

# MALE GAZE DALAM SASTRA FEMINIS: STUDI ATAS KARYA ABIDAH EL KHALIEQY DAN RATIH KUMALA

## MALE GAZE IN FEMINIST LITERATURE: A STUDY OF THE WORKS OF ABIDAH EL KHALIEQY AND RATIH KUMALA

Anggit Febrianto; Wening Udasmoro

Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada  
Jalan Sosio Humaniora, Caturtunggal, Kec. Depok, Kabupaten Sleman, Yogyakarta  
[anggitkusopo@mail.ugm.ac.id](mailto:anggitkusopo@mail.ugm.ac.id)

(Naskah diterima tanggal 24 Desember 2022, terakhir diperbaiki tanggal 25 Desember 2023  
disetujui tanggal 26 Desember 2023)

DOI: <https://doi.org/10.26499/wdprw.v51i2.1244>

### 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 study will show how women are positioned as objects of the voyeuristic scopophilia and fetishistic scopophilia of men in the Abidah El Khalieqy's *Perempuan Berkalung Sorban* and Geni Jora and Ratih Kumala's *Tabula Rasa* and *Gadis Kretek*. 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 Male Gaze Theory by Laura Mulvey. The results of this study show that in the four novels, women consistently manifest as objects of the voyeuristic scopophilia and fetishistic scopophilia of men. This finding can be seen in the voyeuristic relationship between Samsudin-Annisa in *Perempuan Berkalung Sorban*, Zakky-Lola in *Geni Jora*, Idroes-Roemaisa in *Gadis Kretek*; as well as in the Galih-Krasnaya fetishistic relationship in *Tabula Rasa*. As voyeuristic objects, women bodies are degraded as appropriate territory to be conquered by men; while as a fetishistic object, women are constructed as a "perfect product" that functions to satisfy men's visual desires.

**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 sekalipun, masih belum mampu keluar dari kecenderungan untuk mengobjektifikasi perempuan. Penelitian ini akan menunjukkan bagaimana perempuan didudukkan sebagai objek *voyeuristic scopophilia* dan *fetishistic scopophilia* laki-laki di dalam novel *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. Hasil dari penelitian ini menunjukkan bahwa dalam keempat novel objek material, perempuan secara konsisten diposisikan sebagai objek *voyeuristic scopophilia* dan *fetishistic scopophilia*

laki-laki. Temuan ini dapat dilihat dalam relasi *voyeuristic* Samsudin-Annisa di *Perempuan Berkalung Sorban*, Zakky-Lola di *Geni Jora*, Idroes-Roemaisa di *Gadis Kretek*; serta dalam relasi *fetishistic* Galih-Krasnaya di *Tabula Rasa*. Sebagai objek *voyeuristic*, tubuh perempuan didegradasi menjadi sebuah teritori yang pantas ditaklukkan laki-laki; sementara sebagai objek *fetishistic*, perempuan dikonstruksi sebagai sebuah “produk sempurna” yang berfungsi memuaskan hasrat visual laki-laki.

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

## 1. Pendahuluan

Sejak kejatuhan Soeharto pada Mei 1998, terjadi perkembangan yang sangat menonjol dalam sejarah sastra di Indonesia, di mana 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 (dalam 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 paska-kejatuhan Soeharto, periode dimana 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 pascareformasi”.

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 mendudukan 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).

Irigaray dan 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 di mana konsep dan kontrol falogosentris dapat diselami untuk kemudian diruntuhkan, tidak hanya dalam teori, tetapi juga dalam praktik (Jones, 1981: 248).

Maka 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, akan tetapi dalam penelitian ini, akan dibatasi

pada dua penulis saja, yaitu Abidah El Khalieqy dan Ratih Kumala. Dua penulis ini dipilih karena reputasi mereka tergolong “bersih” – dalam arti bahwa karya-karya mereka dianggap tidak banyak mengeksploitasi tema-tema seks dan selangkangan, berbeda misalnya dengan Ayu Utami, Dewi Lestari, dan Djenar Mahesa Ayu yang terkenal membawa wacana seks ke dalam karya-karya mereka (lihat Sears, 2007: 35; Bodden, 2016: 422; Marching, 2007: 232, dan Arimbi, 2009: 80). Dua novel Abidah El Khalieqy yakni *Perempuan Berkalung Sorban* (2001) dan *Geni Jora* (2004), serta dua novel Ratih Kumala yakni *Tabula Rasa* (2004) dan *Gadis Kretek* (2012); adalah novel-novel yang dikaji dalam dalam penelitian ini.

Keempat novel itu dipilih karena masing-masing “dianggap” menyuarakan penderitaan perempuan, mendobrak dominasi laki-laki, atau memperjuangkan hak-hak perempuan – sebagaimana bisa dilihat dari beberapa penelitian terdahulu mengenai *Perempuan Berkalung Sorban* (Hellwig, 2011; Arimbi, 2009; Suyanto dan Mujid FA, 2017; Sari, 2016; Amin, 2016; Kusumawati, 2013; Yuningsing, dkk., 2015; Nugraha dan Suyitno, 2019), *Geni Jora* (Nurna, 2015; Kusumawati, 2013; Nugraha dan Suyitno, 2019; Nugroho, 2019; dan Sudarmaji, 2006), *Tabula Rasa* Nurna, 2015; Kusumawati, 2013; Nugraha dan Suyitno, 2019; Nugroho, 2019; dan Sudarmaji, 2006), dan *Gadis Kretek* Maf-tuha, 2019; dan 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 itu tidak sepenuhnya mendobrak dominasi laki-laki dan memperjuangkan hak-hak perempuan. Bahwa di dalam keempat novel tersebut, tokoh-tokoh perempuan gagal diposisikan

sebagai subjek, melainkan tetap sebagai objek—khususnya objek *male gaze* laki-laki.

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 (Mulvey, 1989: 19). Perempuan diposisikan sebagai objek untuk dinikmati (Agustin dan Udasmoro, 2018: 60); di mana tubuh dan seksualitas mereka dieksploitasi agar dapat dijadikan sumber kesenangan seksual bagi laki-laki (Sari dan Udasmoro, 2020: 188).

Dari paparan di atas, dapat diketahui bahwa karya sastra dari penulis feminis perempuan yang idealnya/semestinya mendudukan perempuan sebagai subjek, ternyata masih menjadikan perempuan sebagai objek *male gaze* bagi laki-laki. Maka, fokus masalah dalam penelitian ini terbatas pada bagaimana perempuan didudukan sebagai objek *male gaze* laki-laki 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.

## 2. Metode

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 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* dalam teori Laura Mulvey. Satuan data terkecil, dengan demikian adalah kata-kata yang berhubungan dengan tokoh perempuan sebagai objek *male gaze*.

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*; peneliti akan mencatatnya sebagai data. Data-data yang sudah dikumpulkan kemudian akan dianalisis menggunakan Teori *Male Gaze* Laura Muvey.

## 3. Hasil dan Pembahasan

### 3.1 Perempuan sebagai Objek *Voyeuristic Scopophilia* Laki-Laki

Berbeda dengan perempuan protagonis dalam karya-karya Abidah El Khalieqy yang cerdas dan religius ((lihat Khalieqy, 2008: 77–85, 199, dan 202; dan Khalieqy, 2019: 11, 83, dan 148), perempuan protagonis dalam karya-karya Ratih Kumala lebih bersifat mandiri dan cenderung bebas (lihat Kumala, 2016: 112, 129, dan 151; dan Kumala, 2019: 82, 84, dan 260). Titik temu antara keduanya ialah bahwa dalam novel-novel mereka, perempuan protagonis senantiasa digambarkan sebagai pribadi yang pemberani, bahkan cenderung pemberontak. Akan tetapi, terlepas dari berbagai atribut positif yang melekat pada perempuan-perempuan itu, penting untuk dicatat bahwa

di dalam keseluruhan cerita di mana terdapat aksi *voyeuristic scopophilia*, Khalieqy dan Kumala secara konsisten menempatkan perempuan sebagai objek laki-laki. Pola-pola aksinya pun senantiasa dibangun dalam kerangka oposisi biner, di mana laki-laki menjadi subjek yang aktif dan memegang inisiatif. Dari keempat novel, tidak sekali pun perempuan menjadikan laki-laki sebagai objek *voyeuristic scopophilia* mereka—perempuan bahkan tidak pernah memiliki hasrat dan inisiatif untuk melakukan itu.

Pembacaan yang mendalam dan berulang terhadap empat teks novel menunjukkan bahwa praktik objektifikasi, secara eksplisit maupun implisit terdapat dalam *Perempuan Berkalung Sorban*, *Geni Jora*, dan *Gadis Kretek*. Di dalam *Perempuan Berkalung Sorban*, Annisa Nuhaiyyah, tokoh utama protagonis yang baru saja lulus SD, dijodohkan oleh ayahnya dengan Samsudin, laki-laki yang baru dia temui hanya satu jam sebelum akad nikah dilangsungkan. Dalam pertemuan keluarga itu, dari seberang meja, Samsudin tertawa nyengir melihat Annisa yang sedang berbisik-bisik dengan ibunya. Pada momen inilah untuk pertama kalinya Annisa menjadi objek *voyeuristic scopophilia* Samsudin, dan Khalieqy (2008: 233) mendeskripsikan momen objektifikasi ini dengan dua kalimat yang sangat eksplisit: “Satu jam sebelum akad nikah baru kulihat laki-laki asing itu. Ia menatapku seperti harimau berbulu musang yang lapar, dan menyembunyikan taringnya di balik senyum yang menawan.”

Setelah akad nikah dilangsungkan dan Annisa dibawa ke rumah Samsudin, untuk kali kedua dan seterusnya Annisa menjadi objek *voyeuristic scopophilia* Samsudin. Khalieqy menulis:

“Tetapi dua pasang mata tak lepas mengawasiku dan mata itu seperti dua pasang mata singa yang tak memberi ke-

sempatan sedetik pun untuk melepas bakal mangsanya. Itulah mata nafsu Samsudin.” (Khalieqy, 2008: 106)

Senyum dan tawa Samsudin ketika melihat Annisa bukanlah senyum dan tawa biasa karena dua aktivitas tersebut menjadi penanda adanya kesenangan visual yang dia rasakan. Mulvey (1989: 18) menyebutnya sebagai *scopophilia*, yaitu kesenangan visual yang diperoleh dengan menempatkan orang lain sebagai objek seksual. Oleh banyak pakar psikoanalisis, *scopophilia* dianggap sebagai pondasi dari *male gaze* (lihat Sharif dan Othman, 2023: 70) dan ia muncul sebagai dorongan untuk melihat dan mengamati hal-hal yang dilarang secara kultural atau sosial (Sharif & Othman, 2023: 67).

Bagi Freud (dalam Mulvey, 1989: 16), *scopophilia* adalah bagian dari insting seksual manusia; dan di dalam kutipan sebagaimana tersebut di atas, Khalieqy menunjukkan dimensi seksual itu dengan kalimat akhir yang sangat eksplisit: “Itulah mata nafsu Samsudin.”

Sebelum menikah, Samsudin menatap Annisa dengan tatapan *harimau* berbulu musang yang lapar, dan setelah menikah, lelaki itu menatapnya dengan tatapan *singa* yang tak memberi kesempatan sedetik pun untuk melepas bakal *mangsanya*; menunjukkan bahwa tatapan mata Samsudin adalah tatapan *voyeuristic*. Tatapan ini senantiasa diiringi dengan kehendak untuk mengobjekkan dan menguasai orang lain (Mulvey, 1989: 17), berisi hasrat untuk *gain control and possession* (Bloom, 2017: 17), dan selalu berhubungan dengan perilaku tunduk-menundukkan (Coorlawala, 1996: 19-20). Dipilihnya dua predator puncak dalam rantai makanan—*harimau* dan *singa*—sebagai representasi Samsudin, untuk kemudian dioposisikan dengan Annisa sebagai *mangsa*, membuktikan bahwa Khalieqy dengan sengaja menempatkan perempuan sebagai *spectacle* yang pasif dan

tidak berdaya, yang tidak memiliki kuasa untuk keluar dari dominasi *spectatorship* laki-laki.

Itulah mengapa di malam pertama perkawinannya, Annisa menjadi objek seksual yang takluk secara total, yang setelah kehormatannya ditanggalkan, hanya mampu membisu dan menangis di antara seringai buas suaminya. Khalieqy dengan tiba-tiba mengubah citra Annisa dari gadis yang ceria, berani, dan kritis; menjadi seorang istri yang pasif, *submissive*, lemah, bungkam, tidak memiliki kuasa atas tubuhnya, bahkan tidak mampu untuk sekadar berkata “tidak” atau “jangan”. Sebaliknya, Samsudin memiliki kuasa yang tak terbatas, mampu mewujudkan kehendak-kehendaknya dengan sadis dan liar, serta bebas mengobjektifikasi Annisa sebagai sumber kenikmatan visual maupun seksual. Kuasa Samsudin yang seolah tak terbatas itu, ditopang oleh hak-hak legalnya sebagai seorang suami di sebuah lingkungan di mana budaya patriarki sudah mengakar dengan mapan; sebagaimana dapat ditemukan secara umum di dalam karya-karya Khalieqy bahwa suami (dan ayah) adalah pengejawantahan dari tatanan simbolik dan hukum itu sendiri.

Ayah sebagai pengejawantahan dari tatanan simbolik dan hukum, juga terdapat di dalam *Geni Jora*. Ketika Zakky hendak mengikat Kejora dalam status pertunangan, sebenarnya perempuan protagonis itu belum berkenan karena gairahnya untuk menuntut ilmu masih begitu tinggi. Akan tetapi keputusan diterima atau ditolaknya lamaran Zakky tidak berada di tangan Kejora, melainkan di tangan ayahnya. Maka meskipun di sepanjang novel dicitrakan bahwa Kejora adalah perempuan yang sangat cerdas, kritis, dan terpelajar; yang oleh Khalieqy (2019: 148) digambarkan mampu menghabiskan 5 buku setebal 400-an halaman setiap minggu dan sedang berkuliah

di Damaskus, namun dia tidak memiliki kuasa penuh atas tubuh dan masa depannya. Dia tidak memiliki hak untuk melanggar hukum, dan hukum itu berdiri kokoh dalam sebuah entitas bernama “ayah”.

Pertunangannya dengan Zakky tetap diselenggarakan dan satu minggu setelah acara pertunangan, Zakky bertamu ke rumah Kejora dan lelaki itu sempat bertemu Lola—kakak perempuan Kejora. Di momen ini, Kejora menyaksikan dengan mata kepala sendiri bagaimana Lola menjadi objek *voyeuristic scopophilia* Zakky. Pada saat lelaki itu menjabat tangan Lola, dia terus menggenggam jari Lola sementara pandangannya tak bergeser semili pun dari kornea mata Lola. Lalu ketika Kejora bertanya pada kakaknya mengenai Zakky, kakaknya menjawab: “Dia sedang berkhayal menelan seseorang, saat menjabat tanganku.” (Khalieqy, 2019: 232)

*Pandangan* Zakky tak bergeser semili pun dari kornea mata Lola, menandakan adanya kesenangan visual yang demikian besar yang Zakky rasakan; dan dia *berkhayal* ketika menjabat tangan, artinya Zakky menempatkan Lola dalam sebuah situasi patriarkal di mana perempuan menjadi objek bagi laki-laki, terikat oleh tatanan simbolik di mana laki-laki dapat menghidupkan fantasi dan obsesinya, bebas menciptakan kesenangan dan kenikmatan dengan memandangnya. Berkhayal *menelan seseorang*, artinya berkhayal menelan Lola. Sehingga tatapan Zakky adalah tatapan yang dipenuhi hasrat untuk menguasai, memiliki, menaklukkan, dan menguras habis segala kenikmatan yang dapat Lola sediakan. Demikian kuatnya hasrat *voyeur* tersebut dan demikian besarnya kenikmatan *scopophilia* yang diperoleh Zakky dari Lola, hingga membuatnya lupa bahwa perempuan tersebut adalah kakak kandung tunangannya, dan membuatnya tak sadar bahwa Kejora sedang mengamatinya dari kejauhan.

Khalieqy (2019: 233) juga menulis bahwa kecantikan Lola telah membuat Zakky betah berlama-lama bermain badminton bersama Prahara—adik lelaki Kejora. Di tengah permainan itu, Zakky sesekali melirik Lola dan itu membuat konsentrasinya berantakan. Pada titik ini, dapat diketahui dengan pasti bahwa wajah Lola adalah objek *male gaze* yang sangat menyenangkan untuk dipandang, sekaligus mempertegas dikotomi biner antara lelaki-aktif dan perempuan-pasif.

Selain terdapat di dalam *Perempuan Berkalung Sorban* dan *Geni Jora*, perempuan sebagai objek *voyeuristic scopophilia* laki-laki juga dapat ditemukan dalam *Gadis Kretek*. Pada novel ini, objektifikasi yang dilakukan Idroes Moeria kepada Roemaisa terbilang sangat eksplisit, sebagaimana digambarkan oleh Kumala:

“Idroes memandangi 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. Roemaisa melenguh. Ini adalah balas dendam pada Djagad babak kedua, malam ini.” (Kumala, 2019: 121)

Berdasarkan detail objektifikasi yang dibangun Kumala di atas, kita dapat menemukan pola yang sama dan berulang, yaitu bahwa *voyeuristic scopophilia* selalu diawali dengan “perbuatan memandang”. Pola ini telah kita temukan dalam relasi antara Samsudin-Annisa dan Zakky-Kejora, dan sekali lagi kita temukan dalam relasi Idroes-Roemaisa. Kumala dengan sangat gamblang melekatkan berbagai kata kerja aktif pada Idroes, memberi laki-laki itu suatu atribut istimewa yang tidak dimiliki

perempuan, bernama inisiatif. Idroes, di sepanjang keintimannya dengan Roemaisa adalah subjek yang memiliki kuasa untuk *memandangi* wajah istrinya, *menciumi* keeningnya, *mengangkat* lengannya, *mencium* aroma ketiakanya, *meremas* lembut payudaranya, dan *memainkan* putingnya. Sementara Roemaisa hanya *melenguh*, menegaskan posisinya sebagai objek seksual belaka. Perempuan itu pasrah menerima segala aktivitas laki-laki atas tubuhnya.

Di hari ketika Idroes melamar Roemaisa, perempuan itu “menggunakan pakaian terbaiknya demi menemui Idroes” (Kumala, 2019: 70), sengaja mempersiapkan dirinya untuk tampil seindah mungkin di mata lelaki yang datang melamarnya. Peristiwa ini menunjukkan bahwa Roemaisa telah jatuh ke dalam jurang objektifikasi, sehingga dia berusaha “mengatur diri” agar sesuai dengan selera visual Idroes dan menyerahkan tubuhnya untuk dinilai—apakah menyenangkan untuk dipandang atau tidak. Di sini Kumala mendudukan Roemaisa sebagai objek pajangan karena suguhan terbesarnya adalah kecantikan wajah dan tubuhnya.

Ketika melihat Roemaisa yang begitu cantik keluar dari kamar, *voyeuristic scopophilia* Idroes bangkit. “Betapa ingin ia menggapai tangan Roemaisa dan menggenggamnya,” tulis Kumala (2019: 71). Idroes ingin *menggapai* dan *menggenggam* tangan Roemaisa, artinya dia berhasrat menguasai dan memiliki tubuh perempuan itu sepenuhnya. Ini terbukti di malam pertama mereka, ketika seorang suami dianggap memiliki legitimasi untuk melepas dorongan-dorongan erotisnya, Idroes “menggagahi Roemaisa dengan gemuruh amarah yang ditahan.” Kumala (2019: 74) menggunakan diksi *menggagahi*, sebuah diksi maskulin yang mengisyaratkan adanya dominasi tanpa resistensi.

Alasan mengapa Idroes ingin mengenggam tangan Roemaisa, mengapa Samsudin tertawa ketika melihat Annisa, dan mengapa Zakky secara berulang-ulang melirik Lola; ialah karena pandangan mereka dibarengi dengan hasrat *voyeuristic*. Menurut Mulvey (1989: 16), hasrat *voyeuristic* adalah hasrat untuk melihat dan memastikan sesuatu yang rahasia dan terlarang; dan di dalamnya terdapat kuriusitas—rasa ingin tahu yang meluap-luap. Dalam banyak kasus, orang dengan hasrat *voyeuristic* memiliki fantasi untuk melakukan aktivitas seksual dengan orang yang dilihat dan diamati (Popa dan Delcea 54). Temuan tersebut pada akhirnya menggiring banyak pakar—termasuk American Psychological Association—untuk menyimpulkan bahwa hasrat *voyeuristic* adalah suatu bentuk kelainan mental (Lister dan Gannon, 2023: 2; Popa dan Delcea, 2019: 53) dan tergolong ke dalam hasrat yang berbahaya (Lister & Gannon, 2023: 3).

Ketika seorang lelaki menjadikan perempuan sebagai objek *voyeuristic scopophilia*, lelaki itu tidak akan merasa cukup dengan apa yang telah ditangkap dan dinikmati oleh kedua matanya. Perempuan akan dilucuti habis oleh obsesi dan fantasinya. Obsesi untuk menguasai, mengendalikan, dan memiliki; serta fantasi untuk menikmati lebih banyak dari yang sudah mereka lihat. Tawa Samsudin ketika memandangi Annisa adalah tawa karena fantasinya sudah membayangkan kemolekan tubuh Annisa ketika telanjang; lirikan-lirikan Zakky kepada Lola terus dia ulang-ulang sembari pikirannya mengimajinasikan kulit Lola yang putih mulus dan payudaranya yang kenyal; dan hasrat Idroes untuk mengenggam tangan Roemaisa adalah bagian kecil dari hasratnya untuk menjamah seluruh tubuh Roemaisa yang sintal.

Tubuh perempuan didegradasi menjadi sebuah teritori—sebuah wilayah yang pantas untuk dijajah, dijamah, ditaklukkan, dan dieksploitasi habis-habisan. Itulah pola yang ditunjukkan Kumala dan Khalieqy melalui Roemaisa, Lola, dan Annisa. Dari tiga novel yang di dalamnya terdapat *voyeuristic scopophilia*, kita juga dapat membaca bahwa *gaze* memiliki keterkaitan yang erat dengan relasi kuasa: pembawa *gaze* memiliki kuasa. Karena sebagaimana telah didalilkan oleh Lacan (dalam Coorlawala, 1996: 19-20), “melihat” tidak hanya melibatkan tindakan melihat, tetapi juga menerjemahkan, menafsirkan, dan sebuah kesadaran bahwa seseorang sedang dilihat. Ketika laki-laki melihat perempuan, *gaze* mereka membawa serta kuasa untuk bertindak dan kuasa untuk memiliki. Perempuan menerima dan mengembalikan *gaze*, tetapi tidak dapat bertindak melampaui itu (Kaplan, 1983: 31).

Apabila objek tidak tahu mereka sedang dilihat, maka pembawa *gaze* memiliki lebih banyak pengetahuan daripada objek, dan dengan demikian, memiliki lebih banyak kuasa. Baik Annisa, Lola, maupun Roemaisa, tahu mereka sedang dilihat dan mereka bahkan melihat balik. Akan tetapi kuasa dominan tetap berada di tangan para lelaki, bukan saja karena lelaki yang memiliki inisiatif pertama untuk melihat perempuan, tetapi lebih karena penulis novel-lah (perempuan) yang memberikan kuasa tersebut pada laki-laki.

### 3.2 Perempuan sebagai Objek *Fetishistic Scopophilia* Laki-Laki

Berbeda dengan *voyeuristic scopophilia*, *fetishistic scopophilia* tidak dibarengi hasrat untuk menguasai atau menaklukkan objek yang dilihat. Tidak ada tujuan untuk *gain control and possession*; tujuannya adalah untuk *enjoyment* semata (Bloom, 2017: 17). Menurut Mulvey (1989: 21), *fetishistic scopophilia* ialah

membangun keindahan fisik dari suatu objek dan mengubahnya menjadi sesuatu yang memuaskan dalam objek itu sendiri. Pemilik *gaze* merasa cukup dengan apa yang telah ditangkap oleh kedua bola matanya dan tidak memiliki kepentingan untuk menikmati sesuatu di luar itu karena objek *gaze* dianggap sebagai sebuah produk yang telah sempurna, tanpa cacat dan tanpa cela. Hal ini terjadi karena adanya intervensi fantasi ke dalam realitas, sehingga seorang fetis menilai terlalu tinggi objeknya, mengabaikan nilai umum yang diberikan oleh masyarakat, dan secara rahasia menempatkan kekuatan misterius pada objek fetis itu (Mulvey, 1996: 122).

Dari empat teks objek material, hanya ada satu novel yang di dalamnya terdapat *fetishistic scopophilia*, yaitu *Tabula Rasa*. Lalu dari novel sepanjang 190 halaman itu, terdapat tiga peristiwa *fetishistic scopophilia* dan di ketiganya: perempuan diposisikan sebagai objek laki-laki. Jika dihitung berdasarkan kuantitas, temuan ini seolah tidak substansial. Akan tetapi bila dinilai berdasarkan kualitas, temuan ini sangat substansial karena dapat menunjukkan ketidaksadaran patriarkal dari masyarakat kita – termasuk ketidaksadaran patriarkal penulis perempuan.

Di dalam *Tabula Rasa*, dikisahkan bahwa ayah Galih bekerja di kedutaan. Ketika ayahnya dipindah-tugaskan dari Hong Kong ke Rusia; Galih, ibu, dan adik laki-laknya turut serta. Mereka tinggal di Mokswa dan Galih kuliah di Moscow State University. Pada hari ke sepuluh mereka di Mokswa, tepatnya pada 22 Desember 1990, mereka berwisata di Red Square, Kremlin. Di antara kerumunan orang yang begitu banyak, seorang gadis muda menarik perhatiannya. Gadis itu (kemudian diketahui bernama Krasnaya) sedang melukis, satu dari sekian banyak pelukis lain di Red

Square. Dari kejauhan, Galih terus memperhatikannya. Waktu berjalan 5 menit, 10 menit, dan 15 menit, tetapi pandangan mata Galih tak dapat lepas dari Krasnaya. Dia merasakan suatu sensasi yang digambarkan oleh Kumala:

“Rasanya waktu seperti melambat. Lima belas menit lebih beberapa detik, waktu di jam tanganku. Tapi, aku merasa lebih lama dari itu. *Slow motion*.” (Kumala, 2016: 8)

Kumala tidak menyebutkan secara eksplisit bagian tubuh Krasnaya yang mana yang dilihat oleh Galih; apakah wajahnya, matanya, dadanya, atau seluruh tubuhnya. Juga tidak ada informasi tekstual apa pun yang menunjukkan pakaian seperti apa yang gadis itu kenakan; apakah terbuka, semi terbuka, atau tertutup. Akan tetapi tidak ada keraguan bahwa dengan melihat Krasnaya, Galih mendapat kesenangan visual yang amat besar, dibuktikan dengan dia merasa bahwa *waktu seperti melambat*, seolah-olah terjadi *slow motion*.

Momen *slow motion* ini menjadi petunjuk bahwa Krasnaya sedang menjadi objek *fetishistic scopophilia* Galih, sebagaimana dikatakan oleh Mulvey (1989: 22): “*Fetishistic scopophilia* dapat eksis di luar waktu linier karena insting erotis terfokus pada pandangan semata.” Subjek merasa terpisah dari realitas waktu, terhanyut oleh objek yang dengan sengaja dia nikmati. Peristiwa objektifikasi pun berlangsung dalam waktu *lima belas menit* – bukan waktu yang sebentar. Dibutuhkan objek *gaze* yang benar-benar indah – mungkin sempurna, dan dibutuhkan *visual pleasue* yang sangat besar, yang cukup untuk membuat seorang laki-laki tidak mengalihkan pandangan selama itu.

Pada peristiwa objektifikasi pertama ini, Galih memiliki kuasa visual yang sangat besar atas Krasnaya karena gadis itu tidak tahu bahwa tubuhnya sedang menjadi objek kesenangan laki-laki asing. Galih berkata pada dirinya sendiri: aku tahu, dia bahkan

tidak sadar aku ada (Kumala, 2016: 8). Maka, Galih bebas melempar *gaze*-nya, dan Krasnaya tidak dapat mengembalikan *gaze* itu. Saking besarnya kesenangan visual yang laki-laki itu rasakan, dia sampai terjebak dalam pusaran kesenangannya sendiri, seolah masuk ke dimensi *slow motion*, dan baru dapat kembali ke realitas ketika Dian berteriak memanggil namanya (Kumala, 2016: 9).

Sembilan hari kemudian, pada 31 Desember 1990, Galih dan teman laki-lakinya yang bernama Diaz tengah menunggu momen pergantian tahun di Saviour's Tower, Kremlin. Di antara ratusan orang yang berkerumunan, Galih tiba-tiba melihat Krasnaya. Dia menggambarkan momen itu sebagai berikut:

“Pernah melihat seseorang lebih dari satu kali? Kita ingat betul saat dulu bertemu dia, tetapi dia tidak sadar bahwa kita dulu pernah melihatnya. Seperti itulah dia. Dan, saat kehadirannya selalu di tengah orang banyak, di antara lapangan merah. Sang roda waktu seperti melambat, hanya untuk aku saja saat melihat menara yang begitu tinggi di tengah lapangan, mengagumi keberadaannya dari jejak dasar di tanah hingga pucuk yang paling tinggi. Selalu terlihat dari sudut mana pun. Seperti itukah kamu? Seperti menara?” (Kumala, 2016: 13)

Sebagaimana pada objektifikasi pertama, pada objektifikasi kedua ini Galih merasa *roda waktu seperti melambat*. Dalam tata-pannya, hanya ada kesenangan; tidak ada curiositas, tidak ada hasrat untuk memiliki, menguasai, atau menaklukkan. Apa yang diterima oleh kedua matanya sudah memuaskan hasratnya, karena baginya Krasnaya adalah objek *gaze* yang sudah sempurna. Pada momen ini, Galih mulai menempelkan satu kekuatan misterius pada tubuh Krasnaya, menganggapnya seperti *menara*. Menara adalah benda mati, diam, bisu, tuli, dan pasif. Menara memiliki karakter sebagai objek *gaze* yang sempurna, tinggi

menjulung, pusat perhatian, dapat dinikmati dari kejauhan, dan *selalu terlihat dari sudut mana pun*. Perspektif tidak biasa yang Galih sematkan pada Krasnaya mengindikasikan bahwa gadis Rusia itu berdiri sebagai objek fetis Galih, sebagaimana dikatakan oleh Mulvey (1996: 125) bahwa fetisisme adalah sebuah atribusi nilai yang tidak tepat terhadap sebuah objek.

Beberapa hari kemudian ketika Galih mengunjungi Mausoleum tempat jasad Lenin dibaringkan, dia melihat Krasnaya di salah satu anak tangga. Pada momen ini Galih mengungkapkan apa yang dia rasakan, seperti ditulis oleh Kumala (2016: 14): “Terlalu manis untuk dilepas. Hampir tanpa sepah. Sedetik kemudian hati—dan bukan akal—mendorongku untuk tak melepaskan pandangan dari *dia*.” Secara eksplisit Galih mengungkapkan bahwa Krasnaya adalah objek *fetishistic scopophilia* yang sempurna, *hampir tanpa sepah*. Ini berhubungan langsung kata “fetish” yang secara etimologi, menurut Jean Baudillard (dalam Mulvey, 1996: 47), berakar dari bahasa Spanyol “afeitar” yang berarti memperindah atau menghiasi dan “afeite” yang berarti hiasan atau kosmetik. Subjek fetis dengan sendirinya akan memperindah dan menghiasi objeknya dengan fantasi-fantasi, sehingga objek tersebut tampak sempurna tanpa cela. Galih tak ingin *melepaskan pandangan* dari objek yang sempurna itu, artinya tidak ingin kehilangan kenikmatan visual yang dia rasakan. Kenikmatan itu terlalu berharga untuk hilang dan berlalu begitu saja. Cukuplah tubuh Krasnaya, tidak perlu tubuh lain.

Didorong oleh Diaz, Galih kemudian berkenalan dengan Krasnaya dan keduanya menjadi sepasang kekasih. Ketika kemudian pada Desember 1991 terjadi ketegangan dalam politik nasional Rusia, Galih sekeluarga ditarik kembali ke Indonesia. Dia harus

berpisah dengan Krasnaya, dan dia merindukan gadis itu. Kumala (2016: 46–49) menerjemahkan kerinduan Galih dalam sebuah monolog sepanjang empat halaman yang diakhiri dengan pengakuan, “Aku merindukan rasa itu. Dan ingin selalu menikmatinya darimu.” Terang bahwa Kumala mendudukan Galih sebagai subjek, mengikatnya dengan kata kerja aktif, *menikmati*. Kenikmatan itu diperoleh *darimu*, dari sebuah objek bernama Krasnaya.

Di Indonesia, dalam usahanya untuk melupakan gadis Rusia, Galih bertemu dengan Raras—seorang mahasiswi berwajah manis. Dengan segera gadis itu mengambil alih posisi Krasnaya dan menjadi objek *fetishistic scopophilia* Galih. Pada diri Raras, Galih menemukan gambaran Krasnaya: bahasa tubuhnya, caranya berdandan, dan keras kepalanya. Yang tidak mengejutkan adalah, Galih juga memandang Raras sebagai menara. Sebagaimana ditulis oleh Kumala (2016: 3): “Kamu seperti menara. Selalu dapat kulihat walau jauh dan di kerumunan orang. Ada sinergi di dalammu, karisma yang dulu sempat kunikmati dari dekat dan dalam jarak.”

Sekali lagi, perempuan didegradasi sebagai “sebuah tubuh” yang dipajang dan dinikmati 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.

#### 4. Simpulan

Dalam keempat novel objek material, perempuan secara konsisten diposisikan se-

bagai objek *voyeuristic scopophilia* dan *fetishistic scopophilia* laki-laki. Di dalam setiap peristiwa di mana terdapat dua objektifikasi tersebut, Khalieqy dan Kumala selalu membangun pola yang sama dan berulang, yang didasarkan pada oposisi biner antara laki-laki/*spectator* dan perempuan/*spectacle* sebagai basis fundamentalnya. Pola berulang ini dapat ditemukan dalam relasi *voyeuristic* Samsudin-Annisa di *Perempuan Berkalung Sorban*, Zakky-Lola di *Geni Jora*, Idroes-Roemaisa di *Gadis Kretek*; serta dalam relasi *fetishistic* Galih-Krasnaya di *Tabula Rasa*. Sebagai objek *voyeuristic*, perempuan adalah mangsa dan tubuh mereka didegradasi sebagai teritori—sebuah wilayah yang pantas untuk dijajah, ditundukkan, dan dikuasai laki-laki; sementara sebagai objek *fetishistic*, perempuan dikonstruksi sebagai sebuah “produk yang sempurna”, yang berfungsi memuaskan hasrat laki-laki melalui *visual pleasure* yang diproduksi tubuh mereka. Baik dalam kerangka kerja *voyeuristic scopophilia* maupun *fetishistic scopophilia*, selalu diawali dengan “perbuatan melihat” laki-laki kepada perempuan—tidak pernah sebaliknya—dan *gaze* laki-laki membawa serta kuasa untuk bertindak, untuk menguasai, atau sekadar menikmati. Perempuan dalam semesta Khalieqy dan Kumala diposisikan sebagai *spectacle* yang pasif, tubuh mereka dieksploitasi sebagai sumber kesenangan dan mereka tidak memiliki kuasa untuk keluar dari dominasi *spectatorship* laki-laki. Khalieqy dan Kumala dengan sangat gamblang memberi laki-laki dua atribut istimewa yang tidak mereka berikan kepada perempuan: hasrat dan inisiatif. Berdasarkan temuan ini, dapat diasumsikan bahwa Khalieqy dan Kumala—yang konon disebut sebagai penulis feminis perempuan—rupanya masih terhegemoni oleh ketidaksadaran patriarkal. Sebuah karya tulis turut dibentuk oleh “ketidaksadaran masyarakat”; dan ketidaksadaran itu sendiri dibentuk oleh

tatanan dominan—dalam hal ini adalah tatanan patriarkal. Oposisi klasik yang dualis dan hierarkis terkait lelaki/subjek dan perempuan/objek, dipertahankan dan direproduksi melalui berbagai institusi sosial yang ada di dalam masyarakat untuk kemudian diwariskan dari satu generasi ke generasi berikutnya. Khalieqy dan Kumala masih belum mampu sepenuhnya keluar dari “warisan” ini sehingga di dalam karya-karya mereka, perempuan secara konsisten dicitrakan sebagai *spectacle* yang pasif.

### Daftar Pustaka

- Agustin, Eva, dan Wening Udasmoro. 2018. “Women and Pleasure in Guillaume Apollinaire’s Calligram Collection Poèmes à Lou.” *Jurnal Kata* 20 (2): 60–67.
- Amin, Rofiqul. 2016. “Pemikiran Feminisme Tokoh Utama dalam Novel Perempuan Berkalung Sorban Karya Abidah El Khalieqy.” *Jurnal EDU-KATA* 3 (2): 127–38.
- Arimbi, Diah Ariani. 2009. *Reading Contemporary Indonesian Muslim Women Writers: Representation, Identity and Religion of Muslim Women in Indonesian Fiction*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Aveling, Harry. 2007. “Indonesian Literature After Reformasi: The Tongues of Woman.” *Kritika Kultura*, no. 8: 5–34.
- Bloom, James D. 2017. *Reading the Male Gaze in Literature and Culture Studies*. Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Bodden, Michael H. 2016. “Cosmopolitanism, Nation, and the Urban–Rural Split in the Novels of Ayu Utami.” *Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde / Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia* 172 (4): 421–48.
- Coorlawala, Uttara Asha. 1996. “Darshan and Abhinaya: An Alternative to the Male Gaze.” *Dance Research Journal* 28 (1): 19–27.  
<https://doi.org/10.1163/22134379-17204004>.
- Djenar, Dwi Noverini. 2015. “Style and Authorial Identity in Indonesian Teen Literature: A ‘Sociostylistic’ Approach.” Dalam *Language and Identity Across Modes of Communication*, disunting oleh Dwi Noverini Djenar, 225–48. Berlin: De Gruyter Mouton.
- Hellwig, Tineke. 2011. “Abidah El Khalieqy’s novels: Challenging patriarchal Islam.” *Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde / Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia* 167 (1): 16–30.  
<https://doi.org/10.1163/22134379-90003600>.
- Indriyani. 2006. “Analisis Novel Tabula Rasa karya Ratih Kumala Berdasarkan Pendekatan Struktural dan Feminisme.” *Skripsi*. Universitas Sebelas Maret.
- Jones, Ann Rosalind. 1981. “Writing the Body: Toward an Understanding of ‘L’Ecriture Feminine.’” *Feminist Studies* 7 (2): 247–63.
- Kaplan, E. Ann. 1983. *Woman and Film: Both Sides of the Camera*. London: Methuen.
- Kasido. 2013. “Novel Gadis Kretek Karya Ratih Kumala (Tinjauan Feminisme dan Nilai Pendidikan).” *Tesis*. Universitas Sebelas Maret Surakarta.

- Khalieqy, Abidah El. 2008. *Perempuan Berkalung Sorban*. Revition. Yogyakarta: Arti Bumi Intaran.
- — —. 2019. *Geni Jora*. New. Yogyakarta: Araska Publisher.
- Kumala, Ratih. 2016. *Tabula Rasa*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- — —. 2019. *Gadis Kretek*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Kusumawati, Aning Ayu. 2013. "Feminisme Islam dalam Novel Abidah El Khalieqy." *Jurnal Thaqafiyat* 14 (2): 115–37.
- Lister, Victoria P. M. dan Theresa A. Gannon. 2023. "A Descriptive Model of Voyeuristic Behavior." *Sexual Abuse*: 1-29. <https://10.1177/10790632231168072>.
- Maftuhah. 2019. "Perjuangan Kesetaraan Gender Tokoh Wanita Dan Nilai Pendidikan Dalam Novel Gadis Kretek Karya Ratih Kumala." *Annaba: Jurnal Pendidikan Islam* 5 (1): 55–62.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave Publisher.
- — —. 1996. *Fetishism and Curiosity*. Indiana: Indiana University Press.
- Notenboom, E. M. 2013. "Écriture Féminine: A Reading of Toni Morrison's *Beloved*." *Skripsi*. Universitas Utrecht.
- Nugraha, Dipa, dan Suyitno Suyitno. 2019. "Representation of Islamic Feminism In Abidah El Khalieqy'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 Khalieqy Kajian Feminisme Psikoanalisis Karen Horney." *Jurnal Sastra Indonesia* 8 (2): 148–56.
- Nurna. 2015. "Ketidakadilan Gender dalam Novel Geni Jora Karya Abidah El Khalieqy." *Jurnal Humanika* 3 (15).
- Octianasari, Kartika. 2016. "Sosok Perempuan dalam Novel Tabula Rasa dan Gadis Kretek Karya Ratih Kumala (Tinjauan Kritik Sastra Feminis)." *Tesis*. Universitas Negeri Yogyakarta.
- Paramita, Ajeng Ayu. 2010. "Citra Wanita Dalam Novel Tabula Rasa Karya Ratih Kumala: Tinjauan Sastra Feminis." *Skripsi*. Universitas Muhammadiyah Surakarta.
- Popa, Tudor dan Cristian Delcea. 2019. "Voyeurisme and Scopophilia." *International Journal of Advanced Studies in Sexology* 1 (1): 53–55.
- Sangadji, Etta Mamang, dan Sopiah. 2010. *Metodologi Penelitian: Pendekatan Praktis dalam Penelitian*. Yogyakarta: 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.
- Sari, Niken Taurista Permata. 2016. "Feminisme dalam Novel Perempuan Berkalung Sorban Karya Abidah El Khalieqy." *Skripsi*. Universitas Maritim Raja Ali Haji Tanjungpinang.
- Sears, Laurie J. 2007. "Reading Ayu Utami: Notes toward a Study of Trauma and

- the Archive in Indonesia." *Indonesia*, no. 83 (April): 17–39.
- Sharif, Dana Shamsaddin Muhammed dan Abdelrahman Jalal Othman. 2023. "A Psychoanalytical Analisis of Scopophilia ini Seamus Heaney's Selected Poems." *International Journal of Social Science & Educational Studies* 10 (1): 62–81. <https://doi.org/10.23918/ijsses.v10i1p62>.
- Sofiatin, Dadang Sunendar, 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 Geni Jora Karya Abidah El Kholieqy." *Skripsi*. Universitas Airlangga.
- Suryaman, Maman, Wiyatmi, Nurhadi BW, dan Else Liliani. 2012. *Sejarah Sastra Indonesia Berperspektif Gender*. Yogyakarta: Leutika Prio.
- Suryani, Esti. 2009. "Novel Tabula Rasa Karya Ratih Kumala (Tinjauan Feminisme Sastra dan Nilai Pendidikan)." *Tesis*. Universitas Sebelas Maret Surakarta.
- Suyanto, dan Mujid FA. 2017. "Representasi Relasi Jender dalam Pemakaian Diksi pada Novel 'Perempuan Berkalung Sorban' Karya Abidah El Khalieqi." *Jurnal NUSA* 12 (1): 55–65.
- Tjen Marching, Soe. 2007. "The Representation of the Female Body in two Contemporary Indonesian Novels: Ayu Utami's *Saman* and Fira Basuki's *Jendela-jendela*." *Indonesia and the Malay World* 35 (102): 231–45. <https://doi.org/10.1080/13639810701440699>.
- Udasmoro, Wening. 2017. "Women and The Reproduction of Literary Narratives in The Construction Of Nation." *Litera* 16 (2). <https://doi.org/10.21831/ltr.v16i2.17411>.
- Wiyatmi. 2006. "Fenomena Seks dalam Novel Indonesia Mutakhir Karya Pengarang Perempuan: Kajian Kritik Sastra Feminis." *Jurnal Humaniora* 18 (3): 213–25.
- — —. 2012. *Kritik Karya Feminis: Teori dan Aplikasinya dalam Sastra Indonesia*. Yogyakarta: Ombak.
- Yuningsih, Muhammad Fuad, dan Nurlaksana Eko Rusminto. 2015. "Feminisme dalam Novel Perempuan Berkalung Sorban Karya Abidah El Khalieqy dan Kelayakannya." *J-Symbol (Bahasa, Sastra, dan Pembelajarannya)* 3 (1): 1–9.