

FLUIDITAS ANTARA MASKULINITAS DAN FEMININITAS: REPRESENTASI WARIA DALAM FILM DOKUMENTER DAN FIKSI

The Fluidity of Masculinity and Femininity:
Waria's Representation in Documentary and Fiction Films

Maimunah

Jurusan Sastra Inggris, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Airlangga
Jalan Dharmawangsa Dalam Selatan Surabaya 60286, Telp: 031-5035676
Pos-el: maymunir@yahoo.com/maimunah.munir@gmail.com

(Makalah diterima tanggal 19 April 2012—Disetujui tanggal 28 April 2012)

Abstrak: Dunia Waria menjadi salah satu tema yang muncul dalam perkembangan film Indonesia pasca Orde Baru. Penelitian ini mengkaji dua film dokumenter dan sebuah film fiksi yaitu *Betty Bencong Slebor* karya Benyamin Sueb (1978) serta dua film dokumenter *Renita-Renita* karya Tony Trimarsanto (2006) dan *Ngudal Piwulang Wandu* karya Kukuh Yudha Karnanta (2009). Menggunakan metode penelitian kualitatif dan teori queer dalam membaca media film, hasil penelitian ini menunjukkan bahwa dari ketiga film tersebut terlihat perbedaan dalam memaknai tubuh dan gender. Tokoh Sholeh dalam *Ngudal Piwulang Wandu* berharap suatu hari nanti kembali menjadi lanang sejati, menikah secara heteroseksual dan memiliki anak. Renita membayangkan tubuh dan identitas gender sebagai perempuan sempurna, sedangkan Betty terlihat menikmati interplay antara tubuh feminine dan maskulinnya. Tubuh dalam konteks ini dapat dilihat sebagai suatu continuum, perpaduan antara femininitas dan maskulinitas, bukan suatu entitas yang statis. Perbedaan ketiga tokoh utama dalam memandang tubuh, seksualitas, dan gender mereka juga merefleksikan bahwa tidak ada identitas dan entitas tunggal dari waria.

Kata-Kata Kunci: waria, film, identitas gender

Abstract: The growing visibility of waria/male to female transgender has become one of the dominant features in Indonesia's contemporary film industry. The research examines three waria films: Tony Trimarsanto's *Renita-Renita* (2006), Kukuh Yudha Karnanta's *Ngudal Piwulang Wandu* (2009), and Benyamin Sueb's *Betty Bencong Slebor* (1978). Two basic research questions are, firstly: how is the fluidity of masculinity and femininity represented; secondly how do the waria perceive themselves (self-identity) in a heterosexual culture. Queer film theory will be used in analyzing the film diegesis. The research finds the fluidity and continuum of the waria main characters in defining the meaning of the self and their bodies. This fluidity offers a playful negotiation to the essentialist concept of gender binary system.

Key Words: waria, film, gender identity

PENDAHULUAN

Waria merupakan singkatan dari wanita-pria yang merupakan istilah eufemistik dari *banci* dan *bencong*. Tom Boellstorff (2007:57) mengungkapkan bahwa istilah waria pertama kali dikenal dalam sebuah pertunjukan di Batavia (Jakarta-kini) bernama *Bantji Batavia*

pada tahun 1830 dan menjadi lebih sering dipergunakan pada pertengahan abad ke-19. Dalam lintasan sejarah yang cukup panjang, istilah yang dilekatkan pada transgender/transsexual ini mengalami perubahan. Pada tahun 1970-an, sebelum munculnya istilah *waria*, *wadam* (kependekan dari wanita-adam)

lebih sering dipakai. Departemen Agama waktu itu kemudian mengganti istilah *wadam* karena adanya protes dari kalangan tertentu yang menganggap bahwa Adam merujuk pada nabi Adam sehingga istilah *waria* yang kemudian secara resmi dipakai oleh negara karena dianggap lebih netral.

Dalam kaitannya dengan identitas gender waria, Dede Oetomo (1996: 261, 2000:54) menyatakan bahwa waria dapat dikategorikan sebagai gender ketiga (*the third gender*) karena mereka menggabungkan femininitas dan maskulinitas. Sebagian *waria* merasa bahwa mereka adalah perempuan yang terperangkap dalam tubuh laki-laki (*women trapped in men's bodies*), sedangkan Tom Boellstorff (2007:57) mengungkapkan bahwa *waria* mendefinisikan mereka sebagai laki-laki dengan jiwa perempuan (*men with women's souls*). Perbedaan kategori ini menunjukkan *fluiditas* identitas gender *waria* yang tidak dapat dikategorikan dalam sebuah identitas tunggal sehingga memaksakan sebuah kategori gender tertentu seringkali hanya mempertajam stigmatisasi dan diskriminasi kepada mereka. Penting untuk dicatat bahwa *waria* bukanlah identitas seksual tetapi identitas gender. Sebagaimana dikatakan oleh Dede Oetomo: '*the category of waria does not, for the general public, connote sexual orientation. It is rather label for non-confirming gender behaviour or for a gender identity*' (Oetomo, 2000:48).

Dalam sejarah industri film Indonesia, film pertama tentang waria bahkan telah muncul dalam film karya Nawi Ismail berjudul *Benyamin Brengsek* pada tahun 1973. Pada tahun 1978, Lilik Sudjio menjadi sutradara film *Wadam* yang merupakan singkatan dari wanita dan adam (laki-laki). Pada tahun yang sama (1978), *Betty Bencong Slebor* yang diperankan oleh Benyamin Sueb menjadi salah satu film komedi yang cukup

populer. Dalam film-film tersebut, tokoh-tokoh waria diperankan oleh komedian (Kristanto,1995:179,194). Misalnya, dalam *Wadam*, komedian Kardjo AC-DC menjadi tokoh utama dan Benyamin Sueb dalam film *Betty Bencong Slebor* dan *Benyamin Brengsek* yang menunjukkan genre film tersebut adalah film komedi. Film-film tersebut juga merepresentasikan tokoh-tokoh waria sebagai *cross-dresser* yang kemudian cenderung menempatkan tokoh-tokoh *queer* ini sebagai *object of fun*, sementara isu tentang waria itu sendiri menjadi terpinggirkan. Demikian pula, waria dalam film-film Orde Baru dikonstruksikan sebagai sebuah profesi daripada persoalan identitas gender/seksualitas.

Artikel ini mengkaji tiga film yaitu *Betty Bencong Slebor* karya Benyamin Sueb (1978) serta dua film dokumenter kontemporer *Renita-Renita* karya Tony Trimarsanto (2006) dan *Ngudal Piwulang Wandu* karya Kukuh Yudha Karnanta (2009). Pemilihan film-film ini karena alasan sebagai berikut. *Betty Bencong Slebor* adalah film waria yang paling populer dalam sejarah film Indonesia masa Orde Baru (Kristanto, 1995:179,194). Film komedi drama yang diproduksi tahun 1978 ini merupakan representasi film fiksi pada masa Orde Baru. Film dokumenter *Renita-Renita* karya Tony Trimarsanto dan *Ngudal Piwulang Wandu* adalah film dokumenter pasca-Orde Baru yang menjadi data penelitian karena secara utuh memotret transformasi kehidupan tokoh waria sejak masa kecil hingga dewasa. Profesi dua tokoh utama yaitu Renita sebagai pekerja salon dan Nyi Sholeh sebagai dalang menjadi alasan lain untuk mengkaji bagaimana proses menjadi waria dan bagaimana memandang identitas (*self-identity*) mereka.

Masalah utama yang menjadi fokus tulisan ini adalah: 1) bagaimana maskulinitas dan femininitas direpresentasikan

dalam keempat film tersebut; dan 2) bagaimana waria memandang identitas mereka (*self-identity*)

TEORI

Untuk menjawab pertanyaan utama di atas, digunakan teori kajian film *queer*. *Queer* atau seksualitas non-normatif merujuk kepada orientasi seksual yang di luar kategori seksualitas yang “normal” atau heteroseksual (Probyn, 2005:288). Istilah *queer* muncul pertama kali di Amerika terutama pada tahun 1990-an. Tiga karya utama yang menjadi pelopor teori *queer* adalah *Gender Trouble* (1990) oleh Judith Butler, *Epistemology of the Closet* (1990) oleh Eve Kosofsky Sedwick dan *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (1991) oleh Diana Fuss (Garber, 2001:183). Teori *queer* kemudian berkembang pesat dan dipakai sebagai sebuah pendekatan di dunia sastra, film, sejarah, kajian budaya dan filsafat. Pada awal tahun 1990, ketika pendekatan post-modernisme dan post-strukturalisme mendominasi dunia akademik, teori *queer* secara bertahap menggantikan teori gay/lesbian yang lebih dekat dengan pendekatan strukturalisme. Teori *queer* yang berakar dari post-strukturalisme meyakini bahwa seksualitas bukanlah kategori yang tetap dan monolitik tetapi merupakan sebuah konstruksi sosial yang cair dan tidak stabil. Demikian pula, jika teori gay/lesbian membuat dikotomi yang ketat antara heteroseksualitas dan homoseksualitas, teori *queer* lebih berfokus pada heteronormativitas, yaitu norma sosial yang mendefinisikan heteroseksualitas lebih utama daripada homoseksualitas (Corber dan Vallochi, 2003:2—3). Demikian pula, teori *queer* dapat diaplikasikan untuk mengkaji produk budaya baik dalam budaya *western* ataupun *non-western* sebagaimana dikemukakan oleh Benschhoff and Griffin (2004:2):

“Queer theory is relevant to non-Western contexts, since it explores non-procreative sexualities in non-Western cultures, places, and eras that often have vastly different understanding of human sexuality”.

METODE

Kajian film (*film studies*) merupakan bagian dari kajian budaya (*cultural studies*). Paulo Saukko (2003) membagi tiga metodologi penelitian dalam kajian budaya. Pertama, pendekatan untuk memahami pengalaman hidup (*lived experience*). Kedua, pendekatan untuk meneliti teks atau wacana (*discourse*) dan ketiga, pendekatan untuk meneliti proses makro globalisasi. Dengan demikian, penelitian ini termasuk dalam kategori kedua yang berarti film yang diteliti diperlakukan sebagai teks/wacana. Disamping itu, sebagai sebuah produk audio visual, film-film yang diteliti akan dikaji sebagai sebuah *cinematic text* yang terdiri dari bentuk dan *style*. Bentuk (*form*) film terdiri atas unsur naratif yang merupakan elemen kunci dalam pengkajian film. Sebagai sebuah sistem, aspek naratif terdiri atas plot, alur, latar, dan waktu. Adapun *style* atau *non-narrative system*, terdiri atas *mise-en-scene* dan aspek sinematografisnya (Bordwell dan Thompson, 2008:111). Dengan demikian, film-film itu dikaji sebagai teks budaya yang utuh.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Proses Transformasi *Being* dan *Becoming* Waria

Pembahasan diawali dengan representasi pada film dokumenter *Renita-Renita*. Narasi film dibuka dengan menampilkan kehidupan waria perkotaan di Jakarta yang berprofesi sebagai pekerja seks jalanan. Alur cerita kemudian *flash back* pada kisah masa kecil Renita, tokoh utama film ini di Sulawesi yang pada usia 5 tahun telah menyadari perbedaan gendernya. Dalam dunia permainan yang tergenderkan, indikasi kewariaan telah

tumbuh sebagai bagian dari masa kecil mereka (Boellstorff, 2007:88). Pengakuan Renita bahwa sejak kecil ia memiliki kebiasaan berbeda dengan teman sebayanya dimana mereka lebih suka dengan dunia yang feminin mengindikasikan bahwa *waria-ness* sebagai sesuatu yang muncul sejak masa kanak-kanak yang kemudian berlanjut hingga masa remaja. Sebagaimana pengakuan Renita: '*mimpi ku bukan bersetubuh dengan perempuan, tapi aku mimpi disetubuhi laki-laki*'. Pengakuan Renita sejalan dengan pendapat yang dikemukakan oleh Sharyn Davies (2010:29) bahwa ada hubungan yang signifikan antara seksualitas dan gender. Dalam hal ini, '*sexual desire*' yang dirasakan Renita untuk disetubuhi laki-laki adalah tanda (*sign*) awal bahwa ia berkecenderungan sebagai seorang waria.¹

Hal yang sama dialami oleh tokoh Sholeh dalam film dokumenter *Ngudal Piwulang Wandu*. Ia menyadari bahwa sejak kecil ia telah memiliki kecenderungan *lembèng* (*effeminate*): '*Aku lembeng kit cilik...bibit arep dadi banci wis ono, rambutku dhowo. Aku jaluk boneka, anak lanang khan biasane jaluk robot-robotan*'. Narasi tokoh Sholeh secara gamblang menunjukkan bahwa kecenderungan sebagai *transgender* adalah sesuatu yang muncul secara naluriah sejak lahir (*innate from birth*), alami (*nature*) dan tidak dapat dielakkan.

Kedua tokoh mengalami tahapan transformasi berikutnya yaitu tahap *cross-dressing*. Pada tahap ini, *waria-ness* semakin kuat dan terlihat dalam penampilan fisik. Pola dan jenis pakaian yang dipilih mengarah pada *target gender*. Tokoh Sholeh dan Renita secara perlahan mengenakan pakaian dan berdandan seperti perempuan yang mengindikasikan jiwa feminin (*feminine soul*) yang mereka miliki. Dalam hal ini, proses *cross-dressing* tokoh Sholeh terlihat lebih lancar dan tidak terlalu mengalami

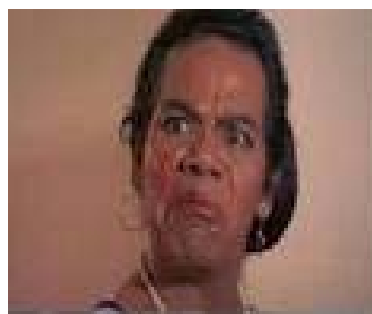
hambatan karena ia dibesarkan dalam keluarga yang mencintai seni. *Gender transforming* Sholeh juga dipengaruhi oleh kepindahannya dari dunia ludruk ke dunia dalang. Disini ia belajar cara berdandan dan lingkungan ludruk Irama Budaya di Surabaya yang didominasi waria membuat proses *cross-dressing* Sholeh berjalan lancar. Komunitas para *tandhak* (pemain ludruk) yang terbiasa hidup di antara limintas *masculinity* dan *femininity* mengajarkan Sholeh bahwa identitas gender sangat cair. Di komunitas ini pula, Sholeh belajar menggunakan sanggul, belajar menari, dan bisa merias. Semua keterampilan perempuan yang kelak akan membantunya dalam meraih masa depan.

Berbeda dengan proses transformasi Sholeh dan identitasnya sebagai *waria* yang justru memaksimalkan potensi bakat alamnya sebagai seniman panggung, Renita mengalami nasib yang sebaliknya. Renie dibesarkan dalam keluarga religius yang menginginkan dirinya menjadi *da'i*. Zein/Renie Pandagau mengalami kekerasan fisik dan mental karena perbedaan identitas gendernya. Ketika sang ayah mengusir Renie dari Sulawesi, ia memutuskan untuk menjadi seorang *hostess* di Kalimantan. Meninggalkan keluarga inti (*blood family*) sebagaimana dialami Renita merupakan pilihan terakhir ketika keluarga tidak lagi menjadi tempat yang aman bagi mereka. Meninggalkan *familial space* menjadi indikasi bahwa persoalan utama dan pertama yang dihadapi oleh mereka dengan seksualitas marjinal adalah negosiasi antara *heterosexual compulsory* dan *non-normative sexual orientation*. Kewajiban heteroseksual menempatkan hanya mengkonstruksikan oposisi biner antara laki-laki dan perempuan dan menegasi kategori yang lain (*the other*). Linda Rae Bennet (2005:40) menyatakan bahwa ideologi gender yang dikonstruksikan oleh rezim Orde Baru ini menjadi dasar

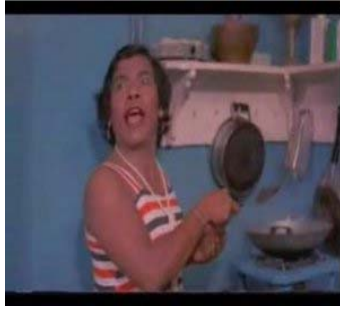
pembedaan antara maskulinitas dan femininitas.

Berbeda dengan film dokumenter di atas, *Betty Bencong Slebor* tidak secara spesifik mengungkap masa kanak-kanak kedua tokoh utama. Dalam film *Betty Bencong Slebor*, misalnya, narasi dibuka dengan menampilkan sosok Betty yang mengenakan baju perempuan selutut dan memperlihatkan betisnya yang menggunakan sepatu jengki dengan hak tinggi. Menggunakan sanggul a la ibu-ibu Dharma Wanita yang populer pada masa itu (film ini dibuat tahun 1978). Perpaduan busana modern dan sanggul ini membedakan Betty dengan busana yang dikenakan waria masa kini. Sharyn Davies, berpendapat bahwa waria kontemporer di Indonesia tidak dapat mengelak dari pengaruh *transnational global discourse* atau wacana global dalam memilih busana sehari-hari.² Cara berdandan (*dendong*—dalam bahasa waria) Betty tidak sepenuhnya mengadopsi femininitas model Barat sebagaimana yang diamati Sharyn pada waria kontemporer, tetapi masih mengadopsi *local femininity* atau femininitas lokal (terutama sanggul). Bagi Betty, sanggul yang dikenakan adalah bagian dari 'kepribadian'-nya. Ketika tokoh Nasir, yang juga teman sesama pembantu rumah tangga di keluarga juragan Bokir mengejek konde (sanggul) Betty sebagai ketinggalan zaman, Betty menjawab dengan lugas bahwa sanggul adalah kepribadian dan 'ban serep' yang melekat pada dirinya. "*Biarin ketinggalan zaman, ini khan kepribadian*". Sanggul Betty menarik perhatian Nasir dan juga alat untuk 'mengetes kepribadiannya'. Suatu hari Nasir mencoba mencopot sanggul Betty dengan menggunakan galah bambu dari loteng rumah majikannya. Sanggul Betty copot dan dengan tingkah yang *campy* Betty merasa itu melecehkan kepribadiannya sebagai perempuan. *Scene* ini

memperlihatkan parodi yang cerdas narasi film ini, bahwa bagi waria pada masa itu, sanggul adalah bagian dari *femininity* yang mereka bayangkan. Sanggul menjadi bagian untuk 'menjadi' perempuan yang sempurna. Tipe sanggul yang dipilih Betty pun adalah sanggul yang besar sebagaimana yang biasa dipakai ibu-ibu di perkotaan. Gambar di bawah ini memperlihatkan cara berdandan Betty pada masa awal bekerja di rumah tuan Bokir ketika masih mengenakan sanggul.



Menarik untuk diamati bahwa sanggul yang dikenakan Betty kemudian ditanggalkan karena sang majikan perempuan menasehati Betty agar menggunakan pakaian yang simpel. Betty pun kemudian membiarkan rambut pendeknya tergerai tanpa sanggul. Ia mulai menanggalkan cara berdandan tradisional dan memilih cara berdandan modern sebagaimana saran juragan perempuannya. Betty juga terlihat meninggalkan sarung yang ia kenakan pada saat-saat awal bekerja di rumah keluarga Bokir. Dalam salah satu *scene* diperlihatkan bagaimana Bokir mencium Betty karena baju yang dikenakan Betty adalah baju pemberian sang Nyonya. Adegan kocak ini menunjukkan bahwa pada dasarnya tidak ada perbedaan yang cukup signifikan antara tubuh maskulin dan tubuh feminine. Gambar di bawah ini memperlihatkan cara berdandan Betty dalam keseharian: mengenakan kalung, anting, lipstik, dan baju yang lebih simpel.



Waria: Antara Femininitas dan Maskulinitas

Femininitas dan maskulinitas adalah sebuah konstruksi sosial yang dilekatkan pada seseorang berdasarkan identitas seksual. Pekerjaan (*occupation*), peran (*role*), tingkah laku (*behavior*) akan mempengaruhi konstruksi tentang maskulinitas dan femininitas. Pekerjaan sebagai tukang parkir misalnya, dikonstruksikan sebagai pekerjaan yang hanya cocok bagi laki-laki karena membutuhkan maskulinitas yang tinggi. Proses formasi subjek (*the process of subject formation*) dalam menentukan seberapa jauh maskulinitas dan femininitas seseorang dipengaruhi oleh ideologi dominan dimana individu itu berada. Selama proses itu, terjadi tarik-menarik pada seorang individu untuk mematuhi, menolak, atau justru memodifikasi. Judith Butler (1990,1993) menggunakan istilah *performativity* (performativitas) untuk menunjukkan bahwa maskulinitas dan femininitas bukanlah sebuah konsep yang statis tetapi dipengaruhi oleh konsep *citation* 'pengutipan' konsep atau konstruksi yang telah ada. Dalam hal ini, performativitas akan membedakan sebuah tindakan yang bersifat '*voluntaristic, optional, and willful, or imitative, merely playing role*' (Eves, 2004:489).

Dalam film *Renita-Renita*, tokoh Renita memiliki profesi sebagai pegawai salon kecantikan yang membutuhkan *feminine skills*. Salon kecantikan sebagaimana yang dikatakan Tom Boellstroff (2005, 2007) merupakan *locus* sentral

bagi waria untuk menemukan komunitas dan membangun solidaritas. *Female skills* seperti bekerja di salon kecantikan memiliki fungsi signifikan untuk berinteraksi dengan masyarakat "*interface with public culture*". Dede Oetomo (1996:226) berpendapat bahwa identifikasi waria dengan salon kecantikan dipengaruhi oleh keinginan waria untuk terlihat dan mempelajari tentang femininitas: kelembutan dan keluwesan perempuan paruh baya baik dalam berbicara, berjalan, dan bersikap. Citra ibu-ibu yang halus dan keibuan ini mereka pelajari melalui praktik dan latihan sehari-hari yang diperoleh di antaranya di salon kecantikan. Proses transformasi menjadi sosok perempuan yang ideal ini menjadikan salon kecantikan memiliki fungsi yang signifikan.³ Proses transformasi tubuh ini seringkali melibatkan injeksi hormon, silikon, dan bahkan operasi ganti kelamin. Selain itu, salon kecantikan menjadi tempat bagi waria muda untuk magang dan belajar untuk bertahan hidup sebagai waria dari para waria senior.⁴ Renita menuturkan secara kronologis kisah hidupnya sebagai *hostess* di Kalimantan kemudian pindah ke Jakarta sebagai pekerja seks di Taman Lawang. Melalui bimbingan seniornya sesama waria bernama Vera Emas, Renita diajari cara berdandan oleh Vera Emas. Sayangnya ia juga dijual dan 'dipakai' oleh Vera. Pengakuan Renita merupakan refleksi keseharian waria untuk bertahan hidup tanpa keluarga di kota metropolitan seperti Jakarta. Peran waria senior terlihat menonjol dalam narasi Renita. Ia juga menuturkan persaingan sesama waria sebagai pekerja seks di Taman Lawang. "*Tidak mudah masuk ke Taman Lawang, Gue digebukin sama banci-banci lama*". Narasi Renita sekaligus mengungkapkan persaingan antarwaria dalam mencari klien. Semakin *feminine* dan muda seorang waria, semakin banyak peluang untuk mendapatkan pelanggan. Irfan

Kortschak (2007, 2010) menyebutkan bahwa diskriminasi dalam dunia birokrasi menyulitkan waria menjadi pegawai negeri sipil dan menjadikan salon kecantikan sebagai tempat kerja alternatif yang mandiri.⁵ Sebagaimana penuturan Renita bahwa “*Selain di salon, tidak ada lagi pekerjaan yang menerima kami. Padahal banyak waria yang sarjana*”.

Dunia waria yang lekat dengan *feminine skills* dan berdandan (*dendong*) di representasikan dengan menarik dalam film-film yang menjadi kajian penelitian ini. *Dendong* menjadi bagian tak terpisahkan dalam dunia keseharian waria dalam menegosiasi antara maskulinitas dan femininitas. Tom Boellstorff mendefinisikan *Déndong* sebagai berikut: “*Déndong is “a gay language variant of dandan ‘put on make up’ or ‘groom oneself’”* (Boellstorff, 2005:167). Lebih jauh, Boellstorff berpendapat bahwa *Déndong* dapat diterjemahkan sebagai kompensasi dari ‘kegagalan’ mereka terhadap maskulinitas laki-laki ‘*a compensation for their failure as masculine men*” (Boellstorff, 2007:111).

Dalam film *Betty Bencong Slebor*, misalnya Betty selalu berdandan perempuan: mengenakan lipstik, sanggul, dan aksesoris perempuan ideal terutama dalam aktivitas sehari-harinya sebagai pembantu rumah tangga. *Scene* yang menarik terlihat ketika Betty mengenakan sanggul, sarung, dan hem pendek ketika mencuci. Perpaduan antara maskulinitas dan femininitas ini sering dilakukan Betty. Terlihat bahwa Betty membedakan dirinya dengan cara menjaga meninggalkan sisi maskulinitas dan melekatkan diri dengan femininitas. Tidak hanya dalam pemilihan busana tetapi juga kapasitas kekuatan fisiknya. *Scene* yang menarik terjadi ketika mobil juragan laki-laki, Bokir mogok dan Betty diminta untuk mendorong. Ia menjawab: “*Mana bisa tuan, saya tidak kuat, tuan...saya khan lembut*”. Kalimat Betty

menandakan bahwa dirinya perempuan yang tidak memiliki kekuatan atau maskulinitas laki-laki sebagaimana yang dibayangkan tuannya. Menariknya, maskulinitas Betty tidak sepenuhnya hilang dan justru berguna dalam situasi kritis. Misalnya dalam *scene* ketika Betty membeli beras satu kuintal dan membawanya menggunakan becak, sang tukang becak tidak cukup kuat untuk mengayuh becak karena tubuhnya yang kurus. Betty dengan spontan mengejek maskulinitas sang tukang becak dan ketika jalanan menanjak, becak pun berhenti. Betty kesal dan melempar sang tukang becak ke sawah. Betty dengan cerdas memperlihatkan fluiditas antara maskulinitas dan femininitas. Sebagai sosok yang secara biologis laki-laki, bagi Betty alasan sang tukang becak untuk menolak mengayuh becak karena terlalu berat hanyalah sebuah alasan dari kemalasan. Hal ini dibuktikan Betty dengan cara melempar si tukang becak ke sawah dan menggantikan posisi si tukang becak. Betty mengejek maskulinitas si tukang becak. *Scene* ini memperlihatkan dengan baik bahwa ‘*maleness and femaleness are co-existent, not fixed and mutually exclusive entities*’. Adegan negosiasi maskulinitas dan femininitas ini juga ditunjukkan Betty ketika di sawah tiba-tiba ingin buang air. Secara spontan, Betty jongkok menirukan cara buang air kecil ala perempuan. Laki-laki pada umumnya memilih berdiri. Betty nampaknya telah mengadopsi femininitas dengan cukup baik dan mempermainkan fluiditas maskulinitas dan femininitas dengan cukup kocak dan *playful*.

Sementara itu, dalam film *Ngudal Piwulang Wandu*, tokoh Sholeh mempelajari dan menjalani latihan yang berulang-ulang selama bergabung di ludruk Irama Budaya Surabaya. Dari para seniornya pula, Sholeh diajari cara berdandan. Seringkali ia merasa aneh karena teman-temannya mampu berdandan cantik sebagaimana perempuan asli. Sholeh

dengan perlahan mempelajari semua *feminine skills* seperti memasak, merias, menari, dan lain-lain. Sholeh juga mengubah cara berpakaian menjadi lebih feminin. Proses yang cukup lama kemudian menempa fisik dan batinnya untuk merasa mantap berada pada posisinya sekarang sebagai waria. Sholeh dalam kesehariannya mengenakan anting dan rambut panjang. Femininitasnya semakin kelihatan ketika di panggung sebagai dalang. Ia tidak dapat terbedakan dengan perempuan pada umumnya karena kemampuan mentransformasi dirinya. Dalam setiap pementasan wayang di panggung, Sholeh dengan lincah memainkan perubahan *tone* suara laki-laki dan perempuan. Kemampuan ini menjadi unik karena kebanyakan dalang laki-laki. Kemampuan memperoleh suara feminin ini adalah buah dari proses panjang. Menarik untuk dicatat bahwa Sholeh memilih mempertahankan nama kecilnya dan masyarakat menambahi *Nyi* di depan namanya sebagai tanda pengakuan atas kemampuannya sebagai dalang perempuan. Dunia dalang yang di dominasi laki-laki biasanya menggunakan sebutan atau gelar *Ki* seperti *Ki Mantap Sudarsono* atau *Ki Timbul*. *Nyi Sholeh Satuhu*, adalah upaya yang dilakukan tokoh Sholeh dalam menegosiasi budaya heteroseksual dominan.

Renita dalam *Renita-Renita* menunjukkan femininitas dan pilihannya untuk menjadi perempuan dengan lebih konkret. Ketika sang ayah menanyakan apakah ia memilih menjadi laki-laki atau perempuan, Renita menjawab sebagai perempuan. Sang ayah menjawab, boleh menjadi perempuan asalkan pulang kembali ke kampung halaman membawa anak dan istri, artinya Renita sebagai ayah dan suami. Renita memutuskan untuk meninggalkan keluarganya karena adanya pergolakan terhadap femininitas yang dirasakannya dan maskulinitas yang ditetapkan oleh keluarganya.

Femininitas Renita juga ditunjukkan dalam pemilihan baju yang dipakainya sehari-hari. Renita menggunakan kulot panjang, rambut panjang dan juga *make-up* lengkap sebelum berangkat kerja ke salon kecantikan.

Secara spesifik, dalam kajian teori *queer*, dikenal istilah *camp* yaitu negosiasi maskulinitas dan femininitas yang dilakukan oleh komunitas minoritas seksual ini sebagai upaya untuk mempertahankan diri dan menegosiasi ideologi dominan yang represif. Sub-bab di bawah ini secara spesifik akan membahas tentang *campy* dan *performativity* sebagai bagian dari negosiasi maskulinitas dan femininitas yang sering dilakukan oleh *queer people* sebagaimana yang direpresentasikan dalam film.

Camp

Harry Benshoff dan Sean Griffin (2004, 2006) mendefinisikan *camp* sebagai berikut: "*a sensibility, a taste, and an aesthetic, and it shares similarities with literary devices such as parody, irony, and satire. Camp can be both a reception strategy as well as a mode of cultural production*". *Camp is never a thing or person verse, but, rather, a relationship between activities, individuals, and gayness*.⁶ Dengan kata lain, *camp* bisa berarti parodi, ironi, dan satire yang dipakai oleh *queer people* dengan mengkombinasikan elemen-elemen teatral dan *exaggeration* dengan maksud untuk memparodikan '*the hostile environment*'. Sebagai suatu strategi bertahan dalam masyarakat yang memarginalisasi mereka, *Camp* muncul dalam bentuk humor yang terkesan mengejek kondisi mereka sendiri. Menertawakan diri mereka sendiri merupakan salah satu cara bertahan dan mengakui realitas marjinal dalam kehidupan sehari-hari. Secara spesifik, Harry Benshoff dan Sean Griffin (2006, 2008) merinci empat elemen *Camp* yaitu *Ironi, Aestheticism, Theatrically*

dan Humor. Keempat elemen ini dalam praktik kehidupan waria bisa terjadi *overlap* antara satu elemen dengan yang lain.

Dalam film *Betty Bencong Slebor*, misalnya representasi *camp* muncul dalam pemilihan bahasa yang dipakai oleh Betty. Dengan menggunakan *tone* suara rendah, sedikit cempreng dan cadel serta pemilihan kata yang menggunakan bahasa binan membedakan Betty dengan laki-laki heteroseksual dan perempuan pada umumnya.⁷ Misalnya ketika Betty menjawab tantangan Nasir bahwa sulit bagi waria seperti dirinya untuk memperoleh pekerjaan, Betty menjawab: “Kalau guwe mau, parkir aja di Taman Lewong, Ngetong, pasti banyak cukong”. Maksudnya, jika Betty mau, dia bisa saja memilih profesi sebagai pekerja seks di Taman Lawang, tempat populer bagi para waria di Jakarta untuk bekerja dalam industri seks.⁸ Begitu pula, ketika juragan perempuan Betty memberinya gaun malam bekas, Betty terlihat sangat gembira dan menjawab “Trimse Kamse, Nyonya”. Bahasa Binan yang dipakai oleh Betty merupakan salah satu identitas waria yang tidak dapat dipisahkan dalam kehidupan sehari-hari. Munculnya bahasa Binan dalam film ini menunjukkan bahwa pemakaian bahasa Binan telah lama dikenal oleh waria, bahkan pada era 1970-an ketika film ini diproduksi.

Fungsi bahasa Binan sebagai bahasa sandi atau bahasa rahasia agar bertahan dari razia petugas muncul dalam adegan ketika Betty dan Nasir pulang dari sebuah acara pesta pada malam hari. Tanpa diduga, mereka bertemu dengan kelompok waria yang sedang latihan bela diri. Tiba-tiba kelompok waria berteeriak karena mendengar suara polisi yang akan merazia mereka. Salah seorang waria berteriak: ‘...Aduh...ada pemeresonan’. *Pemeresonan* adalah bahasa Binan untuk menjelaskan pemeriksaan atau

razia. Penggunaan bahasa Binan ini adalah contoh *camp* yang memadukan elemen estetik dan ironi. Estetik karena perubahan dan tambahan akhiran seperti *Lewong*, *ngetong*, dan *cukong* secara estetik menciptakan istilah tersendiri yang awalnya hanya dipahami oleh kalangan waria, tetapi kemudian menjadi bahasa *slang* di kalangan anak muda perkotaan. Bahasa Binan ini juga bisa dimaknai sebagai *ironi* karena seringkali istilah-istilah yang mereka pakai memiliki arti yang sangat berbeda. Misalnya, kata *sakit* diganti menjadi *sakinah*. Kata *sakit* sering mereka pakai untuk menjelaskan kondisi mereka yang ‘sakit’ maksudnya yang berbeda dengan yang ‘normal’. Tetapi, istilah ‘sakinah’ yang mereka pilih sebagai padanan kata ‘sakit’ memiliki arti yang berlawanan yaitu, bahagia atau sejahtera. Istilah ‘sakinah’ dipilih untuk menggantikan ‘sakit’ bisa jadi sebagai sindiran atas realitas sosial yang menimpa mereka. Keberadaan waria selama ini banyak ditentang oleh kalangan agama yang konservatif yang memandang waria sebagai kelompok masyarakat yang ‘sakit’.

Sementara itu, dalam film dokumenter, sisi *camp* tokoh utama terutama dalam penggunaan bahasa Binan tidak terlihat menonjol. Hal ini disebabkan karena dalam film dokumenter, lebih terlihat realitas keseharian waria yang selalu dalam posisi marginal dan terdiskriminasi secara sosial politis. Akan tetapi, bukan berarti mereka tidak memiliki strategi untuk bertahan. Dalam kedua film dokumenter yang menjadi sampel penelitian ini, terlihat *performativity* menjadi strategi mereka dalam menegosiasi kuatnya ideologi heteronormatif yang secara kaku membedakan maskulinitas dan femininitas.

Performativitas

Salah satu elemen penting dalam teori *Queer* adalah performativitas yang

pertama kali dirumuskan oleh Judith Butler. Sebagaimana dalam kajian feminis bahwa gender adalah konstruksi sosial, Butler mendasarkan teorinya pada argumen Carole S. Vance, bahwa seksualitas sebagaimana gender adalah konstruksi sosial yang tidak statis dan ahistoris.⁹ Dengan mengembangkan argumen tentang *the Instability of Sexuality as a Category*, Butler meyakini bahwa seksualitas dan identitas seksual adalah bagian dari performativitas yang diproduksi dan direproduksi melalui serangkaian *repetition* 'pengulangan' dan *citation* 'pengutipan' sesuatu yang sudah ada sebelumnya (Butler, 1993). Dalam pandangan Butler, gender adalah performa yang berarti bahwa *'There is no identity exist behind the act that supposedly "express" gender'*. Gender merupakan suatu tindakan yang diperoleh dengan latihan berulang-ulang dan seperti naskah (*script*) sedangkan kita, manusianya seperti aktor yang membuat manuskrip itu hidup melalui serangkaian latihan secara terus menerus dengan melakukan *performing* atas tindakan itu (Butler, 1993).

Film dokumenter *Ngudal Piwulang Wandu* menampilkan performativitas tokoh utama yaitu Sholeh dalam upayanya menunjukkan apa yang diyakininya sebagai 'perempuan'. Narasi film secara kronologis memaparkan proses performativitas Sholeh di dalam dan di luar panggung. Misalnya ketika Sholeh mulai berkenalan dengan dunia panggung sebagai *dalang cilik*. Pada masa ini, ia masih dalam identitasnya sebagai laki-laki di panggung. Perkenalan dengan *panjak* kemudian mengantarkan pada dunia *dalang* yang sebenarnya telah ditekuninya sejak kelas 6 SD. Bakat dan dukungan keluarga untuk menjadi *dalang cilik* menjadikan Sholeh dengan mudah memasuki dunia *dalang* sehingga ia sering mendapatkan order pentas manggung dan mendapat predikat *dalang tiban*.

Sukses sebagai *dalang tiban*, Sholeh memantapkan hatinya untuk memasuki dunia ludruk yang baginya penuh tantangan dan permainan. Di sinilah ia mulai mengubah identitas gendernya yang semula laki-laki dalam dunia *dalang tiban*. Sholeh mengakui *"sifat lanangku kudu diubah, kudu wedok-i"*, artinya ia harus meninggalkan dunia maskulin dan belajar menirukan dunia feminin. Mulai tahap inilah ia belajar *"yo opo lumrahe wong wedok"*, mempelajari dan meniru apa yang dikonstruksikan sebagai "perempuan". Tidak mudah menjadi "perempuan", apalagi jika tampil di publik sebagai *dalang "perempuan"*. Tubuh Sholeh pun menjalani proses pendisiplinan, peniruan, dan latihan berulang-ulang agar mencapai apa yang dibayangkan sebagai "perempuan asli". Untuk mengubah *tone* suaranya, ia menirukan suara perempuan dengan nada rendah dan mengkonsumsi ramuan tradisional (jamu) agar suaranya lebih feminin. *"Aku dijamuni godong Rempela, disambelno terus dimaem ambek sego panas, terus ngombe 12 gelas di akehi terus iso methu suara wedok"*. Proses ritual minum jamu ini merupakan proses *bodily modification* atau modifikasi tubuh agar sesuai dengan inti gender "perempuan". Proses latihan dan peniruan yang terus menerus ini, sebagaimana dikatakan Butler (1999:136) adalah bagian dari proses memproduksi dan mereproduksi identitas, sebuah proses peniruan, proses performativitas untuk membuktikan bahwa mereka adalah "wanita yang asli". Performativitas Sholeh dapat dikatakan berhasil dan kini ia menyandang nama Nyi Sholeh Satuhu, artinya ia telah mampu meniru yang "asli" setelah melalui latihan yang berulang-ulang (*reiterative imitations*).

Dalam kaitannya dengan perbedaan identitas seksual antara homoseksualitas dan heteroseksualitas, Judith Butler juga berargumen cairnya batasan keduanya.

Bagi Butler, *'homosexuality and heterosexuality are not fixed categories. A person is merely in a condition of "doing straightness" or "doing queerness"*. Proses saling mempermainkan (*interplay*) antara *"doing straightness"* dan *"doing queerness"* menjadi elemen penting dalam kajian *transgender* karena posisi mereka yang berada dalam posisi antara (*in-betweenness*). Susan Stryker (1988:147) menyebutkan bahwa *transgenderism and transgender phenomena 'disrupt and denaturalize Western's modernity's of 'normal' reality*.

Interplay (proses saling mempermainkan) antara *"doing straightness"* dan *"doing queerness"* seringkali dilakukan tokoh Betty yang mengisyaratkan bahwa perbedaan keduanya sangatlah cair. Misalnya ketika tokoh Nasir dengan usilnya menggalah sanggul Betty hingga copot, spontan Betty berteriak: *"Eeeh, jahiliah loe, aduh...pulangin dong, ban serep gue diambil"*. Jika sebelumnya kepada juragan perempuan, Betty mengakui bahwa konde (sanggul) adalah kepribadiannya, maka kali ini dia menganggap sanggulnya sebagai *'ban serep'* artinya sesuatu (identitas) yang kedua, secara literal bermakna cadangan (*se-rep*). Pandangan Betty yang cair dan selalu kontekstual (tergantung dengan siapa dia berbicara dan dimana dia berada) juga terlihat ketika dalam acara pesta ulang tahun tokoh Elvi Sukaesi, Betty menikmati acara dansa bersama Nasir. Sanggul tidak lagi dipakainya, ia menggantinya dengan gaun perempuan. Pada *scene* ini, merujuk pada teori performativitas Butler, dapat dibaca bahwa Betty sedang *"doing straightness"*. Sedangkan pada adegan lain, Betty justru membuka secara vulgar kepada penonton bahwa ia seorang *queer*, seorang waria ketika mobil sang tuan mogok dan Betty harus mencari kain lap basah. Secara spontan, Betty mencari air di sungai dan menjadikan BH dan kain sumpalan

di dalamnya sebagai lap basah. *Scene* ini tidak hanya mengundang humor tetapi pada saat yang sama, Betty mengejek dan memparodikan ketatnya batasan antara *straight* dan *queer*, antara identitas laki-laki dan perempuan. Bagi Betty, perbedaan keduanya hanya terletak pada cara *perform*, pada gaya berpakaian yang *'meniru'* perempuan. Artinya, identitas gender hanyalah bagaimana dirinya melakukan performativitas, bukan sesuatu yang esensial dan baku. Demikian pula dalam adegan ketika Betty ditangkap polisi karena tidak membawa KTP.¹⁰ Dengan santai, Betty menjawab pertanyaan polisi bahwa nama aslinya adalah Maun sebagaimana yang tercantum dalam KTP, bukan Betty sebagaimana yang dikenakannya selama ini. Tanpa rasa bersalah, tanpa kikuk Betty mengakui bahwa nama Betty dipilihnya agar terlihat keren dan terdengar modern. *Scene* ini memperlihatkan *playfulness* yang dilakukan Betty, identitasnya sebagai Maun dan Betty atau antara identitas laki-laki dan perempuan adalah persoalan kapan ia *"doing straightness"* dan *"doing queerness"*. Suatu permainan dan performativitas yang saling bertukar dan saling mengisi.

Hal yang sama terlihat dalam film *Renita-Renita*. Para tokoh waria dalam film dokumenter ini menyebutkan satu persatu nama mereka yang berbeda, nama siang dan nama malam. Misalnya *"Nama siang Fauzi Sarkasi, nama malam Aprilia, nama siang Syahril, nama malam Hera, nama siang Yogi, nama malam Shinta"*. Kemudian muncul tokoh utama film ini, Mohammad Zein Pandagau, nama malamnya berubah menjadi Renie atau Renita. Perubahan identitas ini terlihat sangat *playfulness*, nama malam di sini berarti nama mereka sebagai waria, atau nama feminin mereka. Pergantian dan pertukaran nama itu merupakan contoh dari *"doing straightness"* dan

“*doing queerness*” sebagaimana yang dikatakan oleh Judith Butler.

Perbedaan yang menarik terlihat dalam film *Ngudal Piwulang Wandu*, karena tokoh Sholeh memilih untuk tidak menggunakan nama siang dan malam. Akan tetapi, beberapa tetangga dan teman-temannya lebih suka memanggilnya *mbak* ketika ia berada di luar panggung dalang dan memanggil *Nyi* ketika berada di atas pentas. Berbeda dengan Renita yang memiliki profesi sebagai pekerja salon dan juga pekerja seks, posisi sosial Nyi Sholeh sebagai dalang yang cukup disegani membuatnya tidak merasa perlu untuk mengganti namanya menjadi nama perempuan. Film ini secara verbal menunjukkan keberhasilan waria dalam profesi yang tidak biasa sebagai dalang.

SIMPULAN

Dari ketiga film yang menjadi data utama penelitian dapat disimpulkan beberapa hal. *Pertama*, hanya dalam film *Ngudal Piwulang Wandu*, tokoh utama waria, Sholeh tidak meninggalkan keluarga inti. Ia tetap menjadi bagian dari anggota keluarga dan tetap aktif terlibat dalam dunia kesenian. Penerimaan diri dan keluarga ini tidak terlihat dalam film *Renita-Renita* dan *Betty Bencong Slebor*. *Leaving familial space* seringkali dilakukan oleh *queer people* karena perbedaan pandangan antara konsep maskulinitas yang diharapkan oleh keluarga dan femininitas yang mereka rasakan. *The process of Selfhood* yang dialami oleh tokoh-tokoh utama film ini lebih banyak dipelajari melalui komunitas waria atau tempat mereka bekerja.

Kedua, dalam upaya menegosiasi heteronormativitas, ketiga tokoh utama memiliki strategi yang berbeda. *Agency* atau upaya yang dilakukan untuk menegosiasi budaya heteronormatif dilakukan Betty dengan menjadikan *warianess* sebagai upaya untuk aktualisasi diri

secara ekonomi. Sholeh menjadikan gender identitasnya sebagai dalang yang multi-talenta sehingga kemandirian secara ekonomi dan prestasi yang dimilikinya secara perlahan menciptakan proses penerimaan oleh keluarga dan masyarakatnya. Renita juga melakukan hal yang sama, kemandirian secara ekonomi banyak membantunya untuk percaya diri dalam kemandirian secara seksual dan juga pada *the embodiment gender* yang dialaminya.

Ketiga, representasi waria dalam film fiksi dan dokumenter memperlihatkan kecenderungan yang berbeda. Sebagai sebuah film komedi, *Betty Bencong Slebor* lebih mengedepankan sisi humor dari permainan dan dualitas seksualitas dan gender.

1. Dalam risetnya tentang lima jenis identitas gender dalam masyarakat Bugis, Sharyn Davies (2010:29) menunjukkan bahwa seorang laki-laki transgender (calabai) akan dikategorikan sebagai calabai asli jika sejak kecil memiliki *sexual desire* terhadap laki-laki “without desire for men, calabai are often considered not to be calabai. Indeed, a calabai who desires women may be considered a false calabai...”
2. Dalam makalah berjudul “Consuming the Global: Transgender Subjectivities and the Bodies in Indonesia (2007), Sharyn Davies berpendapat bahwa melalui proses konsumsi (*consumption*) dan reformasi (*reformation*), waria kontemporer di Indonesia memiliki posisi yang unik karena mereka memodifikasi tubuh mereka melalui ‘feminisasi’ seperti operasi plastik. Menariknya model *femininity* yang mereka adopsi bukanlah *femininity* lokal tetapi *western-femininity*.
3. Salon kecantikan juga berfungsi sebagai indikator kesuksesan waria. Biografi Chenny Han yang sukses dalam dunia tata rias dan busana pengantin mengungkapkan kebanggaannya menciptakan variasi sanggul dari 27 provinsi di Indonesia (Boellstroff, 2007:106; Soetoro, 1996:42).
4. Peran waria senior sangat krusial bagi para waria muda. Irma Soebachi, ketua PERWAKOS (Persatuan Waria Kota Surabaya)

- menuturkan proses pembelajarannya di salon kecantikan melalui para waria senior. Irma percaya bahwa *female skills* akan mengurangi potensi waria sebagai pekerja seks dan juga mengurangi tingkat prevalensi HIV/AIDS. Pekerjaan yang baik tidak hanya meningkatkan status ekonomi waria tetapi juga penerimaan secara sosial di masyarakat (Krostchak, 2010).
5. Waria yang bekerja di salon memiliki status sosial tertinggi daripada mereka yang *nyebong* (pekerja seks) dan mengamen di jalan. Keterampilan yang dimiliki waria yang bekerja di salon menjadikan kehidupan ekonomi dan status kelas sosial mereka lebih dihargai (Widayanti, 2009).
 6. *Camp* dalam pandangan Bruce Rodgers dalam bukunya berjudul *Gay Talk* (1972), pertama kali muncul pada abad ke-16 sebagai istilah yang dipakai dalam pertunjukan teater di Inggris. Istilah ini dipakai pada pemain teater laki-laki yang menggunakan baju perempuan dan mengadopsi femininitas perempuan terutama perempuan desa.
 7. Bahasa Binan adalah bahasa yang dipakai awalnya di komunitas gay. Formasi pembentukan kata berasal dari bahasa Indonesia yang disempurnakan (EYD) tetapi mengalami beberapa modifikasi terutama pada kata kedua dengan akhiran *ong*. Misalnya laki menjadi lekong, mati menjadi metong (Boellstorff, 2005).
 8. Profesi sebagian besar waria adalah sebagai pekerja seks. Sekalipun di antara mereka telah memiliki pekerjaan tetap, *nyebong* atau turun ke jalan dianggap sebagai *Rite of Passages* waria untuk aktualisasi diri, berdandan, dan memperoleh pasangan seksual. Motivasi ekonomis tidak semata-mata menjadi tujuan utama mereka, tetapi menemukan *imaginary space*, membangun solidaritas dan aktualisasi diri dalam mempelajari dunia waria (Atmojo, 1986:24—25).
 9. Artikel Carole S Vance berjudul ‘Social Construction Theory: Problems in the History of Sexuality’ pada tahun 1989 menjadi peletak dasar dari aliran *social constructionism*. Vance mendekonstruksi aliran sebelumnya yang meyakini bahwa seksualitas adalah realitas biologis yang ‘natural’ dan tidak bisa diubah. Vance berargumen bahwa seksualitas adalah ‘*a product of human action, and history rather than the invariant result of the body, biology or innate sex drive*’. Seksualitas dimediasi oleh faktor-faktor historis dan budaya. Aliran konstruksi sosial juga percaya bahwa tindakan seksual yang bisa diidentifikasi secara fisik (*physically identical sexual acts*) dapat memiliki perbedaan makna atau signifikansi sosial dan makna subjektif (*social significance and subjective meaning*) tergantung kepada bagaimana hal itu didefinisikan dan dipahami dalam budaya yang berbeda dan melalui proses rentang sejarah (Vance, 1989:13—14).
 10. Dalam dunia riil waria, persoalan KTP menjadi sensitif karena belum diakuinya identitas seksual sebagai waria. Sebagian besar dari waria memiliki KTP dengan nama dan identitas seksual sebagai laki-laki. Dalam biografinya, Dorce Gamalama mengisahkan rumitnya proses yang ia tempuh secara hukum legal dalam mengubah identitas KTP dari laki-laki menjadi perempuan, dari Dedi Yuliardi menjadi Dorce Ashadi (Gamalama, 2005). Waria di Jogjakarta bahkan banyak yang tidak memiliki KTP karena mereka adalah pendatang dari berbagai daerah. Tanpa akte kelahiran dan Surat Keterangan Keluarga (KSK), para waria akhirnya tidak memiliki KTP. Ketiadaan KTP menjadikan waria sulit mendapatkan akses kesehatan dan bantuan pendidikan dari pemerintah (Widayanti, 2009).

DAFTAR PUSTAKA

- Atmojo, Kemala. 1986. *Kami Bukan Lelaki*. Jakarta: Grafiti Pres.
- Bennett, Linda Rae. 2005. *Women, Islam and Modernity: Single Women, Sexuality and Reproductive Health in Contemporary Indonesia*. London: Routledge.
- Benshoff, Harry M, and Sean Griffin. 2004. *Queer Cinema: the Film Reader*. New York: Routledge.
- . 2006. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishing.
- Boellstorff, Tom. 2004. Playing Back the Nation: *Waria*, Indonesian Transvestites. *Cultural Anthropology* 19 (2):159—195

- . 2005. *The Gay Archipelago: Sexuality and Nation in Indonesia*. Princeton: Princeton University Press.
- . 2007. *Coincidence of Desires: Anthropology, Queer Studies and Indonesia*. Durham and London: Duke University Press.
- Bordwell, David, and Kristin Thompson. 2008. *Film Art: An Introduction*. New York: MC Graw Hill
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- . 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge
- Corber, Robert J, and Stephen Valocchi. 2003. *Queer Studies: An Interdisciplinary Reader*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Davies. Sharyn Graham. 2010. *Gender Diversity in Indonesia: Sexuality, Islam and Queer Selves*. London: Routledge.
- Eves, A. 2004. Queer Theory, Butch/Femme Identities and Lesbian Space. *Sexualities*, 7 (4), 480—496.
- Fuss, Diana. 1991. *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York: Routledge.
- Gamalama, Dorce. 2005. *Aku Perempuan: Jalan Berliku Seorang Dorce Gamalama*. Jakarta : Gagas Media
- Garber, Linda. 2001. *Identity Politics: Race, Class and the Lesbian-Feminist Roots of Queer Theory*. New York: Columbia University Press.
- Kristanto. J.B. 2005. *Katalog Film Indonesia 1926—2005*. Jakarta: Nalar.
- Kortschak, Irfan. 2007. Defining Waria: Indonesia's Transgendered Community is Raising its Profile. (Accessed 6 December 2007), Available from <http://insideindonesia.org/content/view/624/29/>.
- . 2010. *Invisible People: Poverty and Empowerment in Indonesia*. Jakarta. The Lontar Foundation and PNPM Mandiri. Jakarta.
- Oetomo, Dede. 1996. Gender and Sexual Orientation in Indonesia. In *Fantasizing the Feminine in Indonesia*, edited by L. J. Sears. Durham: Duke University Press.
- . 2000. "Masculinity in Indonesia": Genders, Sexualities, and Identities in a Changing Society", dalam *Framing the Sexual Subject: The Politics of Gender, Sexuality and Power*, Richard Parker, Regina Maria Barbosa, dan Peter Anggleton (eds). Berkeley: University of California Press.
- Probyn, Elspeth. 2005. "Queer", dalam *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*, T. Bennet, L. Grossberg dan M. Morris (eds). Oxford: Blackwell Publishing.
- Rodgers, Bruce. 1972. *Gay Talk: A (Sometimes Outrageous) Dictionary of Gay Slang*. New York: Paragon Press.
- Saukko, Paulo. 2003. *Doing Research in Cultural Studies*. London: Sage
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1990. *Epistemology of the Closet*. London: Harvester/Wheat sheaf.
- Soetoro, Isye. 1996. *Anak Kehidupan*. Jakarta: Cipta Cinta dan Suara Pembaruan.
- Stryker, Susan. 1988. The Transgender Issue: An Introduction. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* (1998) 4(2): 145—158
- Widayanti, Titik. 2009. *Politik Subaltern: Pergulatan Identitas Waria*. Jogjakarta. Polgov.
- Vance, Carole S. 1989. Social Construction Theory: Problems in the Theory of Sexuality. In *Which Homosexuality?* edited by D. Altman and e. al. Amsterdam: Uitgeverij an Dekker/Schorer.