

PENGERTIAN: HEGEMONI DUA DUNIA

MOHAMMAD SALEEH RAHAMAD

ABSTRACT

*This article examines the ideological dimension in *Pengertian*, a novel by S. Othman Kelantan. Through the perspectives of cultural studies, post-colonialism and feminism, this novel presents power as hegemony. The first element of hegemony is represented by the dominance of male over female that places this work into a patriarchal discourse. The second element is urban over rural setting as an analogy to colonialism or specifically cultural colonialism. The men and the urban citizens controlling the power are sitting in a central point while the women and the rural citizens are the marginal people or the subaltern group. As a cultural text, this novel incorporates a relationship model through binary conflict.*

“...the analysis of culture is the servant of literary study, but in a liberal education broadly conceived it is literary study that is the servant of cultural understanding.”

(Stephen Greenblatt 1990: 227)

PENDAHULUAN

Pengertian karya S. Osman Kelantan (S. Othman Kelantan) terbit pertama kali pada tahun 1966 dengan ilustrasi berunsur pornografi, satu kecenderungan dalam dekad 60-an. Novel ini diterbitkan semula dengan judul *Norbani* pada tahun 1980 oleh Penerbitan Pujangga, Kuala Lumpur dan Citra Publishing Sdn. Bhd., Kuala Lumpur pada tahun 1991. Dengan menggabungkan pendekatan kajian budaya (*cultural studies*), pascakolonial, dan feminisme, novel ini didapati memuatkan dimensi lain yang ideologikal, iaitu penegasan kuasa secara hegemonik. Hegemoni yang pertama adalah daripada lelaki terhadap wanita lalu menjadikan karya ini sebagai wacana patriarki—wacana dalam pengertian Foucault, dan patriarki dari sudut feminisme radikal (Thompson 2001: 60). Hegemoni yang kedua adalah antara kota dengan desa sebagai analogi kepada kolonialisme, atau dalam konteks novel ini, wacana kolonialisme budaya. Lelaki dan warga kota berada di titik pusat (*center*) yang memegang kuasa, manakala wanita dan warga desa ialah golongan terpinggir, marginal, atau *subaltern*. Sebagai teks budaya, novel ini menerapkan model hubungan antara kedua-dua golongan yang berada dalam kedudukan pertentangan binari. Sebagai sebuah wacana budaya normatif, novel ini merupakan sebahagian daripada

peralatan ideologikal (*ideological apparatuses*) yang dapat berfungsi untuk mengabsahkan susunan masyarakat (Pease 2000: 34).

Konsep wacana (*discourse*) dalam pengertian Foucault, bukan dalam struktur bahasa semata-mata tetapi mempunyai nilai pengetahuan dan kekuasaan yang tertentu: “...*historically variable ways of specifying knowledge and truth—what it is possible to speak at a given moment. They specify sets of rules and the function of these rules is to define what is or not the case*” (Pease 2000: 33). Menurut Foucault (1980: 93), “*We are subjected to the production of truth through power and we cannot exercise power except through the production of truth.*” Kebenaran dapat ditentukan oleh kuasa yang ada pada seseorang dan kuasa itu pula ditentukan pengetahuannya: “*Those who have power have control of what is known and the way it is known, and those who have such knowledge have power over those who do not*” (Ashcroft, Griffiths dan Tiffin 2000: 72). Oleh itu, wacana patriarki dan wacana kolonialisme budaya yang dimaksudkan dalam makalah ini mempunyai ruang lingkup yang tersendiri dan berhubung kait dengan unsur kuasa.

KAJIAN BUDAYA SEBAGAI ASAS PERBINCANGAN

Menurut Taylor (1871), budaya termasuklah pengetahuan, kepercayaan, seni, moral, undang-undang, adat, dan sebarang kemampuan dan tabiat yang didapati oleh seseorang sebagai anggota masyarakat (Greenblatt 1990: 225). Takrif tersebut cukup untuk tujuan perbincangan makalah ini yang hanya menjuruskan perhatian kepada aspek norma masyarakat dan hubungan gender atau susunan masyarakat.

Menurut Greenblatt (1990: 227), kajian budaya tidak bersifat ekstrinsik, tetapi tidak juga dapat dikatakan sebagai benar-benar terpisah dengan aspek ekstrinsik kerana kajian budaya merangkumi semua perkara di luar teks bagi membina keseluruhan yang kompleks daripada pengertian budaya itu sendiri (Sardar dan Van Loon 2001: 6). Sesebuah teks sastera akan dapat difahami dengan lebih jelas jika pembaca memahami budaya yang melahirkan karya tersebut; begitu juga sebaliknya, sesebuah karya sastera akan dapat memberikan kefahaman yang jelas tentang budaya masyarakat yang melahirkannya. Saling berkaitan ini menjadikan karya sastera sebagai suatu cerminan sosial dan dalam masa yang sama karya sastera merupakan ejen penting sebagai penghubung budaya: “*Art is an important agent then in transmission of culture.*” (Greenblatt 1990: 227-228).

Greenblatt menyenaraikan beberapa soalan yang dapat dijadikan asas perbincangan untuk mengkaji aspek budaya dalam sesebuah karya sastera tetapi bagi tujuan makalah ini, hanya dua soalan yang akan diberi perhatian: (i) apakah jenis perilaku dan model amalan yang hendak diterapkan oleh karya tersebut, (ii) apakah pemahaman sosial yang mendasari karya tersebut? Bagi menjawab soalan-soalan tersebut, tumpuan akan diberikan kepada corak hubungan antara gender (lelaki dengan wanita) dan hubungan antara warga daripada dua latar—kota dengan desa—dan bagaimana strategi penguasaan secara hegemoni diterapkan.

Sejak awal dekad 70-an, budaya dianggap sebagai sebahagian daripada hegemoni—istilah yang dipopularkan oleh Antonio Gramsci. Hegemoni ialah istilah yang menerangkan hubungan dominasi yang tidak kelihatan atau penguasaan secara rela (*rule by consent*). Bagi Derrida (1999: 4), “*it involves not coercion but consent on the part of the dominated (or ‘subaltern’).*” Gramsci sendiri menjelaskan konsep tersebut bagi menerangkan kenapa Fasisme Mussolini sangat popular walaupun fasisme menyempitkan kebebasan kebanyakan rakyat Itali: “*For him, hegemonic forces constantly alter their content as social and cultural conditions change: they are improvised and negotiable, so that counter hegemonic strategies must also be constantly revised.*”

Dalam semangat yang sama, budaya juga boleh dilihat sebagai satu bentuk, “*governmentality*” (diistilahkan oleh Michel Foucault), iaitu satu kaedah untuk melahirkan warga yang patuh atau “jinak” (*docile*) melalui sistem pendidikan (During 1999: 4).

Greenblatt juga menganjurkan dua asas untuk melihat aspek budaya dalam sesebuah teks sastra iaitu halangan (*constraint*) dan pergerakan atau mobiliti. Halangan yang dimaksudkan ialah peraturan yang diperturunkan dalam teks sastra sebagai panduan khalayak atau generasi seterusnya, sebagaimana kata Greenblatt (1990: 228): “*It is one of the ways in which the roles by which men and women are expected to pattern their lives are communicated and passed from generation to generation.*” Dalam karya-karya sastra sejarah hal ini sangat ketara, misalnya dalam *Sulalatus Salatin* (*Sejarah Melayu*), *Bustanus Salatin*, *Tajus Salatin*, dan lain-lain. Malah teks-teks tersebut dianggap sebagai buku panduan. *Sulalatus Salatin* (2000: 3) misalnya disusun bagi tujuan “diketahui oleh segala anak cucu kita yang kemudian daripada kita, diingatkannya oleh mereka itu; syahadan beroleh faedahnya ia daripadanya.”

Selain halangan atau peraturan, mobiliti juga disertakan iaitu perubahan yang berlaku daripada ketetapan budaya itu sendiri. Demikian dikatakan oleh Greenblatt: “...*if culture functions as a structure of limits, it also functions as the regulator and guarantor of movement.*” Sempadan tidak akan bermakna sekiranya tiada pergerakan. Hanya melalui improvisasi, percubaan, dan pertukaran maka sempadan budaya akan dapat dibina dan dimantapkan. Dalam mana-mana budaya sekalipun perubahan tetap akan berlaku kerana perubahan memang diperlukan bagi menghadapi zaman yang sentiasa berubah (Greenblatt 1990: 228-229). Oleh yang demikian, aspek pelanggaran budaya juga perlu dilihat dalam analisis ini.

WACANA PATRIARKI : MEMPERTEGUH NORMA SOSIAL

Walaupun lazimnya, menurut sejarah dan mitos Barat, patriarki merujuk kepada konsep “*rule by father*” (Thompson 2001: 60), konsep patriarki telah digunakan sebagai istilah payung untuk menerangkan sistem dominasi lelaki terhadap wanita, terutama dari perspektif feminis radikal atau feminis gelombang kedua yang dijuarai oleh Simone de Beauvoir (1949) dalam bukunya *The Second Sex* dan Kate Millet (1972) dalam bukunya *Sexual Politics*. Walby (1990: 20) mendefinisikan patriarki sebagai “*a system of social structures and practices through which men dominate, oppress and exploit women*”, dan Ramazanoglu (1989: 34) juga menyebutnya “*a concept used to attempt to grasp the mechanisms by which men in general manage to dominate women in general.*” Pease (2000: 13) secara ringkas mendefinisikan patriarki sebagai “kuasa lelaki yang diinstitusikan” (*institutionalized male power*).

Simone de Beauvoir menyatakan bahawa wanita merupakan kasta rendah (*inferior caste*): “...*a caste being a group one is born into and cannot move out of. In principle, though, one can transfer from one class to another. If you are a woman, you can never become a man. Thus women are genuinely a caste. And the way women are treated in economic, social and political terms makes them into an inferior caste.*” (Schwarzer 1984: 37-38)

Millet menyatakan bahawa kuasa patriarki ada di mana-mana. Politik seksualiti tertegak kukuh, bermula dengan reproduksi patriarki melalui keadaan psikososial dalam keluarga, yang beroperasi dalam semua struktur budaya. Patriarki merupakan perkara asas dalam semua representasi kerana diresapi oleh kuasa lelaki. Dalam kajiannya, Millet mendapati bahawa kesusasteraan menggambarkan penguasaan seksual oleh lelaki terhadap wanita. Millet mengemukakan tiga penemuan: pertama, penulis lelaki menyelewengkan (*distort*) imej watak lelaki dan wanita; kedua, mereka membuat gambaran yang salah tentang seksualiti dengan

mengasosiasikan penyimpangan dengan feminiti; ketiga, merepresentasikan struktur budaya maskulin (Humm 1994: 45).

Dalam novel *Pengertian* terlihat satu penetapan etika sosial yang harus dipatuhi oleh anggota masyarakat Melayu, terutamanya wanita, tanpa mengira darjat. Pembahagian gender dalam novel ini meletakkan lelaki sebagai pemegang kuasa atau berada di titik pusat dalam menentukan perjalanan kehidupan, khususnya kehidupan dan nasib golongan wanita. Wanita dalam novel ini wujud sebagai kasta rendah—meminjam istilah Simone de Beauvoir—iaitu golongan yang terpaksa, secara budaya, menerima lelaki sebagai satu kuasa atau keperluan. Tidak ada suara penentangan daripada watak-watak wanita terhadap kedudukan mereka.

Tengku Norbani, Tengku Norsiah, Nancy Kwan, dan Siti Saleha berada dalam kedudukan yang hanya pasrah menerima ketentuan daripada lelaki. Tengku Norbani sebagai watak utama sehingga pertengahan cerita memberikan sepenuh jiwanya kepada lelaki, Muhammad Faris, sehingga sanggup mendedahkan tubuhnya untuk dijadikan model lukisan, malah menyerahkan tubuhnya kepada lelaki tersebut. Pengarang juga telah mempertahankan status bujang Tengku Norbani untuk tempoh waktu yang lama demi memberikan peluang kepada Muhammad Faris memperisterinya, walaupun peribadi Muhammad Faris tidaklah terlalu mulia. Apabila keluarganya mahu menyaman Muhammad Faris atas tuduhan memalukan keluarga tersebut dengan lukisan bogel Tengku Norbani, wanita naif ini telah membela Muhammad Faris. Walaupun tindakan Tengku Norbani itu seolah-olah satu pemberontakan wanita dalam keluarganya, dia masih berada dalam lingkungan penguasaan lelaki iaitu Muhammad Faris.

Kepatuhan Tengku Norbani pada kemarahan ayahnya, yang walaupun hodoh secara fizikal tetapi mempunyai kuasa, memperlihatkan terapan nilai budaya yang jelas. Tengku Norbani terpaksa berbohong kepada ayahnya pada peringkat awal apabila isu gambar bogelnya ditimbulkan: “Saya tidak mendedahkan badan saya, ayah. Tidak! Itu kepandaian Muhammad Faris sendiri untuk menchipta tuboh saya, kalau benar-lah bagitu!” (hlm. 52) Pembohongannya itu, dari segi budaya, memperlihatkan usaha Tengku Norbani untuk tidak mengecewakan ayahnya, dan mempertahankan norma masyarakat bahawa anak tidak boleh melawan cakap bapanya secara kekerasan. Ini dipertahankan oleh pengarang sebagai tatacara sikap anak gadis.

Begitu juga halnya dengan Siti Saleha yang terpaksa tunduk pada kehendak orang tuanya agar mengahwini Agus. Tidak ada tentangan yang boleh dilakukan biarpun dalam hatinya ada lelaki lain. Dari segi gender, dia sebagai wanita dan dari segi latar belakang, dia dari desa. Dua aspek ini menjadikan Siti Saleha bisu secara berganda (*doubly muted*).

Namun begitu, kesenyapan Tengku Norbani dan Siti Saleha tidak bererti suara mereka dibisukan secara total. Secara subversif, suara hati mereka dikeluarkan melalui perbuatan yang tidak diresnui oleh keluarga, masyarakat, dan agama. Di samping norma dan peraturan dalam budaya, pelanggaran atau mobiliti juga ditampilkan dalam novel ini. Mobiliti ini boleh berfungsi sebagai pemantap budaya yang absah apabila dijadikan bahan perbandingan, dan boleh juga berfungsi sebagai cetusan aspirasi masyarakat yang mahu melakukan perubahan budaya. Tindakan Tengku Norbani mengakui perbuatannya di mahkamah demi menyelamatkan Muhammad Faris dapat disifatkan sebagai mobiliti watak anak perempuan dalam sebuah keluarga yang sangat kuat mempertahankan adat, budaya, dan maruah kebangsawanan. Siti Saleha pula tetap menyimpan perasaan terhadap Muhammad Faris dan tidak membantah apabila berdepan dengan Muhammad Faris dalam peristiwa klimaks perhubungan *silence* mereka. Mereka terpaksa memecahkan benteng budaya untuk memenuhi kehendak peribadi. Ini masih dianggap sebagai pelanggaran. Namun begitu, mereka tetap tidak sampai membantah norma yang dibudayakan kepada mereka secara langsung.

Nancy Kwan dan Siti Saleha juga melakukan pemberontakan dalam keluarga apabila sanggup melakukan kecurangan terhadap suami masing-masing tetapi pemberontakan mereka bukan untuk mendapatkan hak mulia sebagai wanita, sama ada sebagai wanita Melayu, Timur, mahupun Islam. Mereka masih tertakluk kepada lelaki, malah dalam konteks moral, tindakan mereka telah mencemari institusi keluarga dan sekali gus melanggar norma budaya Melayu, Timur, dan Islam. Binaan naratif tersebut berfungsi untuk mengabsahkan kekuasaan lelaki dalam dunia wanita. Biarpun lelaki yang diabsahkan itu merupakan lelaki terpilih, mereka tetap menjadi kuasa dominasi. Oleh itu, kekallah budaya tersebut dalam masyarakat Melayu.

Namun begitu, dalam novel tersebut, tindakan ketiga-tiga wanita tersebut tidak dipandang salah secara universal. Kesalahan mereka cuma pada pandangan keluarga masing-masing. Tengku Norbani yang membenarkan tubuh bogelnya menjadi model lukisan Muhammad Faris hanya dianggap bersalah kerana memalukan keluarganya yang terdiri daripada kaum bangsawan. Nancy Kwan yang sanggup mendampingi Muhammad Faris hingga mendedahkan tubuhnya kepada lelaki itu dan akhirnya mengahwini Azhar, tidak menerima sebarang *sanction* dalam masyarakat atau suaminya. Malah suara suaminya, lelaki yang kaya tetapi hodoh dan “bukan laki2” itu tidak diperdengarkan langsung. Siti Saleha yang mencurangi suaminya, Agus, demi lelaki lain yang lebih dicintainya, Muhammad Faris, juga tidak dihukum secara moralistik. Nasibnya tidak diketahui selepas peristiwa dia bertemu dengan Muhammad Faris yang membawa pertumpahan darah itu.

Selanjutnya, Nancy Kwan pula menyerahkan dirinya kepada Muhammad Faris walaupun tanpa diminta. Dialognya menunjukkan penyerahan secara total kepada lelaki, seolah-olah wanita hanya dijadikan untuk memuaskan kehendak lelaki: “Perlakukan-lah apa2 saja ka-atas-ku, wahai laki2.” (Hlm. 82) Kutukan yang dilemparkan kepada suaminya bukanlah satu pemberontakan untuk mencabar kekuasaan lelaki kerana dia masih berada dalam lingkungan kekuasaan lelaki lain. Malah lebih jelas lagi dialognya membuktikan bahawa dia membenci suaminya kerana dia “bukan laki2”: “Badut itu menikahi badan saya. Tapi bukan batin saya. Bukan hati saya. Dia bukan laki2!” (Hlm. 77). Sebaliknya, Nancy Kwan hanya mahu berada dalam kekuasaan lelaki dan pengarang memberikan kekuasaan itu secara naratif apabila akhirnya Nancy Kwan berkahwin dengan Azhar, yang tentunya “lelaki” pada pandangan Nancy Kwan. Dari segi moral Islam, tindakan Nancy Kwan memeluk Islam pastinya merupakan akhiran yang disanjung tetapi dalam binaan naratif novel ini, unsur moral itu tidak jelas. Pengislaman Nancy Kwan mungkin hanya sebagai satu syarat untuk perkahwinan, bukan atas dasar hidayah atau dakwah daripada Azhar kerana Azhar juga bukanlah seorang manusia yang bermoral.

Pertentangan binari antara wanita dengan lelaki terpapar pada peranan dan sifat mereka. Wanita diberi peranan sebagai suri rumah dan hanya beremosi, manakala lelaki berada di luar dan mempunyai daya intelek. Pertentangan ini jelas apabila dibandingkan watak Muhammad Faris, Muhammad Taufan, dan Azhar dengan watak wanita, Tengku Norbani, Nancy Kwan, Tengku Norsiah, dan Siti Saleha. Contohnya, Muhammad Faris banyak berfikir tentang falsafah seni dan melihat wanita dari kaca mata seni yang “luhur”, sementara watak wanita pula bergelut dengan emosi, terutama emosi terhadap lelaki yang diminatinya. Dunia wanita cuma lelaki sedangkan dunia lelaki melampaui sempadan rumah tangga hingga menjalar ke bidang falsafah, seni, dan politik. Minat terhadap lelaki yang wujud dalam diri Tengku Norbani, Nancy Kwan, dan Siti Saleha berasaskan perasaan semata-mata, seolah-olah lelaki (walaupun lelaki terpilih) sebagai sumber kebahagiaan yang tidak mempunyai cacat cela.

Kutukan terhadap lelaki sukar ditemukan dari sudut pandangan wanita, kecuali daripada Nancy Kwan. Yang berhak mengutuk lelaki ialah lelaki sendiri. Contohnya, Muhammad Faris yang menyesali keterlanjurannya mempamerkan lukisan bogel Tengku Norbani dalam pameran

telah mengutuk dirinya sendiri: “Dia tidak menepati kata2 itu. Dia iblis. Dia setan. Dia hantu dan dia tidak manusia!” (Hlm 59) Hak untuk memperkatakan “kita” (lelaki) hanya ada pada lelaki, bukannya “mereka” (*other*), iaitu wanita kerana tahap pemikiran antara lelaki dengan wanita tidak sama. Wanita tidak ada keupayaan untuk meruntuhkan dominasi lelaki dan cara berfikir mereka seluruhnya adalah emosional.

Suara intelek daripada wanita hanya dapat dikesan pada Tengku Norbani, itu pun hanya apabila dia berada di luar rumah. Selagi dia berada di dalam rumah, atau dominasi keluarga dan patriarki, pemikirannya tidak menjangkau ke tahap intelektual. Setelah dia menjadi jururawat, pemikirannya sudah berubah, dan ini boleh disifatkan sebagai mobiliti yang direstui. Dalam satu ucapannya, dapat dilihat satu mobiliti dilakukan oleh Tengku Norbani apabila dia mengucapkan pemikirannya yang keluar dari kepompong emosi:

“Tulah silap abang Muhammad Faris. Memberi pengertian seni sabagai pengertian jiwa. Pengertian itu bukan untuk zaman ini. Pengertian seni zaman ini, ialah pengertian kehidupan. Seni itu ada-lah kehidupan. Dia dibangunkan di-atas kehidupan manusia.”
Tiba2 mendadak saja Tengku Norbani memanchong kalimat yang terluah dari bibir Muhammad Faris.

(Hlm. 139)

Sama ada dari segi pemikiran mahupun pekerjaan, Tengku Norbani telah mengalami perubahan tetapi belum berupaya meruntuhkan kuasa patriarki. Dari segi wacana patriarki, dia tetap menjadi golongan yang lebih rendah daripada lelaki kerana jururawat masih dalam konteks melayan, dan dalam novel ini melayan lelaki. Ini masih menepati sifat kewanitaannya yang lemah lembut dan penuh emosi. Dia cuba keluar dari garis itu tetapi pergerakannya sangat terbatas.

Dari sudut lain, Muhammad Faris diperlihatkan memiliki simpati dan rasa hormat terhadap wanita kerana dia memuja “keindahan” tubuh wanita dari sudut estetik, tetapi hakikatnya penghormatan itu merupakan kesedaran palsu (*false consciousness*) kerana dia menghasilkan karya pornografik untuk dipertontonkan kepada khalayak dan ini merendah-rendahkan maruah wanita sehingga menjadi bahan komoditi. Hal ini menjadi bahan perdebatan di kalangan feminis radikal. Ada yang beranggapan pornografi melambangkan kebebasan wanita kerana itulah saluran ekspresi mereka, dan oleh itu wajar dilakukan. Pada satu pihak yang lain pula, tindakan itu tidak feministik tetapi bersifat dominasi lelaki. Dworkin (1981) bersetuju bahawa pornografi adalah tentang kuasa lelaki. Katanya, “*The major theme of pornography as a genre is male power, its nature, its magnitude, its use, its meaning*” (Freedman 2002: 64).

Kecantikan wanita pada pandangan lelaki (Muhammad Faris) telah disamakan dengan *nature* (alam semula jadi). Begitulah yang dipaparkan dalam *Pengertian* apabila tubuh wanita diasosiasikan dengan alam. Oleh sebab itu, bolehlah mereka diperlakukan apa-apa sahaja. Ini terlihat dalam isu lukisan bogel Tengku Norbani yang mencetuskan kemarahan keluarga Tengku Hassan. Ahli-ahli persatuan yang membela Muhammad Faris menyatakan pandangan mereka tentang tubuh wanita dengan menyamakannya dengan alam.

“Saya akur dengan pendapat sdr Azhar,” tiba2 satu suara memanchong suasana sepi yang terbentang sabentar itu. Menyambong, “alam dan keindahan itu ada-lah hak kita. Tapi juga di-punyai oleh orang lain yang bukan seniman. Apabila kita melukis sa-buah gambaran dari pemandangan alam, sa-buah rumah misal-nya, atau sa-ekor ayam umpama-nya, maka lukisan itu hak kita. Akan tetapi rumah dan ayam itu kepunyaan

orang lain. Mesti-kah kita menyerah dan membayar ganti rugi 'malu' kerana lukisan rumah-nya atau ayam-nya di-lukis orang? Mesti-kah?..."

(Hlm. 58)

Demikian juga gambaran mental Muhammad Faris terhadap tubuh Siti Saleha. Keindahan alam dan kecantikan tubuh Siti Saleha digambarkan secara asosiatif (hal 116). "...Rambut-nya yang panjang dan lebat, hitam mengkilat di-dalam sinar mentari, ada-lah bayangan keindahan alam di-pedalaman... ." (Hlm. 117) Oleh itu, dia berasa berhak dan tidak bersalah untuk menatap dan melukis tubuh itu tanpa seurat benang, walaupun Siti Saleha merupakan isteri orang:

"Aku tahu, Agus! Dia isteri-mu. Dan tidak pernah aku hendak berkongsi tuboh yang satu ini," kata Muhammad Faris dengan tenang. "Tidak. Aku melihatnya, aku menekmatinya, ada-lah kerana dia indah. Dia kurnia alam. Apa-kah dengan berbuat bagitu aku ini bersalah?"

(Hlm. 132)

Pandangan inilah yang sangat ditentang oleh feminis radikal. Wanita sebagai *nature* ditimbulkan oleh Simone de Beauvoir (Humm 1994: 58).

Pandangan ini berbau imperialisme atau Orientalisme. Orientalis dengan kaca mata mereka sebagai subjek melihat peribumi sebagai objek. Secara metaforikal, Frederic Jameson mengatakan bahawa dalam proses menonton filem, visual yang dilihat pada asasnya adalah pornografik, dan filem pornografik "...*only the potentiation of films in general, which ask us to stare at the world as though it were a naked body.*" Aktiviti menonton dihubungkan dengan projeksi penelanjangan fizikal. Rey Chow mengambil pandangan Frederic Jameson itu lalu menyamakan menonton filem sebagai aktiviti untuk menerobosi "*Other*" atau objek, iaitu watak atau mangsa yang pasif di layar perak. Imej yang dilihat itu mendedahkan dirinya sebagai objek untuk diperlakukan apa-apa sahaja oleh penonton (*is aggressive sight that reveals itself in the other*). Objek itu menjadi tatapan yang hanya menerima pandangan atau *site of aggressed*. Lebih parah lagi, imej itu merupakan objek yang telah dirosakkan, ditelanjangan, dan kemudian ditinggalkan (Chow 1993: 28-29).

Demikianlah yang diperlihatkan oleh Muhammad Faris dan lelaki lain terhadap wanita dalam novel ini. Mereka memandang wanita sebagai objek yang boleh diperlakukan sekehendak hati mereka. Wanita diberi tanggapan sebagai seni, lalu lelaki yang diwakili Muhammad Faris dan Azhar khususnya, melihat mereka secara pornografik lalu menelanjangan dan melakukan segala-galanya sebagai *site of aggression*. Tengku Norbani, Nancy Kwan, dan Siti Saleha dikorbankan sebagai model seni oleh pelukis lelaki yang kononnya mempunyai cita rasa seni yang tinggi. Tubuh mereka digambarkan secara sensual sedangkan tubuh lelaki itu sendiri tidak didedahkan atau tidak ditanggapi dari kaca mata wanita.

Pengarang juga (sebagai lelaki) tidak berbuat apa-apa untuk membela wanita tersebut, malah menjadikan mereka rela dilukis atau dari sudut pascakolonial, rela dijajah. Inilah yang menjadikan novel *Pengertian* sebagai wacana patriarki. Dengan memberikan kuasa kepada wacana patriarki, novel ini beroperasi sebagai sebahagian daripada peralatan ideologi bagi mengesahkan kedudukan lelaki dalam masyarakat amnya, dan di sisi wanita khususnya.

Novel ini, bagaimanapun, tidak memperlihatkan unsur *misogyny* (kebencian kepada perempuan) tetapi mematuhi norma budaya Melayu tradisional bahawa wanita merupakan golongan yang berada di bawah lelaki. Menurut Somone de Beauvoir, pembentukan watak wanita sebagai kasta rendah dalam karya yang dikajinya berdasarkan mitos, dan ini dapat dikesan

juga dalam novel *Pengertian* yang menurut jalur konvensional yang dibawa oleh teks-teks tradisional Melayu. Dalam *Sejarah Melayu* dan *Hikayat Hang Tuah* atau *Hikayat Raja-Raja Pasai* wanita mendapat kedudukan yang rendah, sebagai bahan rebutan atau medan tawar-menawar (*site of negotiation*) untuk memenuhi kehendak (seksual) lelaki. Tun Fatimah, Puteri Li Po, Tun Teja, Tun Iram Sendari, isteri Tun Biajid yang dicerobohi oleh Sultan Mahmud, Tun Takiah Dara, dan inang-inang istana Melaka yang dituduh bermukah dengan Hang Tuah dan yang dibunuh oleh Hang Jebat menunjukkan betapa wanita hanya sebagai golongan sampingan, *subaltern*. Nasib mereka ditentukan oleh lelaki dan suara mereka hampir tidak kedengaran walaupun sesekali dapat juga dikesan.

Wanita dalam masyarakat Melayu tidak berperanan besar dari kaca mata lelaki tradisional (atau penulis lelaki) dan mereka berada pada tahap domestik. Mobiliti mereka juga ditentukan oleh kuasa lelaki untuk mendapatkan sesuatu yang diinginkan oleh lelaki. Contohnya, Tun Iram Sendari (tanpa sebarang penentangan, malah suara) diserahkan oleh Sultan Mahmud kepada Tun Biajid bagi menutup kesalahannya menceroboh isteri Tun Biajid. Puteri Li Po diserahkan kepada Sultan Mansur sebagai hantaran (komoditi) untuk menjalin hubungan antara dua negara besar ketika itu. Sebagai bahan komoditi Puteri Li Po tidak diberi suara sama sekali. Kedua-dua wanita itu menjalani mobiliti sosialnya sebagai bahan dagangan sahaja, bukan atas keupayaan diri sendiri sebagai makhluk sosial yang mempunyai intelektualiti.

Dengan asas tradisi sedemikian, pembentukan watak wanita dalam novel *Pengertian* berlangsung dalam jalur budaya. Jalur ini seolah-olah dipertahankan sebagai ejen penyambung budaya kepada generasi seterusnya secara hegemonik dalam usaha memperteguh norma sosial. Pertembungannya dengan modeniti menghasilkan mobiliti atau pelanggaran norma tetapi masih sebagai unsur pemantap budaya yang telah berakar dalam masyarakat. Provokasi untuk melakukan perubahan pula ditampilkan dalam jumlah yang minimum; sistem patriarki sebagai kuasa dominasi masih dipertahankan.

KOTA VS DESA: KOLONIALISME BUDAYA

Dalam konteks kota dan desa, hegemoni itu dapat dijelaskan dengan pendekatan pascakolonial, iaitu bagaimana pencerobohan dilakukan oleh imperialis terhadap negara yang dijajahnya. Edward Said dalam *Orientalism* (1978) menyifatkan kolonialisme Eropah sebagai wacana yang menggambarkan, membayangkan, menterjemah, mengisi, dan menguruskan “kedegilan” dan kekaburan Timur melalui kod dan konvensi tekstual. Kolonial atau wacana Orientalis juga mendabik dada sebagai satu sistem idea yang berpengaruh atau sebagai jaringan intertekstual bagi faedah dan makna yang timbul dalam masyarakat, politik, dan institusi hegemoni kolonial.

Dalam menulis tentang Timur, Orientalis turut menyelitkan ideologi tentang kewarasan atau kesedaran Barat, dan menyifatkan Timur sebagai lokasi permainan untuk Barat melaksanakan impian, melakukan tekanan, dan serta melebarkan pelaburan dan perancangan. Boehmer (1995: 19) juga menyatakan bahawa kolonialisme British sebagai “*textual takeover*” terhadap dunia bukan Barat. Melalui penulisan, kolonial Barat menguasai manusia Timur, belantara gelapnya, dan tanah terbiarnya: *Her account foregrounds imperial textual production as an attempt, through writing, to domesticate the alarming alterity of ‘excalitrant peoples, unbreachable jungles, vast wastelands, huge and shapeless crowds.* (Boehmer 1995: 94 dlm. Leela Ghandi 1998: 143)

Dalam novel *Pengertian*, pertembungan antara orang kota dengan orang desa berlaku apabila Muhammad Faris membawa diri ke Kampung Pendok untuk membebaskan dirinya daripada masyarakat kota yang “terlalu kotor. Jahil dan takabbor” (Hlm 83). Kedatangannya ke Kampung Pendok nyata memberikan kelebihan kepadanya kerana pandangan orang

kampung terhadapnya amat tinggi. Bapa angkatnya, Penghulu Majid, menyifatkan Muhammad Faris sebagai kurniaan Tuhan yang amat besar: “Dalam kepala dan dada anak-ku itu, terkumpul segala keindahan. Dia anak yang paling halus jiwa-nya. Beriman dan saleh!” (Hlm. 91) Kawannya, Samad pula menambahkan darjat Muhammad Faris dengan pengakuan merendah diri yang mewakili suara penduduk kampung: “Dan kami sakalian-nya merasa beruntung kau hidup di-samping ketololan anak2 muda kami.” (Hlm. 92) Ini satu kenyataan indeksikal yang memisahkan dua golongan manusia itu, bahawa orang kota lebih pandai daripada orang desa; oleh itu, kedatangannya adalah perlu untuk membawa pembaharuan. Ini samalah dengan pandangan Orientalis bahawa kedatangan Barat ke Timur atau kolonial ke tanah jajahan adalah perlu bagi membawa tamadun.

Orang kota bertindak sebagai jurubicara untuk menerangkan sifat dan sikap orang desa atau sebagai subjek yang memperkatakan objeknya. Ini selari dengan peranan yang dimainkan oleh Orientalis apabila berhadapan dengan peribumi Timur. Sebagaimana imej orang Timur yang digambarkan secara diskursif oleh Orientalis, begitu jugalah imej orang desa digambarkan melalui sudut pandangan orang kota. Peranan ini dimainkan oleh Muhammad Faris semasa tinggal di Kampung Pendok. Dia berhasrat untuk melukis segala pemandangan yang dianggapnya menarik, termasuklah rumah buruk dan manusianya. Hasratnya ini pula disambut oleh penduduk desa seperti yang dikatakan oleh Samad: “Bagi-ku sendiri,...Ingin melihat sa-banyak2-nya sudut kampung Pendok ini yang kau masokkan ka-dalam lukisan-mu. Dan hal ini pernah ditegaskan oleh Penghulu kita.” (Hlm. 93) Penegasan dalam bentuk dialog ini diungkapkan oleh watak yang berpengaruh di Kampung Pendok, sama ada pengaruh dari segi fizikal (Samad) mahupun kuasa (PENGHULU MAJID). Watak-watak ini sudah memadai untuk mencerminkan pandangan seluruh atau majoriti penduduk desa. Ini dapat ditafsirkan sebagai satu strategi pengarang untuk mengabsahkan kehadiran orang kota (yang membawa kepandaian) ke desa, atau menegaskan kewajaran kolonialisme budaya (dalam bentuk pemikiran) tersebut.

Pertentangan binari antara orang kota dengan orang desa diperlihatkan dengan jelas oleh pengarang melalui deskripsi watak-wataknya. Orang kota mempunyai pemikiran yang waras dan daya taakulan yang tinggi berbanding dengan orang desa atau dalam acuan pertentangan binari: waras/emosi, bijak/naif, dan menguasai/dikuasai. Contohnya, watak pemuda desa, Samad, digambarkan sebagai bertubuh tegap, kekar seperti “Tarzan”, atau dalam bacaan pascakolonial sebagai model dari dunia Timur yang eksotik. Samad menjadi model lukisan Muhammad Faris sehingga menimbulkan kebanggaan dalam diri Samad. Ini menunjukkan kenaifan Samad kerana dia terpaksa melihat dirinya sendiri dari sudut pandangan pelukis dari luar. Walaupun Samad gagah dan ditakuti oleh orang kampungnya, serta kaya dengan budi bahasa, dia memiliki tahap pemikiran yang rendah. Oleh itu, dia terpaksa ditamadunkan oleh orang kota dan peranan inilah yang dimainkan oleh Muhammad Faris.

Muhammad Faris sangat menyedari tahap pemikiran Samad dan secara sinis dia menyedarkan Samad tentang kelemahannya:

“Sebab itu, Mad, politik bukan main ikut2an. Orang berpolitik, kita nak berpolitik. Orang lain berbalah dengan dasar perjuangan, kita berbalah dengan kapak dan tongkat. Orang naik menjadi besar, menjadi menteri, jadi wakil rakyat. Kita tetap di-takok lama juga.”

(Hlm. 111)

Mendengar kata-kata Muhammad Faris itu, Samad menyedari kelemahan dirinya dan mengakui kelebihan Muhammad Faris, atau secara simboliknya bermaksud tahap pemikiran orang kota

juga lebih tinggi daripada orang desa. Samad hanya digambarkan sebagai lelaki yang bertubuh sasa macam Tarzan tetapi otaknya kosong. Muhammad Faris pula dengan mudah mempermainkan emosi Samad dan menundukkan keegoan Samad melalui pengetahuannya yang rasional. Gambaran ini adalah untuk mewajarkan kedatangan orang kota (kolonial) ke desa supaya kejahatan orang desa dapat diatasi.

Kepandaian orang kota juga digambarkan melalui watak Muhammad Taufan, adik Muhammad Faris yang datang berkempen dan bertanding dalam kawasan pilihan raya Kampung Pendok. Walaupun berada di pihak pembangkang dan diketahui oleh masyarakat desa tidak mempunyai keupayaan untuk memberikan kesenangan dan pembangunan kepada penduduk desa, parti PAHIR yang diwakilinya tetap menang dalam pilihan raya. Suaranya diperdengarkan dalam ceramah politiknya manakala suara kempen parti lawannya disenyapkan. Ini merupakan strategi untuk memberikan kekuasaan kepada pihak pembangkang kerana dalam konsep kuasa oleh Foucault (1980: 93) kebenaran datang daripada suara yang diperdengarkan atau kuasa untuk bersuara.

Orang desa yang direpresentasikan oleh Samad dan lain-lain hanya menjadi pak turut yang tidak tahu apa-apa, tidak mengerti bahasa politik, dan tidak mempunyai akses untuk sampai ke puncak kuasa. Dalam konteks ini, orang kota daripada parti pembangkang berjaya menguasai orang desa dalam pilihan raya kerana kelebihan mereka menguasai komunikasi. Melalui ceramah politik yang meyakinkan, kejahatan orang desa dapat ditakluki. Situasi sebegini ada persamaan dengan kejayaan Sepanyol menakluki Amerika pada abad ke-15 seperti yang dibincangkan oleh Todorov (1999) dalam bukunya *The Conquest of America*. Cortez berjaya meyakinkan peribumi Mexico yang dipimpin oleh Montezuma tentang kekuasaannya kerana dia faham akan cara berfikir orang Mexico (Ashcroft, Griffiths dan Tiffin 1989: 80-81).

Perbezaan antara kota dengan desa juga terlihat pada kaedah penentangan keluarga wanita yang dikuasai lelaki. Keluarga Tengku Norbani yang mewakili masyarakat kota membantah perbuatan Muhammad Faris melukis gambar bogel Tengku Norbani secara undang-undang. Ini menunjukkan ketamadunan mereka dalam menghadapi sebarang masalah. Orang desa pula, Agus dan Samad, melakukan kekerasan terhadap Muhammad Faris apabila Siti Saleha dikuasai oleh Muhammad Faris. Pertentangan binari yang diperlihatkan ialah bertamadun/tidak bertamadun: orang kota memiliki tamadun kerana mengambil tindakan balas terhadap orang yang menjatuhkan maruah mereka melalui undang-undang, manakala orang desa mengambil tindakan dengan tangan sendiri secara kekerasan. Dalam peristiwa di dua latar yang berbeza itu, diperlihatkan perbezaan budaya. Sementara budaya kota lebih selamat dan tidak menumpahkan darah, budaya desa yang kasar dan ganas (*savage*) memperlihatkan amalan hukum rimba. Secara ideologikal, perbezaan itu menunjukkan kewajaran budaya kota untuk dijadikan cara hidup.

Dalam peristiwa yang membabitkan Muhammad Faris dengan Siti Saleha, pengarang telah mencorakkan imej bertentangan antara orang kota dengan desa atau lelaki dengan wanita sekali gus (satu strategi yang menarik): “Sepi tergantung di-dalam rumah itu. Dua buah laut sedang berombak—laut seni dan laut nafsu.” (Hlm. 131) Kenyataan itu lahir daripada penjelasan pengarang dan ini menunjukkan bahawa pengarang menerapkan pandangan ideologikalnya tentang perbezaan antara kedua-dua pihak tersebut secara pertentangan binari intelek/emosi. Laut seni ialah metafora bagi diri Muhammad Faris manakala laut nafsu ialah metafora bagi diri Siti Saleha. Yang satu mencerminkan intelektual dan yang satu lagi mencerminkan emosi. Walaupun jelas bahawa perbuatan Muhammad Faris itu tidak wajar dari segi moral, agama, dan budaya mana-mana pun, imejnya masih digambarkan sebagai manusia intelektual. Ini merupakan strategi ideologikal untuk mengangkat darjat orang kota dan lelaki sekali gus.

Kepulangan Muhammad Faris ke tempat asalnya (kota) selepas peristiwa itu samalah dengan halnya para pegawai kolonial pulang ke negara masing-masing setelah mencero bohi negara lain. Mereka tidak akan dihukum kerana kelas mereka berbeza dan corak hukuman juga tidak patut disamakan. Orang desa tidak akan mampu menuntut bela terhadap orang kota kerana kuasa dan keupayaan dari segi fizikal dan pemikiran mereka terbatas. Oleh yang demikian, Muhammad Faris selamat daripada maut walaupun diserang dengan kapak oleh Agus. Malah dia bertemu semula dengan Tengku Norbani di hospital. Pertemuan ini berfungsi mengabsahkan kewajaran tindakannya sama ada sebagai pelukis mahupun sebagai lelaki (simbol patriarki). Demikianlah secara halus norma tersebut dibudayakan melalui karya sastera.

Dalam satu peristiwa lain, watak orang desa yang berada di bawah penguasaan intelektual orang kota iaitu Wak Jusoh menampilkan pemikiran cerdikny a walaupun diiringi unsur keganasan apabila mengancam Muhammad Faris dengan senjata. Ucapan Wak Jusoh merupakan suara *subaltern* yang harus didengar oleh golongan yang berada di titik pusat.

“Kau lukis kemiskinan dengan rumah-ku yang burok. Kau memalukan anak bini-ku. Kau menjatuhkan maruah aku di-mata orang ramai. Pelukis apa-kah kau ini? Pelukis apa-kah kau ini? Pelukis apa-kah?”

....

“Kalau kau sa-benar-nya pelukis,” ulang Wak Jusoh. “Mari ikut aku ka-bukit. Lihat aku di-dalam ketakutan menghadapi bahaya harimau. Mari ikut aku di-dalam gelombang ombak jeram yang menunda aku sa-panjang malam. Kau lukis aku dengan perahu-ku di-larikan oleh arus jeram yang kenchang. Kau lukis aku dengan umpan kechil yang tersangkut di-mata kail yang terlekat di-batu jeram. Kau lukiskan semua-nya, Semua-nya, ha?”

(Hlm. 124-125)

Percikan peristiwa itu membentuk model mobiliti daripada kesempitan fikiran dan tradisionalisme cara berfikir masyarakat desa. Namun begitu, mobiliti dari segi fungsi dan pemikiran watak-watak yang terpinggir atau marginal ini dibataskan kerana barangkali *status quo* itu perlu dipertahankan atau diubah secara perlahan-lahan. Sisipan dialog Wak Jusoh yang tidak natural (terlalu berlebih-lebihan) itu dapat ditafsirkan dengan dua maksud yang beriringan: pertama, orang desa perlu mempunyai keberanian menyuarakan pendapat bagi membetulkan imej mereka yang diselewengkan oleh golongan penguasa; kedua, pihak penguasa atau golongan *centre* perlu mendengar suara *subaltern* dan mengubah persepsi mereka terhadap golongan tersebut. Dalam semangat yang sama, dapat ditafsirkan bahawa mobiliti mentaliti yang ditampilkan oleh pengarang bermaksud bahawa kekuasaan orang kota masih dianggap *superior* tetapi dalam masa yang sama kemunculan suara subalterniti harus diberi ruang. Ini selari dengan kenyataan Greenblatt (1990: 228-229):

Obviously, among different cultures there will be a great diversity in the ratio between mobility and constraint. Some cultures dream of imposing an absolute order, a perfect stasis, but even these, if they are to reproduce themselves from one generation to the next, will have to commit themselves, however tentatively or unwillingly, to some minimal measure of movement; conversely, some cultures dream of an absolute mobility, a perfect freedom, but these too have always been compelled, in the interest of survival, to accept some limits.

Oleh itu, walaupun Wak Jusoh telah menyuarakan pandangannya terhadap usaha seni Muhammad Faris yang boleh disamakan dengan suara peribumi terhadap kolonial, kesannya tidak berpanjangan. Suara itu dimatikan oleh kehadiran Samad dengan parangnya. Kehadiran Samad itu dapat ditafsirkan sebagai pengekalan *status quo* orang desa yang tidak bertamadun. Inilah yang dikatakan sebagai satu pertembungan antara tradisionalisme dengan modeniti. Pengarang seolah-olah berada dalam keadaan *ambivalence* (berbelah bahagi) antara hendak membela penduduk desa atau terus merendah-rendahkan mereka.

Dari segi naratif, model hubungan kota dan desa ini berfungsi sebagai satu tatacara yang disarankan kepada masyarakat desa/petani terutama pada dekad 60-an, iaitu ketika negara masih dalam proses pembangunan, selepas kemerdekaan. Pembangunan yang dirancang dan pertembungan antara modeniti dengan tradisionalisme sedang hebat bergolak ketika itu. Antara kota dengan desa terdapat jurang yang luas, dan pengarang melakukan usaha penyebatian bagi merapatkan perbezaan nilai antara kedua-dua lokasi tersebut. Sementara orang kota masih perlu mendisiplinkan orang desa dengan pemikiran baharu dan bertamadun, orang desa pula hendaklah menerima kehadiran itu dengan rasa penuh terbuka.

Selain itu, hubungan dialogik juga wajar diberi perhatian, iaitu kedua-dua pihak perlu bersikap terbuka untuk saling mendengar pandangan pihak yang satu lagi bagi mewujudkan keseimbangan hubungan. Nilai tradisionalisme yang rendah, pemikiran lama yang mundur, dan cara hidup yang lama perlu dimajukan dengan modeniti. Namun demikian, nilai tradisionalisme juga masih mempunyai kekuatan, terutama dari segi keluhuran sikap dan peribadi. Nilai moden juga walaupun membawa kemajuan dari segi cara berfikir dan cara hidup, tidak terlepas daripada unsur kejahatan. Oleh itu, pertembungan nilai tersebut wajar dihadapi secara dialogik. Secara keseluruhan, ideologi yang menunjangi dikotomi kota-desa ini tetap bias kepada kota kerana dari kotalah pemikiran moden lahir dan dapat memajukan kehidupan desa. Sesuai dengan latar masa ketika karya itu dilahirkan, novel ini menyarankan pandangan bahawa pembangunan desa perlu dilakukan.

KESIMPULAN

Sebagai satu produk budaya dan agenda budaya, novel ini menganjurkan satu norma yang khusus dalam hubungan dua pihak yang bertentangan. Ada dua bentuk hegemoni dalam novel ini iaitu antara lelaki dengan wanita dan antara kota dengan desa. Kuasa yang besar diberikan kepada lelaki dan kota, sementara wanita dan penduduk desa sebagai golongan *subaltern* terpaksa akur pada kuasa yang dominan. Dalam hubungan antara lelaki dengan wanita, norma tradisional masih dipertahankan iaitu penguasaan patriarki; sisipan perubahan yang dikemukakan belum sampai ke tahap untuk mengubah norma tersebut. Dalam hubungan kota dengan desa juga diperlihatkan kewajaran kota dan warganya sebagai kuasa dominan dan harus dituruti oleh warga desa dalam bentuk kolonialisme budaya. Cetusan *subaltern* yang ditampilkan, berfungsi sebagai satu anjuran halus supaya hubungan dialogik dapat diwujudkan. Namun demikian, secara keseluruhan, kedua-dua dunia yang menjadi topik dalam novel ini (dunia wanita dan desa) tetap berada dalam genggamannya hegemoni pihak yang berlawanan, iaitu lelaki dan kota. Terapan nilai dan norma secara halus dalam teks ini menjadikannya sebagai ejen penyambung budaya dalam masyarakat dekad 60-an. Secara tidak langsung teks ini dapat memberikan kefahaman tentang budaya masyarakat ketika itu.

RUJUKAN

- A. Samad Ahmad (peny.). 2000. *Sulalatus Salatin (Sejarah Melayu)*. Cet. Ke-8. Edisi Pelajar. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. dan Tiffin, H. 1989. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. dan Tiffin, H.. 2000. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.
- During, S. (ed.). 1999. *Introduction The Cultural Studies Reader*. Second Edition. London: Routledge.
- Dworkin, A. 1981. *Pornography: Men Possesing Women*. London: Women's Press.
- Foucault, M. 1980. *Power Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. New York: Pantheon Books.
- Freedman, J. 2002. *Feminism*. New Delhi: Viva Books Private Limited.
- Greenblatt, S. 1990. "Culture", dlm. Frank Lentricchia dan Thomas McLaughlin. *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Humm, M. 1994. *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*. Hertforshire: Harvester Wheatsheaf.
- Leela Ghandi. 1998. *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. New York: Columbia University Press.
- Pease, B. 2000. *Recreating Men: Postmodern Masculinity Politics*. London: Sage Publications.
- Ramazanoglu, C. 1989. *Feminism and the Contradictions of Oppression*. London: Routledge.
- Chow, R. 1993. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- S. Osman Kelantan. 1966. *Pengertian*. Machang: Penerbitan Pustaka Murni.
- Said, E. W. 1978. *Orientalism*. Hammondsworth Middlesex: Penguin Books.
- Schwarzer, A. 1984. *After The Second Sex: Conversations with Simone de Beauvoir* (terj.). New York: Pantheon Books.
- Thompson, D. 2001. *Radical Feminism Today*. London: Sage Publications.
- Todorov, T. 1999. *The Conquest of America*. Richard Howard (ptj.). Norman: University of Oklahoma Press.
- Walby, S. 1990. *Theorizing Patriarchy*. Oxford: Basil Blackwell.
- Ziauddin Sardar dan Borin Van Loon. 2001. *Mengenal Cultural Studies* (terj.). Bandung: Penerbit Mizan.