneliti akan mencatatnya sebagai data. Data-data yang sudah dikumpulkan kemudian akan dianalisis menggunakan teori *male gaze* Laura Mulvey.

B. PEREMPUAN SEBAGAI OBJEK MALE GAZE PEMBACA

Menurut Raeann Ritland (dalam I. P. Sari dan Udasmoro 2020, 187), melalui *male gaze*, perempuan dibentuk dan ditampilkan di dalam karya seni dan sastra sebagai objek dari hasrat laki-laki. Perempuan, dengan demikian, berada di dalam sebuah kerangka simbolik dimana laki-laki menggunakan bahasa untuk mewujudkan fantasi dan obsesi mereka, sekaligus membungkam perempuan di saat yang bersamaan. Itulah mengapa perempuan ditampilkan sebagai objek seksual dengan motif erotis—keberadaan mereka adalah *lebih* untuk dipandang daripada untuk didengar (I. P. Sari dan Udasmoro 2020, 188).

Objek erotis bagi Mulvey, tidak bisa lain, adalah perempuan. Menurutnya, perempuan yang berada dalam budaya patriarkal, memang hanya bisa bertindak sebagai sebuah penanda bagi lelaki. Perempuan,

dengan demikian, hanyalah berperan sebagai pembawa makna, bukan pembuat makna. Di sini, laki-laki mengontrol cerita dan muncul sebagai representasi dari kekuasaan yang menjadikan perempuan sebagai objek tontonan (Mulvey 1989, 20) dan melalui uraian-uraian yang akan kita temukan dalam penelitian ini, kita akan digiring menuju satu kesimpulan bahwa El Khalieqy dan Kumala tampaknya belum mampu keluar dari hegemoni patriarki. Keduanya turut serta memproduksi, mereproduksi, dan melanggengkan praktik tradisional yang diwariskan dari generasi ke generasi: menundukkan perempuan sebagai *spectacle*.

Sehubungan dengan fungsi perempuan sebagai objek *male gaze* pembaca, pertama-tama, penting untuk diketahui bahwa: perempuan sebagai objek *male gaze* pembaca dan perempuan sebagai objek *male gaze* laki-laki di dalam teks, tidak harus dan tidak selalu berdiri sendiri. Keduanya seringkali tumpang tindih. Hal ini bisa terjadi ketika, misalnya, laki-laki sedang asyik menikmati perempuan secara visual dan seksual, lalu narator hanya fokus mengekspos tubuh perempuan (tanpa mengespos tubuh laki-laki). Maka tubuh itu, selain dinikmati oleh laki-laki, juga disuguhkan kepada pembaca, sekaligus. Bisa juga ketika perempuan menjadi objek laki-laki dan pembaca dipaksa melihat peristiwa itu dari “mata” laki-laki, karena di dalam teks, fungsi narator diperankan oleh orang pertama laki-laki protagonis.

Jika di dalam film, perempuan dijadikan objek seksual melalui kontrol terhadap dimensi waktu (*editing*, narasi) dan kontrol terhadap dimensi ruang (perubahan jarak dan tata sorot kamera) (Mulvey 1989, 25) maka di dalam teks sastra, kita dapat membayangkan bahwa narator adalah kamera. Sebagaimana kamera dalam film, narator dalam teks sastra memiliki kemampuan untuk melakukan *zoom-in* dan *zoom-out*, serta dapat memilih objek apa dan tokoh mana yang hendak mereka sorot.

Apa yang dilihat oleh pembaca, terbatas pada apa yang disorot oleh narator. Pembaca dan narator bisa—meski tidak selalu—berbagi *gaze* yang sama, dan dengan cara itu narator dapat menciptakan bentuk-bentuk kesenangan bagi pembaca.

1. Organ Intim Perempuan sebagai Tontonan Pembaca

Raras, gadis cantik yang di dalam *Tabula Rasa* dikisahkan sebagai seorang biseksual yang mengandung anak Galih, di masa lalunya, jatuh hati pada Violet. Rasa cinta yang begitu mendalam kepada Violet, membuatnya tersobsesi menjadi ikan Sandager (ikan yang bisa berganti kelamin dari betina menjadi pejantan).

Dalam usahanya untuk mendapatkan gadis yang dia cintai, Raras melakukan semacam ritual yang berhubungan dengan mantra, peniti, lilin, cermin, dan parfum. Satu dari sekian tahap ritual mengharuskan Raras untuk mengoleskan parfum pada tubuhnya. Mula-mula dia menutup pintu kamar, lalu memutar kuncinya dua kali. Tidak ada orang lain di kamar itu, dia seorang diri. Raras kemudian menanggalkan seluruh baju dari tubuhnya, melepas anting-anting kecil serta gelang kaki di pergelangan kakinya, lalu: "*Parfum Kenzo Flower kusemprotkan di pergelangan tanganku, di belakang kuping dan di antara kedua buah dadaku.*" (Kumala 2016, 129–30). Semua adegan itu dikisahkan dari sudut pandang orang pertama tunggal, yaitu Raras, yang dengan demikian mengambil peran sebagai narator. Dari Raras, pembaca tahu bahwa dia sedang telanjang bulat; dan secara bergantian, pembaca disugahi pergelangan tangan, kuping, dan buah dada. Narator bergerak dari satu bagian tubuh menuju bagian tubuh yang lain, menyerotnya satu demi satu, dan berhenti pada bagian yang paling rahasia: buah dada.

Di lain peristiwa, usai Raras berhubungan seks dengan Galih untuk kali pertama, tubuh gadis itu kembali dipertontonkan kepada pembaca. Raras pulang membawa kesedihan dan penyesalan yang mendalam atas apa yang baru saja dia lakukan. Dia mandi besar dan narator menangkap peristiwa itu sebagai berikut:

Air mengucur dari shower dengan kekuatan penuh, membuat lembarannya menjadi sangat halus di antara deras tetesnya. Dingin, rasa dinginnya seperti dingin saat mandi setelah pulang dari kremasi Violet. Dibukanya tutup botol Absolute, tetesan cairan putih beraroma bunga jatuh ke telapak tangan kiri. Penuh. Lalu diusapkan pada vagina, busa berlimpah menutupinya (Kumala 2016, 159).

Dari kutipan tersebut, apabila kita secara konsisten membayangkan narator sebagai kamera; maka secara berurutan kamera menyorot air yang sedang mengucur, botol Absolute, cairan putih di telapak tangan, dan sekali lagi berakhir pada bagian tubuh yang paling rahasia: vagina. Oleh narator serba tahu, vagina Raras disorot dalam waktu yang cukup lama karena untuk membuat *busa berlimpah*, tidak cukup mengusapnya satu atau dua kali. Vagina itu mesti diusap beberapa kali, dan sebelum busa yang melimpah dapat *menutupinya*, vagina Raras tetap menjadi fokus utama sorotan. Narator tidak akan berhenti atau berganti menyorot objek yang lain.

Dengan pola yang sama, di dalam *Perempuan Berkalung Sorban*, tubuh Annisa dipertontonkan kepada pembaca. Di hari ketika keluarga Samsudin datang untuk meminangnya, Annisa yang sedih masuk ke dalam kamar dan membanting tubuhnya ke kasur. Dia lalu bangkit berdiri dan menghadap cermin. Sebagai orang pertama tunggal yang mengambil fungsi narator, Annisa berbagi *gaze* dengan pembaca dan yang dia lihat adalah: “*Kuperhatikan dadaku, sepertinya ada sesuatu yang terus mendesak. Lalu kusentuh sesuatu yang mulai tumbuh dan menonjol di dada itu. Rasanya sedikit mengeras, dan agak sakit ketika kutekan dengan telapak tangan.*” (El-Khalieqy 2008, 91).

Narator sepenuhnya fokus pada dada Annisa, terus menyorotnya dan menangkap setiap gerakan yang melingkupinya. Dari balik baju yang masih dia pakai, dada gadis kecil yang belum lagi menstruasi itu terasa mendesak, melahirkan kesan erotis yang mampu menyerap pembaca ke dalam sebuah situasi *voyeuristic* dan memancing curiositas: keindahan macam apa yang bisa disingskap bila baju itu dibuka? Pembaca lalu disuguhi adegan Annisa memainkan payudaranya sendiri, menyentuh dan menekan bagian sensitif itu. Praktis, tidak ada selingan sama sekali yang mengganggu keutuhan dada Annisa sebagai objek yang *to-be-looked-at-ness*. Gerakan tangan yang menyentuh dan menekan dada itu, justru menjadi ornamen yang meningkatkan erotisitas dada Annisa.

Kemudian, di dalam *Gadis Kretek*, dikisahkan bahwa pada suatu malam, usai Idroes memberinya hadiah berupa rantai kalung, Roemaisa

membalas hadiah itu dalam bentuk percintaan yang seru. Pada ronde kedua pergumulan mereka, narator serba tahu melihat:

Idroes memandang wajah istrinya yang masih menyisakan peluh setelah percintaan mereka tadi. Ia mulai menciumi kening Roemaisa, lalu ditariknya selimut yang menutupi buah dada Roemaisa yang masih telanjang. Idroes mengangkat lengan Roemaisa ke atas, dan mencium aroma ketiak istrinya. Bau tubuh yang senantiasa membuatnya terangsang. Sambil tangannya meremas lembut payudara perempuan itu, jemarinya jeli memainkan putingnya (Kumala 2019, 121).

Dari narator, kita tahu bahwa terdapat oposisi biner subjek-objek yang sangat kaku antara Idroes dan Roemaisa. Semua bentuk perbuatan disematkan pada diri Idroes: memandang, menciumi, menarik, mengangkat, meremas, dan memainkan. Sementara itu, semua bentuk objek disematkan pada diri Roemaisa: wajah, kening, lengan, ketiak, payudara, dan puting. Sebagai sebuah kamera, jelas bahwa narator sama sekali tidak menyorot tubuh Idroes, kecuali tangannya—tentu karena tangan ini berperan aktif dalam menjamah dan menjelajah tubuh Roemaisa. Yang secara kontinu disorot oleh narator adalah tubuh Roemaisa, dimulai dari wajahnya, buah dadanya yang telanjang, lengan dan ketiak, payudaranya yang sedang diremas-remas oleh sebuah tangan, hingga putingnya yang dimain-mainkan oleh jari seorang laki-laki. Ini adalah keseluruhan tontonan yang narator berikan kepada pembaca—yang mengingatkan kita pada karakteristik *mainstream* industri pornografi yaitu konsistensi kamera dalam mengekspos tubuh perempuan dari berbagai sudut dan jarak, tetapi tidak mengekspos tubuh laki-laki dalam porsi dan cara yang sama. Bahkan seringkali, wajah sang laki-laki di-*blur*; mengisyaratkan bahwa tidak ada yang penting untuk ditampilkan selain tubuh telanjang perempuan.

2. Wajah dan Tubuh Perempuan sebagai Pajangan yang Disengaja

Di dalam sub-bab ini, kita akan menemukan bahwa baik El Khalieqy maupun Kumala, mendegradasi perempuan menjadi “tubuh” yang dipajang dan disuguhkan kepada laki-laki. Tubuh perempuan adalah

objek material—sebuah benda yang pantas untuk diamati, dihakimi, dinilai, diapresiasi, ditolak, atau dimodifikasi untuk tujuan-tujuan yang dikonstruksi secara patriarkal. Raras dan Krasnaya menunjukkan bahwa dalam semesta Kumala, hanya tubuh muda yang dianggap menarik secara seksual dan hanya tubuh indah yang layak untuk dihasrati. Menariknya lagi, dengan pembacaan berulang dan teliti, kita akan menemukan dua pola rahasia di dalam *Tabula Rasa*, yaitu: (1) hanya perempuan muda berwajah cantik yang dapat mengambil peran sebagai tokoh utama protagonis, dan (2) hanya tokoh perempuan yang tampilan visualnya dideskripsikan oleh Kumala di dalam novel, tokoh laki-laki tidak. Krasnaya, Raras, dan Violet adalah bukti atas klaim pertama, dan tabel di bawah ini dapat membuktikan klaim kedua:

Tabel 1
Perbandingan Deskripsi Fisik dalam *Tabula Rasa*

No	Tokoh Perempuan			Tokoh Laki-laki		
	Nama	Deskripsi	Halaman	Nama	Deskripsi	Halaman
1.	Krasnaya (protagonis)	Ada.	8, 13, dan 14	Galih (protagonis)	Tidak ada.	-
2.	Raras (protagonis)	Ada.	30 dan 132	Dian	Tidak ada.	-
3.	Violet (protagonis)	Ada.	93	Diaz	Tidak ada.	-
4.	Walla	Ada.	19	Gale	Tidak ada.	-
5.	Zdenka	Ada.	20	Argus	Tidak ada.	-
6.				Zack	Tidak ada.	-
7.				Anatoli	Tidak ada.	-
8.				Ayah Galih	Tidak ada.	-

Sebagaimana dapat kita amati pada tabel 1, Kumala senantiasa memberikan deskripsi fisik pada tokoh-tokoh perempuannya. Di dalam Tabula Rasa, tiga perempuan protagonis digambarkan memiliki citra visual yang sangat cantik atau manis; sementara Walla dan Zdenka, dua tokoh figuran yang hanya muncul sesekali, secara eksplisit disebut memiliki tubuh yang gemuk. Ada semacam keharusan bagi Kumala untuk melakukan konkretisasi pada tubuh perempuan, sehingga tubuh itu dapat dinilai, diobservasi, dan pada akhirnya dinikmati. Sementara itu, dari sekian banyak tokoh laki-laki, tidak ada satu pun yang citra fisiknya dapat kita ketahui. Bahkan Galih—karakter utama yang namanya hampir selalu disebut di setiap halaman Tabula Rasa—tidak mendapat porsi deskripsi meski hanya satu kata. Pertanyaan yang muncul kemudian adalah: Apakah ini hanya sebuah kebetulan? Untuk menjawabnya, mari kita lihat beberapa tabel berikut ini.

Tabel 2
Perbandingan Deskripsi Fisik dalam *Gadis Kretek*

No	Tokoh Perempuan			Tokoh Laki-laki		
	Nama	Deskripsi	Halaman	Nama	Deskripsi	Halaman
1.	Jeng Yah (protagonis)	Ada.	142 dan 176	Lebas (protagonis)	Tidak ada.	-
2.	Roemaisa (protagonis)	Ada.	50, 56, 142, dan 192	Idroes Moeria (protagonis)	Tidak ada.	-
3.	Lilis	Ada.	118	Karim	Tidak ada.	-
4.	Rukayah	Ada.	153	Tegar	Tidak ada.	-
5.	Mira	Ada.	167	Soedjagad	Tidak ada.	-
6.	Arum	Ada.	254	Soeraja	Tidak ada.	-
7.	Purwanti	Tidak ada.	-	Erik	Tidak ada.	-
8.				Pak Trisno	Tidak ada.	-
9.				Juru Tulis	Tidak ada.	-
10.				Pak Mloyo	Tidak ada.	-

Tabel 3
Perbandingan Deskripsi Fisik dalam *Perempuan Berkalung Sorban*

Tokoh Perempuan				Tokoh Laki-laki		
No	Nama	Deskripsi	Halaman	Nama	Deskripsi	Halaman
1.	Annisa (protagonis)	Ada.	38, 97, dan 230	Lek Khudhori (protagonis)	Ada.	30, 60, dan 192
2.	Mbak May	Ada.	16	Samsudin (antagonis)	Ada.	98 dan 104
3.	Ibu	Tidak ada.	-	Germo (antagonis)	Ada.	65
4.	Aisyah	Tidak ada.	-	Rizal	Tidak ada.	-
5.	Mbak Kalsum	Tidak ada.	-	Wildan	Tidak ada.	-
6.	Nina	Tidak ada.	-	Bapak	Tidak ada.	-
7.	Mbak Maryam	Tidak ada.	-	Kiai Ali	Tidak ada.	-

Tabel 4
Perbandingan Deskripsi Fisik dalam *Geni Jora*

Tokoh Perempuan				Tokoh Laki-laki		
No	Nama	Deskripsi	Halaman	Nama	Deskripsi	Halaman
1.	Kejora (protagonis)	Ada.	41 dan 141	Zakky (protagonis)	Tidak ada.	-
2.	Lola	Ada.	234	Prahara	Tidak ada.	-
3.	Elya	Ada.	65, 124, dan 136	Samudra	Tidak ada.	-
4.	Ibu Fatmah	Ada.	108	Paman Hasan	Tidak ada.	-
5.	Omi Ida	Ada.	210	Paman Khalil	Tidak ada.	-
6.	Nadia	Ada.	18	Ayah	Tidak ada.	-
7.	Hila Sahar	Ada.	288	Asaav	Ada.	219
8.				Ali Baidlowi	Ada.	109

Tabel-tabel di atas dengan gamblang menunjukkan bahwa terdapat ketimpangan yang mencolok dari El Khalieqy dan Kumala sehubungan dengan konsistensi mereka dalam mendeskripsikan fisik laki-laki dan perempuan di dalam teks. Di dalam *Gadis Kretek*, dari tujuh perempuan, enam di antaranya dijelaskan rupa wajah dan tubuhnya oleh Kumala; tetapi tidak satu pun dari sepuluh laki-laki yang bentuk fisiknya dapat ditangkap oleh pembaca. Manusia-manusia di dalam *Geni Jora* juga mengalami hal serupa: dari tujuh perempuan, semuanya diberi porsi deskripsi fisik; tetapi dari delapan laki-laki, hanya Asaav dan Ali Baidlowi yang mendapat jatah “langka” tersebut. Secara kuantitas, persentase yang lebih berimbang dapat kita temukan pada *Perempuan Berkalung Sorban*: dari tujuh perempuan, hanya dua yang imaji fisiknya digambarkan oleh El Khalieqy; sementara dari tujuh laki-laki, tiga di antaranya mendapat porsi deskripsi.

Ketika El Khalieqy menunjukkan wajah para lelaki kepada pembaca, dia hanya menulis bahwa Khudhori “memiliki wajah tampan dan hidung mancung”, Asaav “memiliki wajah yang tampan”, dan Ali Baidlowi “memiliki wajah yang sangat tampan”. Bandingkan upaya naratif El Khalieqy ketika dia hendak menggambarkan kecantikan para perempuan. Dia menulis bahwa Hila Sahar adalah “perempuan Afghanistan yang cantik dengan hidung bangir, bermata biru, beralis tebal simetris, dengan kulit putih mulus”. Dia menulis bahwa kecantikan Elya “bagai permata ajaib yang baru turun dari planet asing, kedua matanya indah dengan bola mata kebiru-biruan”. Dia menulis bahwa Annisa “memiliki wajah yang cantik dan tubuh yang molekul luar biasa, kulitnya halus, berwarna kuning langsung”. Bandingkan pula ketika Kumala menulis bahwa Roemaisa adalah “gadis yang cantik dan manis, seperti bunga yang disibak dari semak”, dan Violet adalah “gadis yang sangat cantik, wajahnya segar, sesegar tomat yang memerah”. Ketika mendeskripsikan perempuan, El Khalieqy dan Kumala menjadi lebih artikulatif, kompleks, dan secara aktif menggunakan fitur-fitur kebahasaan (misalnya, majas) untuk memperindah dan menghiasi tubuh-tubuh mereka, sehingga tubuh itu menjadi lebih *to-be-looked-at-ness* di benak pembaca.

Secara tekstual, dua penulis feminis ini dengan sangat disiplin membangun kecantikan fisik dari tokoh-tokoh perempuan mereka. Keduanya mengglorifikasi tubuh perempuan, menghiasi tubuh itu dengan sifat-sifat yang dalam masyarakat patriarki dianggap sebagai “yang indah dan menarik”, bersama-sama mengonstruksi dan mereproduksi standar ideal tubuh perempuan. Perempuan protagonis dalam semesta Kumala dan El Khalieqy harus memiliki wajah yang cantik atau manis, badan langsing, kulit halus, dan terutama muda. Krasnaya, Raras, dan Violet dalam *Tabula Rasa*; Jeng Yah dan Roemaisa dalam *Gadis Kretek*; Annisa dalam *Perempuan Berkalung Sorban*; dan Kejora dalam *Geni Jora*; semuanya memenuhi standar ideal tersebut.

Tidak ada tempat bagi perempuan protagonis yang buruk rupa, perut gendut, daging kendur, kulit keriput, kusam, dan tua. Perempuan-perempuan semacam ini hanya pantas sebagai figuran, seperti Walla dan Zdenka dalam *Tabula Rasa*, dan Lilis serta Rukayah dalam *Gadis Kretek*. Bahkan di dalam *Geni Jora*, sama sekali tidak ada ruang tersedia bagi perempuan dengan fisik tidak ideal. Protagonis maupun figuran, tua maupun muda, semuanya harus super cantik dan kecantikan yang agung itu harus dideskripsikan secara eksplisit. El Khalieqy bahkan merasa perlu untuk mendeskripsikan kecantikan Hila Sahar—perempuan figuran yang di sepanjang novel hanya muncul dalam tiga paragraf.

C. SIMPULAN

Pemeringan yang indah atas fisik Annisa, Raras, Violet, Jeng Yah, Roemaisa, Kejora, Lola, Elya, Nadia, dan terutama gambaran terperinci atas wajah Hila Sahar dalam *Geni Jora*; ialah salah satu bentuk dipertontonkannya perempuan kepada pembaca. Perempuan mengalami objektifikasi, tetapi dalam bentuk yang *subtle*, halus, dan tidak begitu kentara. Adapun bentuk objektifikasi yang lebih vulgar, ialah merujuk pada dieksposnya bagian tubuh perempuan yang dalam standar nilai Indonesia, biasanya ditutup, seperti payudara, pantat, dan vagina.

Sesungguhnya ekspos terhadap bagian-bagian tubuh itu bisa menjadi wajar dalam situasi tertentu (misalnya mandi atau hubungan badan); tetapi menjadi tidak wajar ketika tubuh laki-laki tidak mendapat

porsi ekspos yang seimbang—atau bahkan tidak diekspos sama sekali. Pada titik ini, dapat dikatakan bahwa terdapat dikotomi yang konsisten: perempuan dipajang kepada pembaca, laki-laki tidak. Tubuh telanjang perempuan diekspos, tetapi tubuh laki-laki tidak. Penis laki-laki misalnya, di sepanjang empat teks novel, tidak pernah disorot dalam peristiwa apa pun. Kata “penis” bahkan hanya disebut satu kali di dalam *Tabula Rasa*, itu pun bukan dalam konteks peristiwa, bukan dalam dialog antar-tokoh, hanya dalam angan-angan narator. Berbeda dengan payudara dan vagina yang berulang kali disorot dalam konteks yang berbeda-beda.

Seluruh fitur-fitur visual yang dibangun El Khalieqy dan Kumala di dalam teks mereka, mulai dari deskripsi yang indah dan (terkadang) detail atas wajah perempuan hingga dieksposnya organ intim perempuan dalam konteks yang erotis; menggiring kita pada satu temuan bahwa perempuan “memang” dipertontonkan, disuguhkan, dan dipajang sebagai objek *male gaze* pembaca. Apalagi bila temuan ini kemudian dibenturkan dengan fakta bahwa nyaris tidak ada deskripsi fisik atas wajah dan ekspos atas organ intim laki-laki di seluruh teks; akan semakin jelas bahwa objektifikasi terhadap tubuh perempuan adalah pola yang serupa dan berulang, dan dengan demikian, tidak hadir secara kebetulan.

DAFTAR PUSTAKA

- Amin, Rofiqul. 2018. “Pemikiran Feminisme Tokoh Utama dalam Novel Perempuan Berkalung Sorban Karya Abidah El Khalieqy.” *Edu-Kata* 4 (2): 127–38. <https://doi.org/10.52166/kata.v3i2.1042>.
- Arimbi, Diah Ariani. 2009. *Reading Contemporary Indonesian Muslim Women Writers: Representation, Identity and Religion of Muslim Women in Indonesian Fiction*. Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt46n07t>.
- Aveling, Harry. 2007. “Indonesian Literature After Reformasi: The Tongues of Women.” *Kritika Kultura* 0 (8): 5–34. <https://doi.org/10.3860/kk.v0i8.49>.
- Candria, Mytha. 2020. “Ratih Kumala’s Novel *Tabula Rasa* and the Promotion of Inclusiveness in Indonesia.” Dalam *Proceedings of the 4th International Conference on Indonesian Social and*

- Political Enquiries*. Semarang: European Alliance for Innovation. <https://eudl.eu/doi/10.4108/eai.21-10-2019.2294410>.
- Djenar, Dwi Noverini. 2015. "Style and Authorial Identity in Indonesian Teen Literature: A 'Sociostylistic' Approach." Dalam *Language and Identity across Modes of Communication*, 225–48. Berlin: De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9781614513599.225>.
- El-Khalieqy, Abidah. 2004. *Geni Jora*. Matahari.
- . 2008. *Perempuan Berkalung Sorban*. Ed. Revision. Yogyakarta: Arti Bumi Intaran.
- Harisudin, M. Noor. 2013. *Kiai Nyentrik Menggugat Feminisme: Pemikiran Peran Domestik Perempuan Menurut K.H. Abd. Muchith Muzadi*. Ed. 1. Jember: STAIN Jember Press.
- Hellwig, Tineke. 2011. "Abidah El Khalieqy's Novels: Challenging Patriarchal Islam." *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 167 (1): 16–30.
- Indriyani, Indriyani. 2006. "Analisis Novel Tabula Rasa karya Ratih Kumala Berdasarkan Pendekatan Struktural dan Feminisme." Skripsi, Surakarta: Universitas Sebelas Maret.
- Jones, Ann Rosalind. 1981. "Writing the Body: Toward an Understanding of 'L'écriture Feminine.'" *Feminist Studies* 7 (2): 247–63. <https://doi.org/10.2307/3177523>.
- Kasido, Kasido. 2013. "Novel Gadis Kretek Karya Ratih Kumala (Tinjauan Feminisme dan Nilai Pendidikan)." Tesis, Surakarta: Universitas Sebelas Maret. <https://digilib.uns.ac.id/dokumen/30368/Novel-Gadis-Kretek-Karya-Ratih-Kumala-Tinjauan-Feminisme-Dan-Nilai-Pendidikan>.
- Kumala, Ratih. 2016. *Tabula Rasa*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama. [//librarysman01citeureup.sch.id%2Findex.php%3Fp%3Dshow_detail%26id%3D152%26keywords%3D](http://librarysman01citeureup.sch.id%2Findex.php%3Fp%3Dshow_detail%26id%3D152%26keywords%3D).
- . 2019. *Gadis Kretek*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Kusumawati, Aning Ayu. 2013. "Feminisme Islam dalam Novel Abidah El Khalieqy." *Thaqafiyat: Jurnal Bahasa, Peradaban dan Informasi Islam* 14 (2): 115–37.
- Maftuhah. 2019. "Perjuangan Kesetaraan Gender Tokoh Wanita dan Nilai Pendidikan dalam Novel Gadis Kretek Karya Ratih Kumala." *Jurnal Annaba' STIT Muhammadiyah Paciran* 5 (1): 55–62. <https://doi.org/10.37286/ojs.v5i1.15>.
- Moghissi, Haideh. 2005. *Feminisme dan Fundamentalisme Islam*. Disunting oleh Hidayatut Thoyibah. Diterjemahkan oleh M. Maufur. Yogyakarta: PT. LKiS Pelangi Aksara Yogyakarta.

//digilib.insida.ac.id%2Findex.php%3Fp%3Dshow_detail%26id%3D982.

- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*. Ed. 1. Language, discourse, society. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Notenboom, E. M. 2013. “Écriture Féminine: A Reading of Toni Morrison’s *Beloved*.” Thesis, Netherlands: Utrecht University. <https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/13519>.
- Nugraha, Dipa, dan Suyitno Suyitno. 2019. “Representation of Islamic Feminism in Abidah El Khalieq’s Novels.” *LITERA* 18 (3): 465–84. <https://doi.org/10.21831/ltr.v18i3.27012>.
- Nugroho, Bayu Aji. 2019. “Perlawanan Perempuan Terhadap Dominasi Patriarki dalam Novel *Geni Jora Karya Abidah El Khalieq* Kajian Feminisme Psikoanalisis Karen Horney.” *Jurnal Sastra Indonesia* 8 (2): 148–56.
- Nurna, Nurna. 2017. “Ketidakadilan Gender dalam Novel *Geni Jora Karya Abidah El Khalieq*.” *Jurnal Humanika* 3 (15). <https://ojs.uho.ac.id/index.php/HUMANIKA/article/view/613>.
- Nuruzzaman, M. 2005. *Kiai Husein Membela Perempuan*. Yogyakarta: Pustaka Pesantren.
- Octianasari, Kartika. 2016. “Sosok Perempuan dalam Novel *Tabula Rasa dan Gadis Kretek Karya Ratih Kumala* (Tinjauan Kritik Sastra Feminis).” Tesis, Universitas Negeri Yogyakarta. <https://eprints.uny.ac.id/44999/>.
- Paramita, Ajeng Ayu. 2010. “Citra Wanita dalam Novel *Tabula Rasa Karya Ratih Kumala*: Tinjauan Sastra Feminis.” Skripsi, Surakarta: Universitas Muhammadiyah Surakarta. <https://eprints.ums.ac.id/9650/>.
- Sangadji, Etta Mamang, dan Sopiah Sopiah. 2010. *Metodologi Penelitian: Pendekatan Praktis dalam Penelitian*. Andi.
- Sari, Ida Purnama, dan Wening Udasmoro. 2020. “Visual Pleasure in Kawabata Yasunari’s *Novella House of the Sleeping Beauties*.” *Lingua Cultura* 14 (2): 187–93. <https://doi.org/10.21512/lc.v14i2.6601>.
- Sari, Niken Taurista Permata. 2016. “Feminisme dalam Novel Perempuan Berkalung Sorban Karya Abidah El Khalieq.” Skripsi, Tanjung Pinang: Universitas Maritim Raja Ali Haji Tanjung Pinang.
- Sassatelli, Roberta. 2011. “Interview with Laura Mulvey: Gender, Gaze and Technology in Film Culture.” *Theory, Culture & Society* 28 (5): 123–43. <https://doi.org/10.1177/0263276411398278>.
- Sofiatin, Sofiatin, Dadang Sunendar, Sumiyadi Sumiyadi, dan Andoyo Sastromiharjo. 2020. “Sudut Pandang Feminisme Pengarang

- Perempuan dan Pengarang Laki-Laki Terhadap Tokoh Perempuan dalam Novel Angkatan 2000.” *Diglosia: Jurnal Pendidikan, Kebahasaan, dan Kesusastraan Indonesia* 4 (2): 415–32.
- Sudarmaji, Sugeng. 2006. “Perlawanan Tokoh Kejora Terhadap Kultur Patriarki dalam Novel *Gent Jora Karya Abidah El Khalieqy*.” Skripsi, Surabaya: Universitas Airlangga. <http://lib.unair.ac.id>.
- Sullivan, Laura L. 1997. “Cyberbabes: (Self-) Representation of Women and the Virtual Male Gaze.” *Computers and Composition* 14 (2): 189–204. [https://doi.org/10.1016/S8755-4615\(97\)90020-7](https://doi.org/10.1016/S8755-4615(97)90020-7).
- Suryaman, Maman, Wiyatmi Wiyatmi, Nurhadi BW, dan Else Liliani. 2012. *Sejarah Sastra Indonesia Berperspektif Gender*. Ed. 1. Yogyakarta: Leutikaprio.
- Suryani, Esti. 2010. “Novel *Tabularasa* karya Ratih Kumala (Tinjauan Feminisme Sastra dan Nilai Pendidikan).” Tesis, Surakarta: Universitas Sebelas Maret. <https://digilib.uns.ac.id/dokumen/11516/Novel-Tabularasa-karya-Ratih-Kumala-Tinjauan-Feminisme-Sastra-dan-Nilai-Pendidikan>.
- Suyanto, dan Mujid F. Amin. 2017. “Representasi Relasi Jender dalam Pemakaian Diksi pada Novel ‘Perempuan Berkalung Sorban’ Karya Abidah El Khalieki.” *Nusa: Jurnal Ilmu Bahasa dan Sastra* 12 (1): 55–65.
- Udasmoro, Wening. 2017. “Women and the Reproduction of Literary Narratives in the Construction of Nation.” *LITERA* 16 (2): 180–88. <https://doi.org/10.21831/ltr.v16i2.17411>.
- Wiyatmi. 2006. “Fenomena Seks dalam Novel Indonesia Mutakhir Karya Pengarang Perempuan: Kajian Kritik Sastra Feminis.” *Humaniora* 18 (3): 213–25. <https://doi.org/10.22146/jh.877>.
- Wiyatmi, Wiyatmi. 2012. *Kritik Sastra Feminis: Teori dan Aplikasinya dalam Sastra Indonesia*. Yogyakarta: Ombak. [//perpustakaanbalaibahasadiy.kemdikbud.go.id/2Findex.php%3Fp%3Dshow_detail%26id%3D21452%26keywords%3D](http://perpustakaanbalaibahasadiy.kemdikbud.go.id/2Findex.php%3Fp%3Dshow_detail%26id%3D21452%26keywords%3D).
- Yuningsih, Yuningsih, Muhammad Fuad, dan Nurlaksana Eko Rusminto. 2015. “Feminisme dalam Novel Perempuan Berkalung Sorban Karya Abidah El Khalieqy dan Kelayakannya.” *J-Symbol: Jurnal Magister Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia* 3 (1). <https://jurnal.fkip.unila.ac.id/index.php/BINDO/article/view/9659>.