

PERANAN WANITA DALAM FILEM *MARLINA SI
PEMBUNUH DALAM EMPAT BABAK DAN EMBUN*:
ANALISIS KRITIS TERHADAP WACANA FEMINISME

PUTRI WAHYUNI

FAKULTI SASTERA DAN SAINS SOSIAL
UNIVERSITI MALAYA
KUALA LUMPUR

2024

**PERANAN WANITA DALAM FILEM *MARLINA SI
PEMBUNUH DALAM EMPAT BABAK DAN EMBUN*:
ANALISIS KRITIS TERHADAP WACANA FEMINISME**

PUTRI WAHYUNI

**TESIS DISERAHKAN SEBAGAI MEMENUHI
KEPELUAN BAGI IJAZAH DOKTOR FALSAFAH**

**FAKULTI SASTERA DAN SAINS SOSIAL
UNIVERSITI MALAYA
KUALA LUMPUR**

2024

UNIVERSITI MALAYA
PERAKUAN KEASLIAN PENULISAN

Nama: **PUTRI WAHYUNI**

No. Matrik: **17021705/1**

Nama Ijazah: **DOKTOR FALSAFAH**

Tajuk Kertas Projek/Laporan Penyelidikan/Disertasi/Tesis (“Hasil Kerja ini”):
PERANAN WANITA DALAM FILEM *MARLINA SI PEMBUNUH DALAM EMPAT BABAK* DAN *EMBUN*: ANALISIS KRITIS TERHADAP WACANA FEMINISME

Bidang Penyelidikan:

JOURNALISM AND INFORMATION

Saya dengan sesungguhnya dan sebenarnya mengaku bahawa:

- (1) Saya adalah satu-satunya pengarang/penulis Hasil Kerja ini;
- (2) Hasil Kerja ini adalah asli;
- (3) Apa-apa penggunaan mana-mana hasil kerja yang mengandungi hakcipta telah dilakukan secara urusan yang wajar dan bagi maksud yang dibenarkan dan apa-apa petikan, ekstrak, rujukan atau pengeluaran semula daripada atau kepada mana-mana hasil kerja yang mengandungi hakcipta telah dinyatakan dengan sejelasnya dan secukupnya dan satu pengiktirafan tajuk hasil kerja tersebut dan pengarang/penulisnya telah dilakukan di dalam Hasil Kerja ini;
- (4) Saya tidak mempunyai apa-apa pengetahuan sebenar atau patut munasabahnyanya tahu bahawa penghasilan Hasil Kerja ini melanggar suatu hakcipta hasil kerja yang lain;
- (5) Saya dengan ini menyerahkan kesemua dan tiap-tiap hak yang terkandung di dalam hakcipta Hasil Kerja ini kepada Universiti Malaya (“UM”) yang seterusnya mula dari sekarang adalah tuan punya kepada hakcipta di dalam Hasil Kerja ini dan apa-apa pengeluaran semula atau penggunaan dalam apa jua bentuk atau dengan apa juga cara sekalipun adalah dilarang tanpa terlebih dahulu mendapat kebenaran bertulis dari UM;
- (6) Saya sedar sepenuhnya sekiranya dalam masa penghasilan Hasil Kerja ini saya telah melanggar suatu hakcipta hasil kerja yang lain sama ada dengan niat atau sebaliknya, saya boleh dikenakan tindakan undang-undang atau apa-apa tindakan lain sebagaimana yang diputuskan oleh UM.

Tandatangan Calon

Tarikh: 1 FEBRUARI 2024

Diperbuat dan sesungguhnya diakui di hadapan,

Tandatangan saksi

Tarikh: 2/2/2024

Nama:

Jawatan:

PERANAN WANITA DALAM FILEM *MARLINA SI PEMBUNUH DALAM EMPAT BABAK* DAN *EMBUN*: ANALISIS KRITIS TERHADAP WACANA FEMINISME

ABSTRAK

Kajian ini membentangkan sejarah ringkas perfileman Indonesia dan Malaysia serta peranan wanita sebagai pengarah di kedua-dua negara. Untuk membandingkan watak pelakon utama wanita, filem yang dikaji ialah *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* (2017) dari Indonesia dan *Embun* (2002) dari Malaysia. Diskusi kumpulan berfokus secara talian dilakukan untuk mengkaji implikasi watak pelakon wanita kepada penonton. Kajian ini menggunakan kaedah kualitatif untuk mengetahui mesej khusus disebalik watak pelakon wanita dan bagaimana penonton mentafsir realiti. Kajian ini menggunakan teknik analisis kritis wacana feminisme Sara Mills. Pada posisi subjek-objek, kod analisis watak Robert Stanton digunakan untuk menganalisis watak wanita dalam filem. Pada posisi penonton pula, pensampelan bola salji dilakukan untuk mendapatkan masing-masing 10 informan pelajar sarjana muda di universiti Indonesia dan Malaysia. Kesimpulan kajian mendapati bahawa kemunculan wanita di awal zaman penjajahan di Indonesia dan Malaysia sebagai pengarah tidak lepas daripada pola perkongsian kerja melalui “pasukan suami-isteri” dan relasi untuk menyokong mereka menjadi seorang pengarah filem. Pola ini memberikan peluang yang besar bagi kaum wanita di Indonesia dan Malaysia untuk masuk ke dalam industri filem. Namun di sisi lain, gambaran wanita sebagai seorang yang tidak berdikari pula dapat terlihat dan betapa sukarnya wanita menembusi penguasaan lelaki dalam bidang pengarah. Kemunculan pengarah wanita dianggap sebagai bentuk perlawanan dan filem bukan lagi dianggap sebatas media hiburan sahaja, tetapi medium pembebasan wanita daripada stereotaip masyarakat oleh pengarah wanita di Indonesia dan Malaysia.

Kata Kunci: Peranan, Wanita, Indonesia, Malaysia, Analisis Wacana Kritis Feminisme.

WOMEN'S ROLE IN *MARLINA SI PEMBUNUH DALAM EMPAT BABAK* AND *EMBUN*: CRITICAL ANALYSIS OF FEMINIST DISCOURSE

ABSTRACT

This study provides an overview of Indonesian and Malaysian cinema, as well as the roles of women directors in both countries. The films examined in order to compare the characters of the main actresses were an Indonesian film called *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* (2017) from Indonesia and a Malaysian film called *Embun* (2002). On the informants' behalf, a Focus Group Discussion (FGD) was held online to investigate the implications of the actresses' characters for the audience. This study employs qualitative methods to determine the specific message behind the actresses' characters and how the viewers interpret reality. The procedure of critical analysis was applied to Sara Mills' feminist discourse in this study. Robert Stanton's character analysis code was used to analyse female characters in films employing the subject-object position. Furthermore, 10 informants from university students in Indonesia and Malaysia were identified through snowball sampling. The findings revealed that the emergence of women as directors in Indonesia and Malaysia during the early colonial era was inextricably linked to the pattern of work sharing through "spousal troops" and relationships to support them in becoming film directors. This pattern presents a fantastic opportunity for women in Indonesia and Malaysia to break into the film industry. On the other hand, the image of women as 'the dependent' can be interpreted, and how difficult for women to take over men's dominance in film directing. Then, female directors' emergence is seen as a form of resistance against weakness and passiveness toward independence and strategic thinkers. Female directors see film as a medium for women's liberation rather than societal stereotypes.

Keywords: Role, Women, Indonesia, Malaysia, Feminist Critical Discourse Analysis.

PENGHARGAAN

Syukur kehadiran Allah Swt. kerana dengan limpah kurniaNya akhirnya tesis ini dapat disiapkan.

Sekalung penghargaan kepada orang tua saya, ibunda Usmiana Usman dan ayahanda Muchtar M. Abid kerana telah mendidik saya sebagai wanita untuk tidak takut dan terus berusaha memperoleh pendidikan yang tinggi, serta memberikan doa yang tidak pernah putus kepada saya.

Terima kasih juga kepada penyelia pertama saya Professor. Dr. Hamedi Mohd Adnan yang sanggup menerima saya sebagai anak muridnya sepanjang penyelidikan dan penulisan tesis ini. Terima kasih juga kerana ilmu, pengertian, dan tunjuk ajar yang dicurahkan kepada saya.

Terima kasih kepada penyelia kedua saya Dr. Rosya Izyanie Binti Shamshudeen kerana memberikan komen yang membina bagi menyiapkan tesis ini.

Kepada suami saya, Mukhsin yang memberi sokongan kepada saya untuk terus menuntut ilmu dan setia menemani saya sepanjang tesis ini dihasilkan, terima kasih kerana kesabaran dan doa.

Kepada anak perempuan saya, Areta Azkadina Jazila yang sudah maklum dengan keadaan dan kondisi saya selama menjadi pelajar. Tidak ada perbezaan antara lelaki dan perempuan dalam menuntut ilmu, Nak. Ibum doakan semoga Areta dapat menuntut ilmu setinggi-tingginya suatu saat nanti.

Kepada mertua, saudara, dan teman-teman yang sudah menyokong saya. Juga terima kasih kepada diri saya sendiri kerana tidak putus asa, yakin dan bersabar dalam menjalani proses tesis ini hingga selesai.

SENARAI KANDUNGAN

Perakuan Keaslian Penulisan.....	ii
Abstrak.....	iii
<i>Abstract</i>	iv
Penghargaan	v
Senarai Kandungan.....	vi
Senarai Rajah.....	xi
Senarai Carta	xii
Senarai Gambar	xiii
BAB 1: PENDAHULUAN	1
1.1 Pengenalan	1
1.2 Latar Belakang Penyelidikan	4
1.3 Permasalahan Kajian.....	10
1.4 Pemposisian Pengkaji	14
1.5 Objektif Kajian.....	19
1.6 Soalan Kajian	19
1.7 Kepentingan Kajian.....	20
1.8 Skop Kajian.....	22
1.9 Definisi Konsep.....	24
1.9.1 Wacana	24
1.9.2 Analisis Kritis Wacana Feminisme	24
1.9.3 Wanita.....	25
1.9.4 Watak.....	25

1.10	Pembahagian Bab.....	25
BAB 2: TEORI DAN ULASAN PERSURATAN		27
2.1	Pengenalan	27
2.2	Teori Analisis Wacana Kritis	28
2.2.1	Analisis Kritis Wacana Feminisme	37
2.3	Sejarah Ringkas Perkembangan Perfileman Indonesia.....	42
2.3.1	Zaman Awal (1900-1941).....	42
2.3.2	Zaman Penjajahan Jepun (1942–1945).....	47
2.3.3	Zaman Orde Lama (1945–1966)	50
2.3.4	Zaman Orde Baru (1967–1998).....	54
2.3.5	Zaman Reformasi (1998–Sekarang)	59
2.4	Sejarah Ringkas Perkembangan Industri Perfileman Malaysia	67
2.4.1	Zaman Awal (1920–1940).....	67
2.4.2	Zaman Penjajahan Jepun (1941–1945).....	70
2.4.3	Zaman Penjajahan British (1946-1957).....	73
2.4.4	Era Emas atau Era Studio (1958–1960).....	76
2.4.5	Era Bumiputera (1961-1989).....	83
2.4.6	Filem Semasa (1990-Sekarang).....	86
2.5	Profil Pengarah Filem	91
2.5.1	Mouly Surya	91
2.5.2	Erma Fatima.....	93
2.6	Filem dan Wanita	97
2.7	Watak dalam Filem	104
2.8	Kerangka Konseptual	108

2.9	Kesimpulan	114
BAB 3: METODOLOGI.....		116
3.1	Pengenalan	116
3.2	Paradigma Kajian	117
3.3	Reka Bentuk Kajian	119
3.4	Kaedah Pengumpulan Data	121
3.4.1	Studi Kepustakaan	121
3.4.2	Dokumentasi Filem.....	122
3.4.2.1	Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak (2017)	123
3.4.3	Diskusi Kumpulan Berfokus Secara dalam Talian	131
3.5	Persampelan	136
3.6	Teknik Analisis Data.....	138
3.6.1	Analisis Kritis Wacana Feminisme Sara Mills	138
3.6.2	Analisis Watak Pelakon Robert Stanton.....	149
3.7	Uji Kebolehpercayaan Analisis Wacana dan Diskusi Kumpulan Berfokus Secara Talian	157
3.8	Kesimpulan	157
BAB 4: ANALISIS DAN PERBINCANGAN		158
4.1	Pengenalan	158
4.2	Penglibatan Wanita dalam Perfileman Indonesia	158
4.3	Analisis Perwatakan Pelakon Utama Wanita Dalam <i>Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak</i> (2017).....	170
4.3.1	Posisi Subjek-Objek : Dari sudut pandang siapa filem dilihat ?	170
4.3.2	Posisi Subjek-Objek: Siapa yang diposisikan sebagai subjek?	175
4.3.3	Posisi Subjek-Objek: Siapa yang diposisikan sebagai objek?	185

4.3.4	Posisi Subjek-Objek: Apakah masing-masing pemain (pelakon) dan kelompok sosial mempunyai kesempatan untuk menampilkan dirinya sendiri atau sebaliknya?	190
4.3.5	Posisi Penonton: Bagaimana posisi penonton ditampilkan dalam filem?	195
4.3.6	Posisi Penonton: Bagaimana penonton memposisikan dirinya dalam teks filem yang ditampilkan?	199
4.3.7	Posisi Penonton: Kepada kelompok yang manakah penonton mengenal pasti dirinya?	202
4.4	Implikasi Watak Pelakon Utama Dalam Filem <i>Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak</i> (2017) Terhadap Masyarakat Indonesia.....	205
4.5	Penglibatan Wanita dalam Perfileman Malaysia	210
4.6	Analisis Perwatakan Pelakon Utama Wanita Dalam Filem <i>Embun</i>	215
4.6.1	Posisi Subjek-Objek: Bagaimana filem dilihat dan dari sudut pandang siapa filem dilihat?	216
4.6.2	Posisi Subjek-Objek: Siapa yang diposisikan sebagai subjek?	221
4.6.3	Posisi Subjek-Objek: Siapa yang diposisikan sebagai objek?	225
4.6.4	Posisi Subjek-Objek: Apakah masing-masing pemain (pelakon) dan kelompok sosial mempunyai kesempatan untuk menampilkan dirinya sendiri atau sebaliknya?	229
4.6.5	Posisi Penonton: Bagaimana posisi penonton ditampilkan dalam filem?	236
4.6.6	Posisi Penonton: Bagaimana penonton memposisikan dirinya dalam teks filem yang ditampilkan?	238
4.6.7	Posisi Penonton: Kepada kelompok yang manakah penonton mengenal pasti dirinya?	241
4.7	Implikasi Watak Pelakon Utama Dalam <i>Embun</i> Kepada Penonton Malaysia.....	243
4.8	Kesimpulan	247

BAB 5: KESIMPULAN	249
5.1 Pengenalan	249
5.2 Kesimpulan Kajian.....	249
5.2.1 Penglibatan Wanita Dalam Filem di Indonesia dan Malaysia.....	250
5.2.2 Perbandingan Perwatakan Pelakon Utama Wanita Dalam Filem <i>Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak</i> Dengan <i>Embun</i>	254
5.2.3 Implikasi Watak Pelakon Utama Wanita Dalam Filem <i>Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak</i> dan <i>Embun</i> Kepada Penonton Indonesia dan Malaysia.	257
5.3 Cadangan Penyelidikan Lanjut	258
RUJUKAN	260

SENARAI RAJAH

Rajah 3.1: Gabungan Kerangka Analisis Kritis Wacana Feminisme Sara Mills (1992) dan Kerangka Analisis Watak Pelakon Filem Robert Stanton (1965)	156
---	-----

Universiti Malaya

SENARAI CARTA

- Carta 2.1: Pergantian rezim mempengaruhi industri filem di Indonesia. Oleh sebab itu, jumlah filem Indonesia yang diproduksi setiap tahun tidak tetap kerana kebijakan kerajaan dari semasa ke semasa. Sumber: Disusun oleh penulis dari pelbagai sumber..... 65
- Carta 2.2: Jumlah filem Malaysia dari tahun 1927 hingga 2022 tidak stabil kerana perkembangan filem di Malaysia dipengaruhi oleh penguasa negara pada masa itu. Disusun oleh penulis daripada pelbagai sumber. 89

Universiti Malaya

SENARAI GAMBAR

Gambar 3.1: Poster filem <i>Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak</i>	123
Gambar 3.2: Poster filem <i>Embun</i>	128

Universiti Malaya

BAB 1

PENDAHULUAN

1.1 Pengenalan

Tesis ini menilai peranan wanita dalam perfileman Indonesia dan Malaysia, membandingkan wacana wanita yang dikemukakan dalam filem di kedua-dua negara, serta mengetahui implikasi watak wanita dalam filem Indonesia dan Malaysia kepada masyarakat. Kajian ini dilakukan atas dasar ketidaksesuaian watak wanita yang digambarkan dalam filem Indonesia dan Malaysia dengan realiti wanita sesungguhnya dalam masyarakat (Lee, 2019). Kebanyakan filem yang diarahkan oleh pengarah lelaki di kedua-dua negara memaparkan wanita sebagai individu yang lemah dan pasif. Bagaimanapun wacana ini berubah setelah wanita berperanan di belakang tabir sebagai pengarah. Peranan wanita inilah yang kemudian menjadi sebahagian dalam perkembangan perfileman Indonesia dan Malaysia.

Berperan sebagai pengarah, wanita dianggap dapat menggambarkan watak wanita sebenar dibandingkan dengan pengarah lelaki (Michalik, 2015; Tobing, 2021). Ini kerana wanita dianggap lebih faham apa-apa yang dialami oleh kaumnya sendiri dibanding lelaki, sehingga stereotaip wanita yang diwacanakan lemah dan pasif oleh pengarah lelaki dapat diubah. Ini disebabkan pengaruh peranan pengarah adalah sangat besar berbanding profesion lain dalam produksi filem seperti penerbit (Oliver, 2022). Menurut Haizt (2021), pengarah mempunyai kuasa dalam mengawal aspek artistik dan dramatik lakonan dalam filem, menggambarkan senario, mengarahkan dan membimbing krew teknikal dan pelakon untuk merealisasikan visi mereka dalam pembikinan filem. Selain itu, pengarah juga berperanan besar dalam *triangle system*. *Triangle system* ialah teknik pembangun konsep untuk menghasilkan filem (Hafizt, 2021). Ia diaplikasikan dalam proses senario

dan akan menjadi panduan kepada semua pihak yang terlibat dalam pembikinan filem. Sedangkan penerbit dianggap lebih mempunyai kuasa dalam mengurus dan memimpin semua aspek kewangan penerbitan sesebuah filem, serta pengurusan logistik (Oliver, 2022). Kuasa pemilihan dan penentuan watak inilah yang tidak dimiliki penerbit. Untuk menyampaikan mesej khusus kepada penonton, peranan pengarah dalam menentukan watak pelakon dalam filem dianggap lebih besar (Kanaker et al., 2017) dibandingkan penerbit.

Oleh sebab kajian ini dilakukan bagi mengetahui mesej khusus yang ingin disampaikan oleh pengarah wanita melalui watak pelakon utama wanita dengan menggunakan paradigma kritis, analisis kritis wacana feminisme oleh Sara Mills dan kod analisis watak dalam filem oleh Robert Stanton. Di samping itu, perspektif penonton juga ingin diketahui sama ada mereka bersetuju dengan mesej yang disampaikan dalam filem tersebut dan bagaimana filem tersebut memberikan implikasi kepada penonton Indonesia dan Malaysia.

Paradigma kritis biasa digunakan para pengkaji dalam kajian yang berkaitan isu kuasa dan hubungannya dengan interaksi kaum, kelas sosial, jantina, pendidikan, ekonomi, agama, atau institusi sosial yang menyumbang kepada sistem sosial dalam masyarakat (Asghar, 2013). Dalam kajian ini, pengarah dianggap mempunyai kuasa yang besar dalam perfileman sehingga dapat menentukan bagaimana seharusnya filem diproduksi dan ditampilkan kepada penonton. Kuasa lelaki sebagai pengarah dalam mewacanakan watak wanita dianggap sebagai penyalahgunaan kuasa. Majoriti pengarah lelaki mewacanakan watak wanita tidak sesuai realiti dan keinginan wanita sebenar dalam masyarakat sehingga terdapat ketidakadilan dan ketidakseimbangan dalam mewacanakan watak wanita dibandingkan dengan watak lelaki dalam filem.

Dalam paradigma kritis pula, alat analisis yang dapat digunakan oleh pengkaji untuk mencabar status quo dan berusaha mewujudkan masyarakat yang seimbang dan demokratik adalah analisis wacana kritis (*critical discourse analysis*) Dijk (2001: 352). Menurut Van Dijk, analisis wacana kritis mengkaji penyalahgunaan kuasa sosial mengenai politik, budaya, etika dan jantina dalam masyarakat. Ini sejalan dengan Sara Mills dalam kaedah analisis kritis wacana feminisme yang memberi tumpuan bagaimana wanita ditampilkan dalam filem. Sara Mills percaya bahawa bahasa dapat mengkonstruksi identiti termasuk jantina sehingga lelaki dan wanita sebagai pengarah filem dianggap mempunyai kuasa dalam memproduksi filem sesuai keinginan mereka masing-masing (Mills, 2004).

Melalui pelbagai teknik produksi filem, wacana wanita dapat digambarkan secara implisit mahupun eksplisit sesuai keinginan pengarah. Oleh itu, untuk mengetahui watak dalam filem terdapat empat kod yang dapat digunakan (Stanton, 1965, hlm. 17), iaitu perucapan, tingkah laku, perbincangan, dan tindakan. Dengan demikian, dapat diketahui bagaimana pengarah wanita menggambarkan watak wanita dalam filem yang diarahkan. Selanjutnya, penonton pula mempunyai kedudukan dalam sebuah filem kerana terlibat dalam setuju atau tidak setuju terhadap mesej dalam filem yang ditonton. Ini kerana filem adalah salah satu media massa yang mempunyai fungsi sebagai media penggambaran sosial sebuah masyarakat sehingga apa yang ditampilkan dalam filem dapat memberikan implikasi kepada penonton.

Bab pendahuluan ini akan menerangkan latar belakang penyelidikan, permasalahan kajian, pemposisian pengkaji, objektif kajian, persoalan kajian, dan kepentingan kajian. Selain itu, skop kajian, definisi konsep, dan pembagian bab juga turut dijelaskan dalam bab pendahuluan ini.

1.2 Latar Belakang Penyelidikan

Dalam media massa, kaum wanita diwacanakan dengan pelbagai. Wacana tentang wanita di media massa banyak dijadikan rujukan masyarakat awam dan penonton untuk melihat wanita. Bagaimana media memaparkan wanita sering menjadi rujukan dan contoh yang digunakan untuk menilai kaum itu secara umum. Penilaian tersebut tidak hanya dibuat oleh lelaki terhadap wanita, tetapi juga dibuat oleh wanita terhadap wanita (Watie, 2010). Kepelbagaian persoalan wanita dianggap unik sehingga selalu menjadi fokus dalam berbagai-bagai aspek kehidupan. Bagi wanita sendiri, keunikan tersebut tidak selalu bererti sesuatu yang menyenangkan kerana dalam banyak hal wanita juga merasakan ketidakadilan (Bell et al., 2020). Salah satu media yang mewacanakan ketidakadilan terhadap wanita ialah filem.

Filem merupakan satu bidang seni visual yang memberi hiburan, ilmu dan mesej tertentu kepada penonton melalui wacana dan penggunaan teknik yang ada dalam filem (Asiah, 2006; Daud et al., 2017). Ianya dapat berubah menjadi bentuk yang dapat menghibur, menyeronokkan, menghibakan, mencabar minda atau hanya bentuk bahan tontonan sahaja kepada penonton (Nelmes, 2007). Perkara ini jelas menunjukkan fungsi filem sebagai medium komunikasi massa dalam mendedahkan imej imbasan kehidupan bangsanya, mencetuskan minda khalayak ke arah perspektif baharu dan menyampaikan sesuatu mesej kritikan kepada khalayak. Setiap kali penonton memahami mesej yang disampaikan dalam visual filem, maka secara tidak langsung penonton telah berkomunikasi dengan pengarah filem. Oleh itu, filem mempunyai hubungan yang rapat dengan pengarah yang mengadaptasikan sesuatu skrip ke dalam bentuk persembahan filem. Menurut Supiarza et al. (2020, hlm. 217) dan James (2021, hlm. 145) pula, filem bukan hanya sebuah karya seni, melainkan sebagai produk budaya. Kehadirannya tidak lepas daripada pengaruh latar belakang pembuat filem dan keadaan politik pada masa

filem diproduksi. Oleh sebab itu, melihat filem tidak hanya melihat sebuah karya seni, tetapi juga melihat konteks sosiokultural yang ditampilkan melalui tanda dan cerita filem.

Di antara pelbagai saluran komunikasi yang berfungsi memujuk atau mempengaruhi pemikiran penonton dengan bahasa yang indah dan menarik, filem adalah saluran komunikasi yang sangat komprehensif (Fuziah & Faridah, 2004). Bukan sahaja menggunakan kemudahan audio, tetapi filem juga menggunakan visual yang baik untuk imej yang bergerak sebagai pelengkap naratif, plot, watak, ciri dan dialog. Ciri asas filem ini membolehkannya menggerakkan bunyi dengan gambar dan gerakan dalam acara “langsung”. “Gambar bergerak” dicipta dalam deria melalui interaksi teknologi dan mekanisme melalui proses fisiologi dan psikologi (Smith, 2016, hlm. 43) dalam (Alfathoni & Manesah, 2020). Peranan filem menjadi lebih berkuasa dan berpengaruh sehingga boleh memanipulasi minda penonton. Kajian yang dijalankan oleh Kalai (2014) menyokong fakta ini, tentang keberkesanan filem sebagai medium promosi. Ini adalah usaha yang sistematik untuk membentuk persepsi khalayak, memanipulasi persepsi dan mengarahkan tingkah laku sosial untuk mencapai matlamat. Mesej yang disampaikan yang dirancang tujuannya adalah untuk mempengaruhi tingkah laku dan pengetahuan penonton. Oleh itu, menggunakan filem sebagai medium kempen sering digunakan sebagai penyelesaian untuk meningkatkan kesedaran atau memberikan maklumat kepada orang ramai. Filem ini juga menunjukkan elemen penting tentang pembelajaran, bagaimana ia mempengaruhi pembelajaran iaitu bagaimana hasil kognitif jangka pendek pendedahan berita media massa dengan cara menguji ingatan, kognisi atau kefahaman penonton (Kalai, 2014).

Selain itu, filem sebagai salah satu bentuk media massa membuat keberadaannya mempunyai peranan yang penting terhadap para penontonya. Menurut Chattoo (2020,

hlm. 9), filem adalah refleksi budaya yang dimiliki oleh masyarakat, sehingga filem sering dianggap sebagai refleksi masyarakat yang terdapat di sekitar pembuat filem, atau bahkan merupakan suatu kenyataan sosial yang sebenar. Hal tersebut terjadi kerana proses dalaman fikiran kita akan aktif apabila menonton sebuah filem; ini termasuk berinteraksi dengan imej yang ada pada skrin, memilih, mentafsir, dan menilai sehingga menjadi imprints dalam fikiran penonton, yang kemudian menghasilkan imej (Fuziah & Faridah, 2000; 2004). Filem juga mempunyai kemampuan untuk menyajikan makna yang jelas kerana kompleksiti yang dimilikinya, mulai daripada gambar mahupun daripada suara. Makna yang dimiliki bukan berasal daripada filem tersebut melainkan daripada hubungan pembuat filem seperti pengeluar dan pengarah dengan penonton. Oleh sebab itu, filem mampu menarik perhatian penonton secara emosional. Bahkan, kajian mendedahkan bahawa filem dapat mempengaruhi kepercayaan dan pendapat, stereotaip jantina, etnik (Morawitz & Mastro, 2008), mengubah sikap penonton (Kubra, 2020), dan menjadi alat untuk menyiarkan ideologi negara kepada orang ramai (Zizek, 2019).

Filem dapat dihasilkan dengan cara mengambil realiti atau peristiwa yang diyakini benar oleh masyarakat sebagai landasan dalam membuat filem (Engchuan, 2020). Apabila imej-imej tersebut telah terkumpul dari semasa ke semasa, maka penonton akan “menumpuk” imej yang diterimanya dan kemudian kekal dalam fikirannya sehingga menjadi realiti sosial yang telah ada. Dengan kata lain, seperti bentuk komunikasi massa yang lain, filem membina realiti sendiri dengan sifat tersebut, mencipta dan mempromosikan imej tertentu tentang bahagian masyarakat yang diwacanakan. Oleh sebab itu, filem dapat membantu penonton untuk melakukan perubahan identiti, gaya hidup, pemindahan budaya, ideologi, atau bahkan menghentikan kekacauan yang terjadi sehingga filem yang dihasilkan mempunyai tujuan dan fungsi dalam masyarakat (Maharam, 2021).

Walau bagaimanapun menurut Kassanova (2020), wacana wanita dalam filem baik nasional mahupun internasional lebih sering memperoleh stereotaip yang negatif. Ini disebabkan oleh ketidakseimbangan antara lelaki dan wanita yang berada di sebalik tabir perfileman. Wanita sering tidak dapat dilihat dan dibungkam dalam bidang ekonomi, politik, agama, sains dan teknologi, tetapi tidak dalam media dan pengiklanan, di mana wanita dibuat untuk kelihatan sangat tidak berdaya (Kassanova, 2020). Wanita dianggap hanya menjual kecantikan, keseksian, dan tingkah laku yang diinginkan lelaki sahaja saat tampil di skrin. Akibatnya, wanita lebih sering tidak dilihat kemampuannya dalam melakonkan saat hadir di dunia perfileman. Hal ini terlihat daripada watak dalam filem yang menjelaskan bahawa ketaatan seorang wanita atau isteri hanya dinilai daripada tingkat kepasrahannya terhadap suami meskipun wanita tersebut diperlakukan kasar dalam kehidupan rumah tangga. Hal ini juga yang menjadikan wanita distereotaipkan sebagai sumber dosa, sumber kejahatan dan masalah sosial.

Sebagai bangsa yang serumpun, Indonesia dan Malaysia mempunyai latar belakang yang sama dari aspek agama, dan bahasa yang dominan. Dari segi perfileman, filem Indonesia dan Malaysia juga mempunyai beberapa kesamaan. Pertama, filem yang pertama sekali diproduksi bukanlah daripada negara sendiri, melainkan hasil kerjasama dengan pihak penjajah. Misalnya filem pertama Indonesia yang bertajuk *Loetoeng Kasaroeng* (1926). Filem yang disebut filem bisu ini pertama diproduksi oleh NV Java Film Company dan diarahkan oleh orang Belanda, iaitu G. Kruger dan L. Heuveldorp, walaupun pelakon filem dimainkan oleh orang pribumi (baca: orang Indonesia asli). Begitu juga dengan filem Malaysia. Filem Malaysia yang pertama bertajuk *Laila Majnun* (1933) merupakan hasil penglibatan multietnik dengan antarabangsa.

Kedua, filem dipengaruhi oleh pimpinan negara. Di Indonesia, filem dipengaruhi oleh zaman penjajah (1916–1945), Orde Lama (1959–1966), Orde Baru (1966–1998), dan Pasca Orde Baru atau Reformasi (1998–sekarang), sedangkan Malaysia dipengaruhi oleh beberapa gelombang perfileman, iaitu Zaman Awal (1920–1940), Zaman Penjajahan Jepun (1941–1945), Zaman Penjajahan British (1946–1957), Era Emas (1958–1960), Era Bumiputra (1961–1989), dan Filem Semasa (1990–Sekarang). Ketiga, sebelum tahun 2000-an, penggambaran wanita dalam filem adalah sangat rendah. Di Indonesia, banyak lelaki yang bekerja sebagai pengarah dan wanita digambarkan hanya sebagai pelakon hiburan yang digunakan sebagai pemuas seks lelaki (Woodrich, 2016). Hal yang sama juga terjadi pada Malaysia. Menurut Fuziah dan Faridah (2000), wanita dalam filem Malaysia digambarkan sebagai harta atau komoditi “sedia” untuk kegunaan seksual dan lain-lain. Peranan wanita sebagai pelakon digambarkan sebagai wanita yang lembut, pasif, lemah, memerlukan perlindungan, dan begitu mudah sebagai objek seks. Manakala lelaki adalah kuat, mampu, agresif, berjaya, bebas, hartawan dan wira.

Selain itu, filem Indonesia dan Malaysia juga mempunyai kecenderungan yang sama dalam dominasi gender. Lelaki adalah gender yang lebih dominan dalam industri perfileman kedua-dua negara berbanding wanita. Kalaupun wanita terlibat dalam industri filem, wanita lebih banyak menempati posisi sokongan seperti artis solek, stylist fesyen dan pelakon, sehingga wanita terabai dalam filem. Menurut Dame Heather Rabbatts, Ketua Time’s Up UK, ada dua alasan kenapa dominasi lelaki terjadi, iaitu orang cenderung merekrut mengikut imej mereka sendiri. Jadi, jika kebanyakan pengarah adalah lelaki, maka mereka akan mengupah lelaki. Lalu, profesion pengarah dianggap tidak sesuai untuk wanita, sehingga tidak ada model wanita yang dapat ditiru (Constable, 2019) sehingga ia terabai dalam filem.

Laura Mulvey, ahli teori filem feminisme mengatakan bahawa dominasi lelaki dalam industri perfileman memberikan impak kepada cara pandang penonton dalam melihat filem. Penonton akan melihat wanita di media menurut sudut pandang lelaki, dan wanita direpresentasikan sebagai objek pasif daripada hasrat lelaki. Mulvey menyebut situasi ini sebagai *Male Gaze*. Sebab itu, adanya peranan wanita sebagai pengarah dalam pembuatan filem sangat berpengaruh besar terhadap jalan cerita sebuah filem. Pengarah wanita boleh memainkan peranan penting dalam mengubah idea dan pemikiran mengenai kesetaraan keadilan gender dan perjuangan untuk merebut kembali hubungan kekuasaan melalui media filem (Mulvey, 1989).

Amanda Nell Eu, pengarah wanita Malaysia yang tercalon dalam pertandingan terulung Festival Filem Venice juga mengatakan kepada BH Online dalam temu bual bahawa, “Pengarah mempunyai peranan besar dalam pembikinan filem dan hasil karya meninggalkan impak yang cukup besar terhadap sesebuah masyarakat. Mereka menjadi antara faktor penentu kejayaan filem di layar perak. Pendek kata, tiada pengarah, tiadalah filem” (Shahar, 2017). Menurut Shaukat dan Imanjaya (2011) pula, pengarah mempunyai peranan sebagai *social marketer* kerana idea-idea pembuatan filem bersumber daripada pengarah, yang kemudian disebarkan melalui filem dengan tujuan untuk melakukan perubahan sosial kepada masyarakat. Perubahan sosial tersebut dapat berupa idea-idea kebaikan kepada masyarakat dan mengajak masyarakat untuk mengubah sikap, perilaku atau amalan-amalam ke arah yang lebih baik.

Jika dibandingkan dengan wacana wanita pada filem Indonesia dan Malaysia setelah tahun 2000-an hingga sekarang ini, wanita yang sebelumnya diwacanakan sebagai wanita rumah dan objek seksualiti, kini sudah berada dalam ruang awam dan organisasi. Sehingga setelah wanita keluar dari rumah, mereka dilihat sebagai objek untuk dikagumi,

menggoda, digunakan, dikehendaki dan dimainkan apabila mengikut jantina yang bertentangan (Fuziah & Faridah, 2004). Selain itu, kini muncul wanita sebagai bagian daripada proses pembuat filem di Indonesia dan Malaysia, seperti pengeluar filem, pengarah, penulis skrip, dan lainnya yang mewacanakan wanita dalam filem-filem mereka.

Amanda Nell Eu mengatakan lagi bahawa pembabitan wanita dalam dunia pembikinan filem seharusnya membuka mata masyarakat dan peneraju industri ini memandangkan wanita juga mempunyai kekuatan tersendiri dalam menyampaikan mesej (Shahar, 2017). Salah satu di antaranya adalah menyampaikan mesej tentang wanita melalui watak pelakon utama wanita dalam filem.

1.3 Permasalahan Kajian

Persoalan tentang watak pelakon wanita dalam filem merupakan perhatian utama dalam kajian ini. Hal ini diambil kira kerana berbagai-bagai wacana wanita melalui watak pelakon wanita yang ada dalam filem selanjutnya mengundang perhatian yang cukup besar daripada masyarakat kerana dianggap mempunyai kaitan dengan persoalan keadilan sosial (Khoo & Ash, 2020). Filem menduplikasikan pelbagai pengalaman kehidupan manusia yang dialami oleh penonton, dan inilah punca penonton beranggapan bahawa filem memaparkan “dunia realiti”. Namun, realiti yang jelas bukanlah dibawa melalui penyalinan dunia yang sebenar, tetapi lebih kepada himpunan signifikasi sinematik. Selanjutnya, Filem dikodkan tetapi dipersembahkan dalam bentuk yang kebanyakannya tidak dikodkan (Abdullah, 2008), jadi ramai penonton tidak menyedari bahawa mereka menjana makna semasa menonton filem, dan makna itu nampaknya terdapat dalam filem. Khalayak terpicat dengan imej yang dibentuk oleh dunia sinematik yang meyakinkan. Oleh sebab itulah, filem dianggap merupakan gambaran daripada masyarakat sehingga

filem menjadi gambaran seluruh atau sebahagian masyarakat itu sendiri (Imanjaya, 2009).

Nichols (2010) berpendapat bahawa dalam pelbagai genre filem, watak lelaki adalah dominan sepanjang penceritaan. Sedangkan watak wanita harus bergantung kepada watak lelaki. Isu ini terjadi disebabkan pengarah filem adalah lelaki sehingga watak lelaki digambarkan lebih bebas dan dinamik, manakala watak wanita lebih statik dan pegun. Dari perspektif autoriti ruang pula, Nichols berpendapat bahawa watak lelaki sentiasa kelihatan mendominasi ruang awam dan domestik, tetapi watak wanita cenderung menguasai ruang domestik sahaja. Masalah penindasan watak wanita dalam filem boleh ditunjukkan dalam pelbagai situasi dan genre. Sebagai contoh, dalam penyelidikan Banksy (2011), beliau mendapati bahawa watak wanita di tempat kerja akan cuba dimanipulasi dalam naratif untuk kehilangan kenormalan dan nuansa profesional. Menurutnya, peranan seperti itu akan dikaitkan dengan isu peribadi dan emosi. Penguasaan watak lelaki ke atas watak wanita dalam filem itu sebenarnya berpunca daripada ideologi masyarakat patriarki. Asaari dan Aziz (2017) serta Tere (2012), menyatakan bahawa pengaruh ideologi patriarki dapat membentuk representasi wanita dalam filem. Representasi ini terbentuk kerana filem menjadi alat untuk mencerminkan sistem kehidupan sosial (Yousaf et al., 2017). Oleh itu bagi wanita, isu yang didominasi ideologi patriarki sebegini tidak sepatutnya timbul dalam penyampaian filem, kerana telah menentang sebarang bentuk penindasan termasuk penindasan gender.

Walaupun Indonesia dan Malaysia mempunyai latar belakang yang sama dari aspek agama, bahasa dan rumpun bahasa yang dominan, kedua-dua negara ini tetap memiliki perbezaan. Menurut Briandana dan Dwityas (2018), filem yang diproduksi tidak hanya sebuah seni ataupun hiburan, tetapi juga representasi realiti daripada masyarakat. Mengetahui wacana wanita dalam filem adalah sebahagian daripada mengetahui sejarah

budaya sebagai wanita (Kaplan, 1983). Oleh sebab itu, walaupun sama-sama diarahkan oleh wanita di kedua-dua negara, peneliti mencadangkan adanya perbezaan yang dilakukan oleh pengarah wanita dalam mewacanakan wanita dalam filem kedua-dua negara ini melalui watak pelakon utama wanita.

Filem-filem berwacanakan wanita yang terus muncul di Indonesia dan Malaysia ini sebenarnya mengandungi wacana penting yang ingin disampaikan. Disokong dengan munculnya wanita sebagai pengarah dan wanita sebagai pelakon utama dianggap memiliki niat khusus dalam filem yang dihasilkan. Untuk mengetahui bagaimana wanita diwacanakan dalam filem, analisis wacana dengan menggunakan paradigma kritis dianggap sesuai untuk dilakukan. Analisis wacana dengan paradigma kritis atau analisis wacana kritis (*Critical Discourse Analysis*) merupakan kaedah analisis dengan melakukan pengkajian secara mendalam dan mempunyai tujuan untuk menyingkap kegiatan, pandangan, dan identiti yang digunakan dalam teks (Dijk, 2015) seperti filem. Menurut Fairclough dan Wodak (1997), analisis wacana kritis melihat wacana sebagai bentuk praktik sosial, sehingga menyebabkan adanya sebuah hubungan dialektik antara wacana dalam teks dengan situasi, kelompok, dan struktur sosial yang ada dalam masyarakat. Hal ini menyebabkan terwujudnya sebuah ideologi yang tidak seimbang dalam kelas sosial masyarakat, seperti lelaki dan wanita, serta majoriti dan minoriti, yang kemudian ditampilkan dalam teks dan dianggap wajar oleh penonton.

Analisis wacana kritis yang diperkenalkan oleh Mills pula sesuai menjadi kaedah analisis dalam kajian ini. Fokus kajian Mills (1992) adalah bagaimana pelakon ditampilkan dalam teks (berita, novel, mahupun filem) khususnya pelakon wanita. Oleh sebab itu analisis wacana kritis Mills disebut juga dengan analisis wacana kritis feminis (*Feminis Critical Discourse Analysis*). Mills mempunyai pandangan bahawa pembuat filem bukanlah satu-

satunya perkara penting dalam proses memproduksi film, tetapi juga pembaca atau penonton sebagai penerima. Oleh sebab itu, dalam analisisnya kaedah analisis wacana kritis feminisme Mills melibatkan dua posisi, iaitu posisi subjek-objek dan posisi penonton, sehingga akan diperoleh struktur film yang diproduksi dan bagaimana makna tersebut kemudian diperlakukan dalam film secara keseluruhan. Selain itu diketahui pula bagaimana pembaca atau penonton mengenal pasti dan menempatkan dirinya dalam film. Posisi seperti ini akan menempatkan penonton pada salah satu posisi dan mempengaruhi bagaimana film ditampilkan. Akhirnya, bagaimana cara film tersebut diceritakan dan posisi-posisi (pelakon, kamera, dan sebagainya) dalam film akan menampakkan siapakah pihak yang berkuasa dan siapakah pihak yang tidak berkuasa, apakah wanita ataupun lelaki. Menurut Mills, konsep posisi penonton yang ditempatkan dalam film dibentuk oleh pembuat film secara tidak langsung. Oleh sebab itu, titik perhatian daripada perspektif wacana feminisme adalah menunjukkan bagaimana film bias dalam mengimejkan wanita.

Kajian dilakukan setelah menyedari kurangnya kajian analisis wacana kritis feminisme yang berfokus pada wanita dalam teks film yang diarahkan oleh wanita, serta bagaimanakah kesesuaian film tersebut menurut pandangan penonton. Kajian ini mengambil kira bahawa pengarah wanita mempunyai peranan yang besar dalam mewacanakan wanita melalui watak dalam film, dan berusaha menggambarkan diri mereka sendiri sebagai wanita yang sebenarnya ada dalam masyarakat awam tanpa mahu terjebak oleh stereotaip wanita masa lalu yang diwacanakan dalam film. Oleh sebab itu, pengkaji tertarik untuk meneliti peran wanita dalam film Indonesia dengan Malaysia dengan menggunakan analisis wacana kritis feminisme Mills ini dan implikasi film pengarah wanita kepada penonton di kedua-dua negara.

1.4 Pemposisian Pengkaji

Pemposisian pengkaji adalah kedudukan penyelidik dalam melakukan penyelidikan. Dalam kajian ini pemposisian pengkaji dianggap penting untuk diterangkan kerana mempunyai impak kepada tafsiran pengkaji terhadap wacana filem yang akan diteliti. Menurut Eriyanto (2017) pula, keselarasan dan kedudukan pengkaji terhadap sesuatu masalah banyak menentukan bagaimana teks itu ditafsirkan. Oleh sebab itu sub bab pemposisian pengkaji dianggap perlu untuk diterangkan dalam kajian ini.

Pengkaji merupakan pengamat filem berperspektif gender yang berasal dari provinsi Aceh, Indonesia. Perkembangan perfileman di Aceh tidak tetap dibanding dengan provinsi lain disebabkan nilai-nilai dan norma-norma Syariah Islam yang diterapkan (Permana et al., 2019). Sebelum konflik antara Tentara Negara Indonesia (TNI) dengan Gerakan Aceh Merdeka (GAM) dan bencana tsunami, terdapat beberapa pawagam di Aceh, iaitu Pas 21, Gajah Theater, Bioskop Jelita, dan Garuda Theatre. Tetapi, setelah bencana tsunami tahun 2004, pawagam tidak dibangun kembali sehingga kajian ini dilakukan. Alasannya, pawagam dapat menjadi tempat untuk melakukan hal yang tidak bermoral (Permana et al., 2019).

Tsunami adalah titik balik perfileman di Aceh. Pada masa itu, *Non-Governmental Organization* (NGO) dari seluruh dunia datang memberikan bantuan. Selain membantu secara kemanusiaan, NGO juga membuat filem-filem dokumentari mengenai kehidupan sosial masyarakat Aceh pascatsunami. Mereka mengajak pemuda tempatan untuk memproduksi filem bersama-sama. Sejak masa itu, filem-filem indie sedikit demi sedikit mulai muncul dan diproduksi di Aceh. Filem-filem dokumentari berperan sebagai media advokasi pemerintah dan berfungsi sebagai media sosialisasi atau media informasi. Ini disebabkan filem diproduksi dengan menceritakan isu-isu yang ada di Aceh. Bahkan,

filem digunakan pemerintah untuk memperoleh maklumat tentang masalah yang sedang terjadi dalam masyarakat.

Dari segi cerita, filem-filem yang diproduksi bercerita tentang latar belakang sejarah aceh dan filem bergenre komedi. Menurut Azhari (2018) dalam Permana et al. (2019), genre komedi diminati kerana masyarakat Aceh sangat memerlukan hiburan setelah konflik dan duka yang disebabkan tsunami pada 2004 sehingga genre ini berkembang dengan sangat cepat, seperti filem bertajuk *Empang Breuh* (2006) yang dijual dalam bentuk kepingan VCD. Menurut Rahmah (2008), VCD filem seri *Empang Breuh* ini terjual 25 ribu kopi, episod kedua 40 ribu kopi, sedangkan episod ketiga 70 ribu kopi. Episod keempat bahkan terjual hingga 100 ribu kopi, diikuti oleh episod kelima yang telah dibeli sebanyak 90 ribu kopi VCD.

Dari segi pembuat filem, sebelum dan sesudah tsunami terjadi di Aceh, lelaki cenderung lebih banyak berperan sebagai pengarah daripada wanita. Ini disebabkan menurut masyarakat Aceh, profesi sebagai pengarah lebih sesuai untuk lelaki. Wanita di Aceh dianggap lebih sesuai jika berprofesi sebagai guru, pensyarah, bekerja di syarikat yang cenderung mempunyai cukup masa untuk menjaga anak dan mengurus rumah sehingga filem-filem di Aceh cenderung disajikan mengikut pandangan lelaki. Posisi wanita di belakang filem mulai muncul sejak berdirinya lembaga Aceh Documentary (A-Doc) yang melahirkan pengarah filem muda Aceh. Salah satunya ialah wanita bernama Vena Besta Klaudina dan Takziyat Nufus yang memproduksi filem bertajuk *Minor* (2019). Filem *Minor* (2019) menggambarkan pelajar universiti wanita bernama Vena yang tinggal di Aceh. Di awal filem, pengarah langsung menggambarkan tindakan tidak menyenangkan yang dilakukan oleh pihak universiti dan masyarakat kepada Vena. Tindakan tersebut digambarkan melalui permintaan untuk pemindahan bilik asrama pelajar bukan Islam ke

lokasi lain. Pemindahan ini disebabkan universiti memerlukan bilik tambahan untuk peserta pertandingan Musabaqah Tilawatil Qur'an (MTQ) yang dianjurkan oleh university tersebut. Selain itu, Vena juga tidak diterima bekerja kerana ia tidak memakai hijab. Bahkan, sebagai pelajar berprestasi ia tidak diberitakan dalam akhbar kerana ia tidak berhijab.

Semua perlakuan yang diterima Vena dalam filem disebabkan kerana agama yang diyakini oleh pelakon utama wanita Kristian, bukan Islam sebagaimana agama majoriti di Aceh. Tidak hanya Vena, pengarah juga menceritakan keluarga Vena yang berada di kampung juga memperoleh kesusahan dalam menjual. Hal ini disebabkan khawatir dianggap menjual makanan tidak halal, ibu bapanya terpaksa hanya menjual ayam penyot agar masyarakat mahu membeli dan dikesan sebagai makanan yang halal.

Berdasarkan temu bual dengan pengarah, filem ini dianggap menggambarkan keadaan sebenar yang dialami oleh wanita bukan Muslim di Aceh yang majoriti beragama Islam dari sudut pandang pengarah wanita. Sebagai pengarah, ia ingin padangannya sebagai seorang wanita dapat diketahui oleh penonton. Filem berdurasi 00:36:36 ini berhasil memperoleh penghargaan Film Terbaik Aceh Documentary Competition dan Piala Maya 2020 kategori Film Dokumentari Pendek Terpilih. Pengkaji mengamati bahawa kehadiran pengarah filem wanita di Aceh berusaha untuk mewacanakan apa yang berlaku kepada wanita di Aceh melalui filem yang diproduksi dan mewacanakan apa yang dialami oleh pengarah. Ini disebabkan kerana pengarah laki-laki dianggap belum memahami apa yang dialami dan dirasakan oleh perempuan berbanding pengarah perempuan itu sendiri.

Sebagai warganegara Indonesia pula, pengkaji mengamati bahawa keadaan perfileman Indonesia saat ini adalah impak daripada sejarah-sejarah Indonesia di masa lampau. Sama

dengan pernyataan Hall (2003) bahawa rezim adalah penting dalam sebuah wacana di media, wacana yang muncul dalam media filem di Indonesia adalah representasi daripada kepemimpinan pada masa tersebut. Pada masa Orde Lama dibawah kepemimpinan Soekarno, wanita digambarkan dalam filem sebagai komoditi seksualiti. Orde Baru pula, wacana mengenai Ibuisme sangat jelas terlihat. Dalam tulisannya, Aripurnami (1990) dalam Nariswari (2018) menganalisis filem *Tjoet Nyak Dien*, *Selamat Tinggal Jeanette*, *Bayi Tabung*, *Suami*, *Arini II*, dan *Pacar Ketinggalan Kereta*. Dalam analisisnya, Aripurnami cuba menggambarkan peranan wanita dalam enam filem tersebut. Dalam majoriti, wanita hanya digambarkan sebagai seseorang yang melengkapi kehadiran lelaki, bukan sebagai tokoh utama. Selain itu, beliau turut membahagikan fokus gaya cerita iaitu hubungan interpersonal dan masalah yang timbul daripada wanita yang belum berkahwin, dan autonomi wanita. Jika wanita itu sudah berkahwin, masalah yang timbul ialah cinta tiga segi. Selain itu, gambaran wanita adalah seorang isteri yang wajib tunduk kepada suami dan apa yang diharapkan oleh masyarakat. Tidak dapat dinafikan bahawa penggambaran wanita yang pada mulanya nampak gagah tetapi akhirnya terpaksa mengikut kelaziman menjadi harapan masyarakat khususnya kerajaan atau lebih tepat lagi institusi penapisan filem yang ketika itu menguasai sepenuhnya filem Indonesia. Bahkan, sudut pandang laki-laki tidak dapat dilepaskan meskipun pada kenyataannya filem Halimun diarahkan oleh wanita, iaitu W.D. Sofia. Sejak zaman Reformasi hingga sekarang, pengarah wanita terus muncul dan mengarahkan filem-filem yang bertemakan wanita. Walau filem yang bertemakan wanita juga diarahkan oleh lelaki seperti Hanung Bramantyo dan Joko Anwar, pengkaji menilai bahawa ada perkara yang tidak dilihat dan tidak ditayangkan apabila filem diarahkan oleh seorang lelaki, sehingga wanita sebagai pengarah diharapkan terus bertambah dari semasa ke semasa dan berusaha menyampaikan perkara tersebut.

Selanjutnya, pengkaji pernah menjadi pelajar pasca siswazah Media dan Komunikasi di Universiti Kebangsaan Malaysia (UKM) Bangi selama satu tahun dan bekerja di dalam industri media di Kuala Lumpur selama dua tahun. Pengalaman tersebut menjadikan pengkaji turut mempelajari persekitaran untuk dapat menyesuaikan diri dalam lingkungan sosial. Meskipun Indonesia dan Malaysia mengamalkan budaya kolektivisme yang kuat dan memberikan kesan yang sama pada kedua-dua negara (Pajrianti & Ahmad, 2021), tetap sahaja ada perbezaan antara kedua negara tersebut. Pengalaman ini pula membuatkan pengkaji mengetahui pola karakteristik daripada budaya baharu, bahasa, adat istiadat, makanan serta makna-makna simbol akar budaya, termasuk dalam media filem yang merupakan gambaran daripada identiti masyarakat Malaysia.

Menurut pengamatan pengkaji, perkembangan filem Malaysia dari semasa ke semasa dipengaruhi oleh pemilik syarikat filem dan kepemimpinan negara. Perwakilan wanita dalam filem bukanlah perkara baru di Malaysia. Pelakon telah diberi pelbagai peranan dan peranan sejak tahun 1960-an hingga kini. Daripada wanita luar bandar yang pergi bekerja dan belajar di bandar, wanita yang dipaksa berkahwin dan menjual sebagai pelacur, wanita yang dipukul dan didera suami, dan wanita yang menentang serta menuntut kemerdekaan. Sehingga kini, gambaran wanita dalam filem terus berkembang melalui watak yang diarahkan oleh pengarah wanita. Pengarah wanita muncul sejak zaman kegemilangan di tahun 1979 daripada pelbagai etnik seperti Melayu, India dan Cina. Pengkaji menilai bahawa terdapat keinginan oleh pengarah wanita untuk menggambarkan wanita sebenar melalui filem. Mengetahui amalan budaya Malaysia yang masih didominasi oleh patriarki (Khaironisak et al., 2017; Ayob et al., 2022), pengkaji menilai bahawa pengarah wanita sedang mencuba menentang dominasi patriarki tersebut dengan cara menggambarkan watak wanita yang lebih modern, wanita *stylish* dengan status tinggi namun tetap dapat mengontrol keluarganya, memiliki kepribadian

yang berani, tetapi tetap patuh kepada suami dan keluarganya, dan seorang wanita yang dapat mengungkapkan pikirannya tetapi mematuhi agamanya. Berlatar belakang sebagai perempuan dan tinggal di lingkungan perfileman Aceh, berkewarganegaraan Indonesia, serta pengalaman belajar dan bekerja di dalam industri media di Kuala Lumpur, maka itu pula yang menjadi pemosisian pengkaji dalam melakukan analisis untuk mendapati objektif kajian penyelidikan.

1.5 Objektif Kajian

Kajian ini dilakukan untuk mencapai objektif yang berikut:

- 1.5.1 Untuk meninjau penglibatan wanita sebagai pengarah dalam industri perfileman Indonesia dan Malaysia.
- 1.5.2 Untuk membandingkan wacana wanita yang dikemukakan dalam filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* (2017) dan *Embun* (2002) melalui watak pelakon utama yang ditinjau melalui teknik analisis wacana kritis feminisme Mills.
- 1.5.3 Untuk menilai implikasi watak pelakon utama wanita dalam filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* (2017) dan *Embun* (2002) kepada penonton melalui diskusi kumpulan berfokus secara dalam talian dengan menggunakan aplikasi Zoom.

1.6 Soalan Kajian

Untuk mencapai objektif kajian di atas, beberapa soalan kajian dibina, iaitu:

- 1.6.1 Sejauhmanakah penglibatan wanita dalam perfileman Indonesia dengan Malaysia?
- 1.6.2 Bagaimanakah perbandingan watak pelakon utama wanita diwacanakan dalam filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* (2017) dan *Embun* (2002)?

1.6.3 Sejauhmanakah implikasi watak pelakon utama wanita dalam filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* (2017) dan *Embun* (2002) kepada penonton?

1.7 Kepentingan Kajian

Kajian ini penting kerana selama pengkaji melakukan kajian kepustakaan, pengkaji mendapati sangat sedikit atau bahkan hampir tidak ada sejarah yang membincangkan wanita dalam perkembangan perfileman di Indonesia dan Malaysia dari semasa ke semasa. Seakan wanita hilang dalam sejarah perkembangan perfileman di kedua negara. Padahal, wanita mempunyai peran dalam perfileman Indonesia dan Malaysia sejak awal hingga kini. Oleh sebab itu, kajian ini diharapkan dapat menambah khazanah ilmu pengetahuan tentang peranan wanita dalam perkembangan filem di Indonesia dan Malaysia yang masih sukar diperoleh.

Selain itu, kajian ini juga penting untuk dikaji kerana masih sedikit kajian perbandingan yang menggunakan analisis wacana kritis terhadap peranan wanita dalam filem Indonesia dengan Malaysia melalui watak pelakon utama wanita. Seperti kajian tentang wanita dalam filem Malaysia yang dibuat oleh Hajar (2004), Azmi (2015), Asaari, Aziz, & Salleh (2017), Nor & Abdullah (2019), Shuhaimi (2020), dan Cheang (2022). Sedangkan di Indonesia kajian tentang wanita dalam filem pernah dikaji oleh Soh (2007), Michalik (2015), Yusof & Aziz (2018), dan Yusof, Aziz, & Ahmad (2018). Meskipun terdapat kajian perbandingan antara Indonesia dan Malaysia dalam industri perfileman, tetapi fokus kajian yang dilakukan tidak fokus kepada watak wanita dalam filem. Amnya kajian wanita dalam filem dilakukan dengan fokus satu negara sahaja tanpa melakukan perbandingan dengan negara lain. Misalnya kajian yang dilakukan oleh Hassan (2015) tentang sistem penapisan filem Malaysia, Indonesia dan Thailand. Kemudian, Demayanti (2013) yang mengkaji perbandingan undang-undang hak cipta Indonesia dan undang-

undang hak cipta Malaysia, masih terdapat jurang sehingga kajian yang berfokus kepada perbandingan peranan dan watak wanita dalam filem penting untuk dikaji.

Kemudian, tema keadilan yang merupakan tema filem yang digunakan diawal kebangkitan wanita sebagai pengarah di Indonesia dan Malaysia masih sangat sedikit dikaji. Tetapi banyak filem yang mengangkat imej wanita dalam perfileman Indonesia dan Malaysia berdasarkan genre filem, seperti genre drama (Nor & Abdullah, 2019; Taufiqurrohman & Chusna, 2022), Islami (Yusof & Aziz, 2018; Izharuddin, 2015), horor (Ghazali & Husin, 2018; Frolova, 2020; Izharuddin, 2020), hingga animasi (Sundaraj & Balaraman, 2022). Oleh sebab itu, kajian ini diharapkan dapat menambah khazanah ilmu pengetahuan.

Selanjutnya, melalui kajian ini diharapkan dapat memberikan perspektif yang seimbang antara pengarah lelaki dan pengarah wanita di Indonesia dan Malaysia. Ini disebabkan semakin banyak pengarah wanita yang muncul dalam industri perfileman sehingga dianggap memberikan “warna” baharu kepada perfileman Indonesia dan Malaysia. Kepelbagaian filem yang diproduksi boleh dijumpai dalam filem kedua-dua negara sehingga wacana wanita yang diproduksi dalam filem merupakan isu yang penting. Apatah lagi isu wanita boleh memberi impak yang besar kepada masyarakat sebagai penonton serta pandangan masyarakat luar dari Indonesia dan Malaysia terhadap wanita Indonesia dan Malaysia itu sendiri (Sen, 1994; Tobing, 2021). Melalui kajian ini, diharapkan dapat menjadi alasan atau sebab kepada kerajaan dan pihak yang terkait untuk membangkitkan penyertaan wanita dalam pasaran kerja sesuai Matlamat Pembangunan Mampan (*Sustainable Development Goals*).

1.8 Skop Kajian

Kajian ini secara khusus menganalisis peran pengarah wanita dalam mewacanakan wanita melalui watak pelakon utama wanita dalam filem Indonesia dan Malaysia melalui analisis wacana kritis feminisme Sara Mills. Kedua-dua negara ini dipilih kerana Indonesia dan Malaysia memiliki mempunyai latar belakang yang sama dari aspek agama, bahasa dan rumpun bangsa yang dominan, yang dapat mempengaruhi wacana filem yang dihasilkan. Ditambah lagi Indonesia dan Malaysia sudah mulai saling bekerjasama dalam filem sejak sejak tahun 1950-an (FINAS, 1982). Walaupun demikian, pengkaji mencadangkan bahawa Indonesia dan Malaysia memiliki perbezaan dalam mewacanakan wanita di kedua-dua negara, walaupun dalam filem yang sama-sama diarahkan oleh wanita.

Penyelidikan ini memilih filem *Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak* (2017) yang diarahkan oleh Mouly Surya dari Indonesia, dan filem Malaysia yang bertajuk *Embun* (2002) yang diarahkan oleh Erma Fatimah. Kedua-dua filem dipilih kerana diproduksi pada 2000-an. Pada masa ini, sudah mulai banyak muncul wanita Indonesia dan Malaysia yang bekerja di belakang layar, seperti pengeluar filem, pengarah, penulis skrip, dan lainnya yang mewacanakan wanita dalam filem-filem mereka. Pada masa ini pula, wacana wanita yang sebelumnya digambarkan sebagai wanita rumah dan objek seksualiti, kini sudah berada dalam ruang awam dan organisasi sehingga setelah keluar dari rumah mereka dilihat sebagai objek untuk dikagumi, menggoda, digunakan, dikehendaki dan dimainkan apabila mengikut jantina yang bertentangan (Fuziah & Faridah, 2000).

Selain itu, kedua-dua filem ini diarahkan oleh wanita dan telah mewacanakan keadilan dalam karakter pelakon utama wanita. Keadilan dipilih sebagai tema filem kerana perubahan pada perkembangan perfileman ditandai dengan hadirnya pengarah wanita yang memproduksi filem keadilan kepada wanita (AbdulRazak, 2017; Sutherland &

Feltey, 2017; Thompson, 2022) termasuk Indonesia dan Malaysia (Dayanti, 2017) yang bertujuan menentang patriarki (Yusof & Aziz, 2018; De Lara Rangel, 2019; Liu & Dahling, 2016).

Selain itu, kedua-dua filem sudah memperoleh beberapa penghargaan di dalam negeri mahupun di peringkat antarabangsa. Filem *Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak* (2017), mendapat anugerah dalam festival filem Indonesia, iaitu festival Maya (Aktris Terbaik, Filem Terbaik, Skor Filem Terbaik, Pengarah Terbaik, Sinematografi Terbaik), dan memperoleh anugerah antarabangsa kategori Skrip Terbaik pada FFIFS di Marocco, Pelakon Wanita Terbaik pada Sitges International Fantastic Film Festival di Sepanyol, dan Film Terbaik Asian NestWave dalam The QCinema Film Festival di Filipina. Bahkan, *Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak* menurut Maggie Lee, pengetua pengkritik filem di *Variety*, memanggil filem ini sebagai filem “Satay Barat” sebagai sebutan daripada “Spaghetti Barat” yang dipopularkan oleh Sergio Leone pada tahun 70-an (Lee, 2017).

Filem *Embun* (2002) pula memperoleh anugerah dalam Festival Filem Malaysia ke-16 tahun 2003 (Pelakon Wanita Terbaik, Pelakon Pembantu Lelaki Terbaik, Sinematografi Terbaik, Penataan Seni Terbaik, Skor Muzik Terbaik, Poster Terbaik, Nilai sejarah dan patriotism), dan dalam Anugerah Skrin TV3 ke 6- 2003 (Filem Terbaik, Skrip Terbaik, Pelakon Wanita Terbaik, Pelakon Pembantu Wanita Terbaik, Sinematografi Terbaik, dan Suntingan Terbaik). Filem ini juga mendapat anugerah antarabangsa pada pertandingan Festival Filem Asia Pasifik ke-47 di Seoul dalam kategori Pelakon Pembantu Wanita.

Untuk mendapat babak-babak dalam filem, pengkaji menggunakan analisis watak dalam filem yang diperkenalkan oleh Robert Stanton (1965). Selain itu, kajian ini juga

menggunakan diskusi kumpulan berfokus secara dalam talian kepada pelajar pengajian media di universiti Indonesia dan Malaysia. Jumlah informan daripada kedua-dua negara adalah dua puluh orang, iaitu lima pelajar wanita dan lima pelajar lelaki Indonesia, serta lima pelajar wanita dan lima pelajar lelaki Malaysia. Informan ini dipilih dengan harapan para informan dapat mengemukakan pendapat mereka sebagai penonton.

1.9 Definisi Konsep

Kajian ini menyentuh beberapa konsep yang memberikan makna penting kepada keseluruhan kajian. Konsep-konsep yang terkandung dalam kajian ini adalah sebagai berikut:

1.9.1 Wacana

Kajian ini mendefinisikan wacana mengikuti Foucault (2004) bahawa wacana bukanlah rangkaian kata atau proposisi dalam teks sahaja, tetapi sebagai sesuatu yang boleh menghasilkan sesuatu yang lain. Sesuatu tersebut dapat diperoleh daripada kuasa dan pengetahuan, sehingga melalui wacana, individu bukan sahaja ditakrifkan tetapi dibentuk, dikawal dan dilatih. Analisis wacana Foucault ini mempunyai sekurang-kurangnya tiga elemen utama dalam analisis, iaitu wacana, sejarah, dan kuasa.

1.9.2 Analisis Kritis Wacana Feminisme

Menurut Sara Mills (1992) analisis kritis wacana feminisme menekankan pemerhatian wacana terhadap bagaimana wanita ditampilkan dalam teks. Teks yang dimaksud tidak hanya berupa tulisan, tetapi juga gambar, mahupun filem. Dalam kajian ini ia bermaksudkan, pemerhatian kepada posisi subjek-objek dan posisi penonton dalam filem yang dipilih.

1.9.3 Wanita

Bord (1959) menyatakan bahawa wanita ialah seorang wanita dewasa yang mempunyai identiti kewanitaan, dan kewanitaan ini menunjukkan keseluruhan perwatakan seorang wanita. Menurut Fatimah Muhammad Ali (1966), wanita mempunyai roh seperti lelaki tetapi berbeza keadaan fizikal. *Kamus Dewan Edisi Keempat* (2021) pula mendefinisikan wanita sebagai orang perempuan dan lawan kepada lelaki. Manakala bagi Norehan Ahmad Rahim (2008), wanita ialah kaum isteri, ibu atau puteri yang mempunyai sifat lemah lembut dan cantik. Berdasarkan definisi tentang wanita, kajian ini mendefinisikan wanita mengikut *Kamus Dewan Edisi Keempat* (2021: 4803), iaitu orang perempuan dan lawan lelaki, tidak kira paras cantik ataupun bersifat lemah lembut.

1.9.4 Watak

Secara umumnya, definisi watak dalam kajian ini mengikut *Kamus Dewan Edisi Keempat* (2021: 4813), watak adalah sifat (seseorang) yang zahir dan batin (merangkumi budi pekerti dan tabiatnya, tingkah lakunya, jiwanya, pemikirannya, dan sebagainya), dan watak atau pelaku dalam karya sastera atau seni (seperti filem, novel, cerpen, drama, dan sebagainya). Dalam konteks filem, watak merupakan representasi sosiobudaya yang memberi makna dan dapat menghantarkan mesej kepada masyarakat. Fludernik (2009) menegaskan bahawa watak dalam filem membawa kepada pembinaan makna untuk penonton.

1.10 Pembahagian Bab

Penyelidikan ini mengandungi lima bab bahasan. Bab 1 ialah pendahuluan yang terdiri daripada latar belakang kajian, pemposisian pengkaji, objektif kajian, soalan kajian, kepentingan amali, skop kajian, dan definisi konsep. Bab 2 akan membincangkan kerangka teori dan sorotan literatur yang menjadi asas keseluruhan kajian, seperti sejarah

ringkas perkembangan industri filem Indonesia dan Malaysia, watak dalam filem, serta ringkasan filem yang dikaji iaitu *Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak* (2017) dan *Embun* (2002). Kemudian, teori yang digunakan dalam kajian ini iaitu analisis wacana kritis feminis.

Bab 3 mengandungi bahasan tentang metodologi yang digunakan dalam kajian ini. Dalam bab itu akan dibentangkan secara khas tentang prinsip-prinsip penyelidikan sama ada secara konseptual mahupun praktikal, termasuk prinsip metodologi dalam analisis wacana kritis feminisme Mills, kaedah kajian, sumber data, kaedah pengumpulan data dan kaedah analisis data. Seterusnya Bab 4 akan menjawab objektif kajian iaitu menilai penglibatan wanita dalam perfileman Indonesia dan Malaysia yang ditinjau daripada studi kepustakaan, membandingkan wacana wanita yang dikemukakan dalam filem *Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak* dan *Embun* melalui watak pelakon utama yang ditinjau melalui teknik analisis wacana kritis feminisme Mills, dan mengkaji implikasi watak pelakon utama wanita dalam filem Indonesia dan Malaysia melalui diskusi kumpulan berfokus secara talian.

Bab 5 kajian ini pula akan membuat perbincangan tentang hasil penyelidikan dan kesimpulan tentang perbandingan karakter wanita dalam filem Indonesia dan Malaysia dan perspektif feminisme apa yang digunakan dalam mewacanakan wanita dalam filem. Termasuk di dalamnya pelbagai implikasi mahupun cadangan yang akan diberikan sama ada dari segi teori, praktikal, dan sosial.

BAB 2

TEORI DAN ULASAN PERSURATAN

2.1 Pengenalan

Bab ini disusun sesuai dengan soalan kajian pertama dalam tajuk tesis ini, iaitu bagaimanakah sejarah ringkas perfileman Indonesia dan Malaysia ditinjau daripada studi kepustakaan. Bab ini merangkumi kerangka teori yang digunakan iaitu teori analisis wacana kritis dan analisis kritis wacana feminis. Kemudian, ulasan persuratan yang menjadi asas keseluruhan kajian yang telah dilakukan oleh para sarjana terdahulu turut disusun sesuai soalan kajian, seperti sejarah ringkas perkembangan industri perfileman Indonesia dan sejarah ringkas perkembangan industri perfileman Malaysia.

Sejarah diperlukan kerana industri perfileman yang ada sekarang ini mempunyai kaitan erat dengan sejarah industri perfileman pada masa lampau. Meskipun ramai sarjana yang memberikan perhatian terhadap sejarah perkembangan perfileman di Indonesia dan Malaysia, tetapi hanya sedikit yang membahas peranan wanita dalam perfileman di kedua-dua negara tersebut. Kajian sebelumnya lebih banyak membahas representasi gender dalam filem, sedangkan pembahasan tentang peranan wanita dalam perfileman jarang dikaji. Padahal wanita mempunyai peranan yang besar dalam mewacanakan wanita dalam filem, tidak hanya di depan skrin (pelakon), tetapi juga sebagai orang di belakang skrin (pengarah). Oleh sebab itu dalam bab ini turut disorot tentang peranan atau kedudukan wanita dalam tiap zaman di Indonesia dan Malaysia.

Selanjutnya, kedudukan wanita dalam industri perfileman (khususnya wanita sebagai pengarah) mempunyai impak yang besar dalam sebuah filem. Hal ini disebabkan pengarah mempunyai “kuasa” untuk dalam membuat cerita filem agar sesuai dengan

keinginannya dibanding peranan lain dalam industri perfileman. Oleh sebab itu, jantina pengarah turut menjadi penting dalam mengkaji sebuah filem, kerana unsur perfileman seperti pelakon, watak pelakon, gambar, dan sebagainya dapat berbeza apabila diarahkan oleh pengarah dengan gender lelaki. Disebabkan itulah dalam bab ini turut dijelaskan pula definisi dan jenis-jenis watak dalam perfileman, sinopsis filem *Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak* dan *Embun*, serta bagaimana watak pelakon utama mempunyai pengaruh terhadap masyarakat yang menonton filem tersebut.

2.2 Teori Analisis Wacana Kritis

Analisis wacana kritis (*critical discourse analysis*) bermula dalam kajian retorik klasik, linguistik teks dan sociolinguistik, linguistik terapan, dan pragmatik (Weiss dan Wodak, 2003). Dibangun oleh para ahli teori sosial neo-marxis dan post-modenis seperti Foucault (1972) dan ahli bahasa sosial seperti Pecheux (1975), analisis wacana kritis ialah cabang analisis wacana yang melihat bagaimana wacana diperihal, dijelaskan dan ditafsirkan melalui makrostruktur untuk memahami budaya dan ideologi. Istilah kritis pula dalam wacana berkaitan dengan dengan kuasa, hegemoni dan konflik dalam bidang linguistik. Mahboob dan Paltridge (2013) menjelaskan bahawa penting untuk mengkaji berlakunya kekuasaan dan memahami cara-cara di mana kekuasaan dilakukan oleh kelompok mendominasi kepada kelompok yang didominasi.

Analisis wacana kritis tidak dapat dipisahkan daripada jasa beberapa intelektual dan pemikir, seperti Michael Foucault, Antonio Gramsci, dan Louis Althusser (Eriyanto, 2017: 14). Tokoh analisis wacana kritis Foucault sendiri meneliti bagaimana sesebuah wacana itu dihasilkan, siapa yang menghasilkan wacana, dan apakah kesan daripada penghasilan wacana tersebut. Salah satu konsep yang ada pada Foucault (2004) ialah beliau cenderung melihat bagaimana hubungan antara pengetahuan dan kuasa. Kuasa

senantiasa beroperasi melalui pembinaan pengetahuan. Melalui wacana, hubungan antara kuasa dan ilmu akan berlaku.

Sedangkan Gramsci memainkan peranan utama dalam analisis wacana kritis, terutamanya dengan teori hegemoni. Hegemoni memberikan penjelasan tentang bagaimana wacana yang dikembangkan mampu mempengaruhi khalayak, bukan dengan kekerasan tetapi secara halus dan diterima sebagai kebenaran (Flynn, 2019). Gramsci membina teori yang menekankan bagaimana penerimaan kumpulan yang dikuasai terhadap kehadiran kumpulan dominan berlaku dalam proses yang aman, tanpa tindakan keganasan. Salah satu kekuatan hegemoni ialah bagaimana ia mewujudkan cara berfikir atau wacana tertentu yang dominan dalam bidang sosial, berlaku perebutan penerimaan masyarakat. Salah satu strategi utama dalam hegemoni ialah akal sihat. Jika idea atau idea kumpulan dominan/berkuasa diterima sebagai sesuatu yang masuk akal, maka fahaman itu diterima, maka hegemoni telah berlaku.

Manakala Louis Althusser cenderung memberi sumbangan besar kepada teori ideologi. Althusser menyatakan bahawa ideologi muncul dalam struktur masyarakat dan timbul dalam amalan sebenar yang dijalankan oleh pelbagai institusi dalam masyarakat (Kang, 2018). Pemikiran Althusser sangat dipengaruhi oleh strukturalisme terutama pada pandangan bahawa intipati ideologi dapat dikenal pasti melalui struktur bahasa, di mana ideologi berperanan di sebalik penentuan representasi. Pengertian ideologi bermula dengan memahami bagaimana sistem bahasa berfungsi dalam struktur sosial. Gabungan dan pembawaan adalah kata kunci untuk merungkai sejauh mana ideologi bermain dalam bahasa, maka untuk merungkai bahasa ideologi, sesuatu representasi itu perlu dirungkai terlebih dahulu oleh strukturnya, kemudian makna dikaitkan dengan kewujudan struktur sosial yang mendasari penggunaan struktur bahasa (Littlejohn, 1996: 229).

Dalam penerapannya, analisis wacana kritis bukan sahaja melihat bahasa dari aspek linguistik, tetapi juga mengaitkan bahasa dengan konteks. Konteks yang dimaksudkan dalam teori ini ialah semua situasi dan perkara yang berada di luar teks dan mempengaruhi penggunaan bahasa, seperti situasi ketika teks itu dihasilkan, fungsi yang dimaksudkan, dan sebagainya. Konteks juga boleh dalam aspek sejarah, sosial, budaya, ekonomi, dan politik yang relevan dan berpengaruh terhadap proses penghasilan dan tafsiran teks. Berdasarkan maklumat ini, Cook (2001) menjelaskan bahawa wacana boleh ditafsirkan sebagai gabungan teks dan konteks, yang berinteraksi antara satu sama lain dalam sesuatu peristiwa, kemudian mempunyai makna penuh dan disatukan oleh konteks dan pemerhatian. Dengan kata lain, sesuatu boleh dipanggil wacana jika ia merangkumi konteks berikut:

i. Kuasa

Analisis wacana kritis mempertimbangkan unsur kuasa dalam analisisnya (Fairclough, 1989). Setiap wacana yang muncul dalam bentuk teks tidak dilihat sebagai sesuatu yang natural dan neutral, tetapi merupakan bentuk perebutan kuasa. Konsep kuasa adalah salah satu hubungan utama antara wacana dan masyarakat, seperti kuasa orang kulit putih ke atas orang kulit hitam dalam wacana perkauman.

Kuasa berhubung dengan wacana memerlukan apa yang dipanggil dengan kawalan. Kawalan boleh dalam bentuk kawalan ke atas konteks, boleh juga dalam bentuk kawalan ke atas struktur wacana. Kawalan ke atas konteks, contohnya kawalan ke atas siapa yang boleh dan harus bercakap dan siapa yang hanya boleh mendengar dan berkata ya. Manakala kawalan terhadap struktur wacana misalnya, seseorang yang mempunyai kuasa yang lebih besar boleh menentukan bahagian mana yang perlu dipaparkan dan mana yang

tidak. Ini dapat dilihat daripada penonjolan atau penggunaan perucapan tertentu dalam teks.

Menurut Hamad (2007), bentuk teks dalam analisis wacana terbagi kepada empat, iaitu: 1). *Text* (wacana dalam bentuk teks tulisan), contohnya teks berita, novel, artikel, dan lainnya; 2). *Talks* (wacana dalam bentuk perucapan), contohnya lagu, temu bual, pidato, dan lainnya; 3). *Act* (wacana dalam bentuk tindakan), contohnya filem, tari, iklan, drama, dan lainnya; 4). *Artifact* (wacana dalam bentuk artefak), contohnya landskap, bentuk bangunan, dan lainnya. Oleh sebab itu, apapun bentuk teks yang ada dalam masyarakat sebenarnya dibuat atau diciptakan khusus oleh pembuat teks dengan maksud tertentu kepada masyarakat. Mesej khusus tersebut dapat ditemukan dalam bentuk-bentuk teks yang dibuat, seperti makna mesej dalam bentuk tulisan dan perucapan, watak dalam perfileman, atau representasi landskap dalam teks berbentuk artefak.

ii. Ideologi

Teks ialah bentuk dan amalan ideologi atau cerminan ideologi tertentu. Teori klasik tentang ideologi antara lain mengatakan bahawa ideologi dibina oleh kumpulan dominan dengan tujuan untuk melahirkan dan menghalalkan penguasaan mereka. Salah satu strategi utama adalah untuk menimbulkan kesedaran kepada masyarakat bahawa penguasaan diambil begitu sahaja, sehingga bagaimana ia diamalkan pada manusia tidak disedari (Van Dijk, 2001: 8). Raymond William juga mengklasifikasikan penggunaan ideologi dalam tiga domain iaitu: 1. Ideologi ialah sistem kepercayaan yang dimiliki oleh sekumpulan kelas tertentu; 2. Ideologi ialah kepercayaan atau idea palsu yang boleh digunakan terhadap pengetahuan sains. Ideologi dalam pengertian ini adalah satu set kategori yang dicipta dan kesedaran palsu yang digunakan oleh kumpulan berkuasa atau dominan untuk mendominasi kumpulan bukan dominan lain; 3. Ideologi adalah proses

umum untuk menghasilkan makna dan gagasan yang berkembang dalam kehidupan banyak orang, sehingga ada yang dominan dan ada yang tidak (Eriyanto, 2017: 87).

Fokus analisis wacana kritis adalah mengenal kesan hubungan kuasa dan ketaksamaan yang dihasilkan dalam masyarakat, serta pengaruhnya terhadap proses sosial masyarakat. Oleh sebab itu, analisis wacana kritis merupakan analisis kekuasaan. Kepentingan analisis wacana kritis adalah melalui penggunaannya; seseorang dapat mengungkapkan, menganalisis dan mengkritik minat dan ideologi yang mungkin meminggirkan kumpulan dan individu tertentu, mencabar, dan menumbangkannya dalam teks.

Teori analisis wacana kritis menekankan kekuatan yang terjadi pada saat proses produksi dan re-produksi makna (Vaandering & Reimer, 2021). Seseorang tidak dianggap sebagai subjek yang neutral yang dapat mentafsirkan apa-apa yang difikirkan secara bebas sesuai dengan yang difikirkan kerana pengaruh kekuatan sosial yang ada dalam masyarakat. Dalam analisis wacana kritis, teks dianggap sebagai representasi yang mempunyai fungsi dalam membentuk subjek tertentu, tema-tema wacana tertentu, mahupun makna lain yang ada di sebalik teks. Oleh sebab itu, analisis wacana kritis dipakai untuk membongkar kuasa yang ada dalam setiap proses teks. Dengan pandangan tersebut, wacana melihat teks selalu terlibat dalam hubungan kekuasaan, terutama dalam membentuk subjek, dan representasi yang ada dalam masyarakat.

Analisis wacana kritis merupakan salah satu alternatif daripada analisis isi selain analisis isi kuantitatif yang sering digunakan oleh banyak peneliti, namun berbeza dengan analisis isi kuantitatif, analisis wacana lebih menekankan unsur “*why*” atau bagaimana suatu mesej yang terkandung dalam sebuah isi media, bukan hanya unsur “*what*” atau apa. Analisis wacana juga merupakan sebuah metode penelitian yang berkaitan dengan studi

bahasa atau penggunaan bahasa dan digunakan untuk menjelaskan atau menggambarkan tata aturan kalimat, bahasa, serta pengertiannya secara bersamaan.

Pada 1990-an muncul tokoh-tokoh berpengaruh seperti Teun Van Dijk, Ruth Wodak, dan Norman Fairclough yang membuat banyak sumbangan kepada teori analisis wacana kritis melalui penyelidikan dan penulisan mereka. Melalui pendekatan sosiokognitif, Van Dijk mengaitkan teori dan kaedah kognitif dengan linguistik. Van Dijk (1993) menyatakan bahawa kajian wacana kritis ialah perspektif, kedudukan atau sikap kritis dalam pendekatan pelbagai disiplin kerana ia menjelaskan ideologi tersembunyi dalam amalan sosial. Oleh itu, analisis wacana kritis mempunyai hubungan antara wacana, kognisi, dan masyarakat (Van Dijk, 1993).

Van Dijk (1993) menerangkan secara terperinci bagaimana hubungan kuasa dan dominasi dikaitkan dengan struktur teks dan diskursif. Dengan menghubungkan pemahaman sosiokognitif pada peringkat makro dan mikro tentang teks dan wacana, maka dapat dipahami bagaimana kuasa dan dominasi dicipta, dihasilkan dan diedarkan melalui wacana. Fenomena kognitif berkaitan dengan struktur diskursif dan cara ketidaksamaan sosial, penguasaan dan ideologi berlaku. Untuk memahami representasi sosial, sikap, dan ideologi aktor sosial, maka hubungan antara struktur diskursif dan struktur sosial perlu dikaji. Selain itu, dalam pendekatan ini model *top-down* mendapat perhatian apabila wacana mendedahkan satu bentuk ketidakadilan dalam masyarakat. Sebagai contoh, Van Dijk (2001) menegaskan bahawa penguasaan kumpulan kulit putih membawa kepada ketidaksamaan sosial, perkauman dan penguasaan di sesetengah negara.

Kemudian melalui pendekatan sejarah, Wodak yang dipengaruhi oleh teori kritis Mazhab Frankfurt menekankan wacana politik dalam masyarakat dan bagaimana mendedahkan

bahasa dan ideologi dalam wacana. Pendekatan Wodak mencadangkan tiga komponen dalam analisis wacana kritis iaitu wacana, teks dan genre dianggap saling berkaitan (Reisigl & Wodak, 2009). Teks dianggap sebagai sebahagian daripada wacana kerana ia merapatkan jurang antara struktur diskursif dan ideologi. Wacana bukanlah satu unit ucapan yang tertutup tetapi satu entiti yang terbuka kepada pelbagai tafsiran dan kesinambungan sehingga teks dalam sesebuah wacana boleh dirujuk sebagai genre dan dikenal pasti dengan memanipulasi wacana untuk tujuan tertentu (Reisigl & Wodak, 2009). Wacana yang digunakan dalam fenomena sosial dicipta melalui pelbagai genre, contohnya melalui perbahasan politik, laporan berita, pidato persidangan, dan lain-lain.

Selanjutnya, pendekatan wacana kritis tiga dimensi menurut Fairclough (1995) ialah hubungan antara amalan sosiobudaya dan teks. Dalam hal ini, analisis wacana kritis memberi tumpuan kepada cara teks dihasilkan atau ditafsirkan. Apakah dan bagaimana hubungan antara amalan sosiobudaya dan teks berkaitan bergantung kepada sifat sosiobudaya. Hubungan antara teks dan amalan sosiobudaya dipersembahkan melalui pengantaraan amalan diskursif. Dalam menghuraikan dan menjelaskan aspek proses sosial yang terkandung dalam wacana, analisis wacana kritis menggunakan konsep wacana tiga dimensi dan mengaitkannya dengan kaedah analisis wacana. Ini termasuk perkataan dan wacana, lisan atau bertulis; amalan diskursif dalam menangani aspek penghasilan teks dan tafsiran teks; dan amalan sosiobudaya (Fairclough, 1995).

Sehubungan itu, kaedah analisis diselaraskan kepada tiga dimensi. Dimensi pertama ialah analisis teks, yang menerangkan ciri atau sifat linguistik dan organisasi yang terdapat dalam teks. Analisis teks melibatkan analisis linguistik dan meliputi empat bentuk atau sifat teks yang boleh dianalisis, iaitu struktur teks, kohesi, bahasa, dan penggunaan leksikal (Fairclough, 1995). Dimensi kedua ialah amalan diskursif, yang membawa

kepada tafsiran hubungan antara proses diskursif dan teks (pengeluaran dan tafsiran). Dimensi ketiga ialah proses sosial, iaitu tafsiran hubungan antara proses diskursif dan proses sosial. Dimensi analisis proses sosial membawa kepada proses menjelaskan masalah sosial, melibatkan aspek kepimpinan, politik, budaya, ideologi, hegemoni, ekonomi dan sebagainya. Menurut Fairclough (1995), ketiga-tiga peringkat ini sentiasa wujud serentak, dan satu didahulukan daripada yang lain. Proses penghasilan wacana melibatkan analisis intertekstualiti, interdiskursus, data pertuturan dan semiotik.

Teori analisis wacana kritis dengan pelbagai pendekatan banyak digunakan oleh para sarjana untuk meneliti wacana yang ada dalam media, contohnya kajian oleh Lirola (2021) yang menggunakan teks iklan. Wacana pengiklanan diketahui menyumbang kepada seksisme dan pembiakan stereotaip gender. Kajian ini memfokus pada keganasan simbolik yang memperlihatkan tubuh wanita sebagai objek seksual dalam teks iklan yang digunakan oleh Dolce dan Gabbana dalam buletin yang dihantarnya melalui web secara berkala antara tahun 2016 dan 2019. Metodologi yang digunakan dalam kajian ini bersifat kualitatif, walaupun beberapa data kuantitatif juga disediakan untuk lebih memahami struktur korpus. Untuk membina makna representasi, interpersonal dan komposisi iklan, kajian menggunakan tatabahasa visual Kress dan van Leeuwen (2006) sebagai kerangka teori. Hasil analisis visual menunjukkan bahawa tubuh wanita digunakan sebagai iklan "tuntutan", yang menyumbang untuk menghasilkan semula pelbagai bentuk keganasan simbolik. Hasil tersebut menunjukkan perlunya mempertimbangkan semula objekifikasi wanita dalam wacana iklan.

Dalam teks pidato pula, kajian yang menggunakan analisis wacana kritis pernah dilakukan oleh Berrocal et al. (2021). Berrocal et al. mengkaji analisis makro dan mikro pernyataan pelaku politik terkemuka di empat benua mengenai COVID-19. Tujuannya

adalah untuk mengkaji pembinaan solidariti dan nasionalisme yang diskursif melalui perwakilan sosial mengenai penyertaan/pengecualian kumpulan dalam, luar, dan gabungan. Analisis perbandingan dibuat berdasarkan kerangka teori dan metodologi pendekatan sosio-kognitif terhadap analisis wacana kritis dan teori hujah dan kajian nasionalisme. Hasil kajian ini menunjukkan bahawa para pemimpin telah menjadikan virus COVID-19 sebagai metafora pandemik yang harus diperangi dan sebagai sebuah gerakan yang telah memasuki ruangan nasional. Menghadapi ancaman ini, pidato-pidato secara diskursif menjadikan bangsa sebagai sebuah pasukan dan kelompok utama.

Lalu, melalui teks filem, Mateo dan Torrijos (2021) mengkaji penghantaran dan pembinaan mesej yang dilakukan oleh pencipta filem melalui wacana sinematik untuk memenuhi tujuan ideologis dalam tiga versi filem *Cinderella* yang ditujukan kepada penonton Sepanyol. Kajian ini menggunakan analisis wacana kritis Fairclough (CDA), analisis wacana kritis multimodal Kress dan Van Leeuwen (MCDA) dan model aktansial Propp. Hasil kajian menunjukkan bahawa mesej yang disampaikan dalam filem-filem ini menyumbang kepada stereotaip gender yang tertanam dalam diri para penontonnya.

Dalam kajian ini, analisis wacana kritis pula diterapkan untuk mengetahui mesej khusus yang ingin disampaikan oleh pengarah wanita Indonesia dan Malaysia melalui filem yang diarahkan. Ini kerana pengarah lelaki dianggap melakukan penyalahgunaan kuasa dalam menggambarkan watak wanita dalam filem. Pengarah lelaki dianggap menggambarkan watak wanita menurut sudut pandang lelaki dibanding watak wanita sebenar dalam masyarakat. Akibatnya, wanita diwacanakan sebagai kumpulan yang terpinggirkan. Munculnya wanita sebagai pengarah dianggap mempunyai niatan khusus dalam watak pelakon wanita dalam filem yang diarahkan. Pesan khusus tersebut dapat diketahui

melalui analisis wacana kritis khususnya analisis wacana kritis feminisme Mills sehingga dapat diketahui mesej khusus oleh pengarah wanita kepada penonton.

2.2.1 Analisis Kritis Wacana Feminisme

Analisis kritis wacana feminisme dipelopori oleh Sara Mills, iaitu seorang Profesor Emeritus dalam Linguistik di Universiti Sheffield Hallam, United Kingdom. Mills memberi tumpuan pada wacana mengenai feminis, iaitu bagaimana wanita ditampilkan dalam teks, seperti tulisan, gambar, mahupun filem (Mills, 2004). Analisis ini bertujuan untuk mengkaji anggapan gender yang sering dianggap biasa dalam komuniti tertentu dan konteks wacana. Analisis kritis wacana feminisme menekankan bagaimana wanita dipaparkan dalam teks. Mills melihat bahawa wanita selalu dipinggirkan dalam teks dan selalu berada dalam kedudukan yang salah. Dalam teks itu, mereka tidak diberi peluang untuk mempertahankan diri. Oleh sebab itu, analisis wacana ini sering dirujuk sebagai analisis wacana perspektif feminis. Mills membangun analisis untuk melihat bagaimana kedudukan pelakon dipaparkan dalam teks dan juga penonton.

Analisis kritis wacana feminisme sebagai perspektif kritis telah berkembang di persimpangan Analisis Wacana Kritis (*Critical Discourse Analysis*) dan kajian feminis, yang kedua-duanya dipandu oleh tujuan pembebasan sosial dan transformasi. Tidak seperti pendekatan feminisme yang berfungsi dengan kaedah analisis wacana deskriptif, analisis kritis wacana feminisme mempunyai kelebihan untuk beroperasi. Misalnya, penjelasan sosial daripada analisis wacana yang dibentuk menjadi wacana politik, melahirkan pelbagai kerangka teori bagi kajian-kajian yang berhubungan dengan amalan sosial dan struktur wacana (Wodak, 2011), dan memberikan pelbagai jenis teknik analisis untuk menganalisis teks secara terperinci dan tekstual.

Dasar analisis kritis wacana feminisme adalah kepercayaan bahawa bahasa dapat mengkonstruksi identiti termasuk jantina. Dengan begitu, jantina bersifat dibina, baik secara sosial mahupun individu dalam wacana (Sunderland & Litosseliti, 2002: 6; Weedon 1997: 25) dalam (Lehtonen, 2007) sehingga analisis kritis wacana feminisme percaya bahawa wacana selalu memberi kuasa kepada jantina. Istilah jantina seperti yang dijelaskan oleh Lazar (2005) berfungsi sebagai kategori tafsiran yang membolehkan para pelaku sosial memahami dan menyusun praktik sosial mereka. Tujuan analisis kritis wacana feminisme adalah untuk memajukan pemahaman tentang kuasa dan ideologi dalam wacana pengaturan sosial jantina (hierarki). Jantina sebagai kategori sosial berbeza dengan kategori lain seperti identiti sosial, termasuk seksualiti, etnik, umur, ketidakupayaan, kelas sosial dan kedudukan, serta lokasi geografi. Analisis kritis wacana feminisme juga mengkaji cara-cara yang rumit dan halus, di mana andaian sosial dan kekuatan hubungan hegemoni tidak dihasilkan, diteruskan, dinegosiasikan, dan dicabar (Lazar, 2005). Analisis ini melihat dengan teliti pada kekuasaan dan ideologi dalam sebuah wacana, tetapi tumpuan utamanya adalah menyumbang kepada pengekalan susunan sosial hierarki jantina. Dalam filem, perhatian utamanya adalah mengkritik wacana dengan mengekalkan tatanan sosial patriarkal, iaitu hubungan kekuasaan yang secara sistematik menentukan lelaki sebagai kelompok sosial dan tidak merugikan, mengecualikan dan mengecilkan wanita sebagai kumpulan sosial.

Sara Mills merujuk kepada konsep Althusser mengenai interpelasi dan kesedaran yang kemudiannya dikaitkan dengan penonton. Pemikiran Althusser tentang *ideological state apparatuses* atau radas ideologi negara menggambarkan bahawa institusi dalam sebuah negara mempunyai kesan tidak langsung dalam mewujudkan teks dalam struktur masyarakat dan juga media (Althusser, 1971, hlm. 168). Terdapat dua idea Althusser yang digunakan oleh Mills. Pertama, idea Althusser mengenai interpelasi yang berkaitan

dengan pembentukan subjek ideologi dalam masyarakat. Individu diletakkan sebagai subjek dan dimaklumkan kedudukan dalam masyarakat. Maksudnya, masyarakat tertakluk kepada individu dan subjek negara. Subjek ini dihubungkan secara khayalan dengan keadaan hubungan seorang dengan seluruh pembikinan teks dalam masyarakat. Proses ini adalah apa dipanggil interpelasi, di mana seseorang ditempatkan sebagai orang awam.

Mills tidak menggunakan sudut linguistik semata-mata, dia bersetuju bahawa filem tidak cukup untuk menganalisis bahasa sahaja, tetapi ada makna yang berada begitu kuat dan meluas dalam sistem makna lain (selain bahasa lisan) dalam pelbagai kod visual, tingkah laku, dan lain-lain, sehingga menumpukkan pada perucapan sahaja tidak mencukupi (Mills, 2004: 10). Untuk menganalisis teks, video atau audio yang terkandung dalam media massa, Sara Mills meletakkan representasi sebagai bahagian yang paling penting. Ini bertujuan untuk melihat bagaimana kedudukan dalam teks satu pihak, kumpulan, idea, atau peristiwa yang dipaparkan dalam cara tertentu dapat mempengaruhi makna apabila ia diterima oleh penonton. Oleh sebab itu, tahapan analisis wacana Sara Mills terbagi menjadi dua, iaitu posisi subjek-objek dan posisi penonton.

i. Posisi Subjek-Objek

Mills meletakkan representasi sebagai bahagian yang paling penting daripada analisis. Bagaimana satu pihak, kumpulan, orang, idea, atau peristiwa dipersembahkan dengan cara tertentu dalam wacana teks yang mempengaruhi makna apabila ia diterima oleh khalayak. Berlainan daripada analisis tradisi linguistik kritis (*critical linguistics*) yang memberi tumpuan kepada struktur perucapan, ayat atau bahasa, Mills lebih menekankan kedudukan pelbagai aktor sosial, idea, atau peristiwa diletakkan dalam teks, pada

akhirnya kedudukan tersebut adalah penentu bentuk teks yang terdapat pada khalayak (Eriyanto, 2011: 200-201).

Setiap orang pada dasarnya mempunyai peluang yang sama untuk menjadi subjek yang menggambarkan diri dan tindakannya. Tetapi pada hakikatnya, bukan semua orang mempunyai peluang yang sama. Ada pihak yang menjadi subjek dan ada yang diletakkan sebagai objek yang kehadirannya dipersembahkan oleh pelakon lain. Analisis bagaimana kedudukan ini dipaparkan secara meluas akan dapat mendedahkan bagaimana ideologi berfungsi dalam teks. Mills, mengambil tema feminisme dan wacana feminisme lebih memfokuskan wanita bukan sebagai objek (Mills & Mullany, 2011). Hal ini disebabkan sebagai objek perwakilan, maka kedudukan wanita sentiasa ditakrifkan, dijadikan penceritaan dan dia tidak boleh memaparkan dirinya sendiri. Kedudukan sebagai subjek atau objek dalam perwakilan ini mengandungi kandungan ideologi tertentu. Dalam hal ini bagaimana kedudukan ini juga meminggirkan kedudukan wanita apabila dipaparkan dalam wacana.

Kedudukan sebagai subjek representasi, pencerita memberikan gambaran tentang objek dalam wacana yang dimiliki kuasa penuh dalam membenarkan penghantaran teks kepada pembaca. Oleh sebab kedudukannya sebagai subjek, dia bukan sahaja mempunyai kebebasan untuk menceritakan peristiwa, tetapi juga mentafsir tindakan yang membina peristiwa, yang kemudiannya ditafsirkan tentang peristiwa itu digunakan untuk membina makna disampaikan kepada orang ramai.

ii. Penonton

Posisi penonton pula merupakan hasil daripada negosiasi pembuat filem dan penonton. Maksudnya, penonton dapat mengidentifikasi dan menempatkan diri dalam penceritaan

filem. Posisi seperti ini dapat menempatkan penonton pada salah satu posisi dan mempengaruhi bagaimana filem hendak difahami dan bagaimana wanita ditempatkan. Pada akhirnya cara penceritaan dan posisi yang ditempatkan dan ditampilkan dalam filem ini membuat satu pihak menjadi *legitimate* dan pihak lain *illegitimate* (Eriyanto, 2017). Oleh sebab penonton mempunyai kedudukan dalam filem, penonton terlibat dalam menentukan pelakon yang mana dan jenis pelakon dalam filem tersebut. Penglibatan tersebut dapat bersifat aktif dalam mengkritik filem atau secara pasif, atau bersetuju dengan filem tersebut.

Tugas dan tanggungjawab penonton adalah untuk menyaksikan, memerhati, menghayati dan juga memahami proses komunikasi dan seterusnya mencerna wahana filem itu tetapi tertakluk kepada beberapa perkara (Mills, 2004). Pertama, dengan pengantaraan, teks secara amnya membawa tahap wacana di mana kedudukan kebenaran diletakkan secara hierarki supaya pembaca akan menyelaraskan atau mengenal pasti dirinya dengan watak atau apa-apa sahaja yang dikemukakan dalam teks. Kedua, kod budaya yang merujuk kepada kod budaya atau nilai yang digunakan oleh pembaca semasa mentafsir sesuatu teks. Kod budaya ini membantu pembaca mendahulukan dirinya dengan orientasi nilai yang diluluskan dan dianggap betul oleh penonton.

Seterusnya, jantina pembaca. Bagaimana lelaki dan wanita mempunyai persepsi yang berbeza semasa menonton? Bagaimana wacana dominan untuk sesuatu teks? Adakah teks cenderung untuk menangani untuk penonton lelaki atau pembaca perempuan? Kedudukan ini juga relatif, ertinya apabila teks ditujukan untuk lelaki, maka penonton lelaki tidak semestinya meletakkan dirinya pada kedudukan lelaki. Boleh jadi penonton lelaki meletakkan dirinya dalam kedudukan seorang wanita. Sebaliknya, wanita tidak semestinya meletakkan dirinya dalam kedudukan wanita sebagai mangsa dan bersimpati.

2.3 Sejarah Ringkas Perkembangan Perfileman Indonesia

Industri perfileman yang terjadi sekarang ini di sebuah negara dipengaruhi oleh industri perfileman masa lampau. Salah satu cara untuk mengetahuinya adalah dengan melakukan pendekatan sejarah dengan studi kepustakaan. Oleh itu, dalam sub bab ini perlu dijelaskan secara ringkas sejarah perkembangan filem Indonesia. Adapun industri perfileman di Indonesia mempunyai beberapa fasa, iaitu masa awal (1900-1941), masa penjajahan Jepun (1942-1945), zaman orde lama (1945-1965), zaman orde baru (1968-1988), dan zaman reformasi (1988-sekarang).

2.3.1 Zaman Awal (1900-1941)

Di Indonesia (dahulu disebut Hindia Belanda), filem mula diperkenalkan pada 5 Disember 1900 di Batavia (sekarang disebut Jakarta). Pada masa ini, filem dipanggil *gambar idoepe* dan pertama sekali diadakan dalam sebuah rumah di Tanah Abang Kebondjoe. Tetapi, filem ini kurang berjaya kerana harga tiket terlalu mahal. Maka pada 1 Januari 1901, harga tiket dikurangkan sebanyak 75 peratus untuk merangsang minat penonton (Biran, 2009). Kemudian, pada 1905, filem import dari Amerika Syarikat mula masuk ke Indonesia, kemudian filem Eropah dan filem China juga mula masuk dan ditayangkan di pawagam Indonesia.

Menurut Salim (1976), datangnya Belanda ke Indonesia pada 22 Jun 1916 memberikan impak kepada perfileman Indonesia. Filem awalnya dianggap oleh Belanda tidak mempunyai pengaruh yang besar terhadap mereka. Oleh sebab itu, mereka tidak peduli dengan perfileman yang ada. Sikap acuh tak acuh ini berpunca daripada kepercayaan bahawa penghasilan dan tayangan filem adalah perkara yang membimbangkan secara langsung kepentingan Orang Asli dan oleh itu kerajaan tidak merasakan perlu campur tangan. Selain itu, di Belanda sendiri, dari awal tidak pernah sibuk dengan filem cereka,

kerana filem Hollywood dan Eropah sentiasa membanjiri pawagam Belanda. Kekurangan pengalaman ini membawa kepada penguasaan orang Cina dalam penghasilan filem di Hindia Belanda.

Kepedulian terhadap filem di Indonesia oleh penjajah Belanda bermula apabila pemilik pawagam membagi kelas yang mempunyai sifat perkauman untuk menonton filem. Kelas tersebut ialah loge (kelas f 2), kelas 1 (f 1), kelas 2 (f 0.50), kelas 3 (hanya untuk orang Islam dan Jawa), F (0.25) (Ardiyanti, 2017). Pembagian kelas ini didasari kepentingan ekonomi. Sesiapa yang mempunyai status sosial dan penghasilan yang lebih tinggi harus membeli tiket yang lebih mahal. Dengan kategori 3 diperuntukkan untuk Muslim, Jawa dan pribumi, diharapkan kelas 2 dan 1 tidak dibiarkan kosong. orang Eropah, Cina dan India yang melaksanakan syarat ini mesti membeli tiket dengan tempat duduk kelas kedua dan ke atas. Dengan cara ini, orang yang mempunyai status sosial dan pendapatan yang lebih tinggi akan membeli tiket yang lebih mahal. Pembagian kelas ini dianggap oleh penjajah Belanda mempunyai kesamaan dengan tujuan politiknya yang ingin memberikan batasan sosial antara orang Eropah sebagai kelas pertama, orang Timur asing sebagai kelas kedua, dan orang pribumi sebagai kelas ketiga atau terakhir (Erwanto, 2010). Dengan demikian, pawagam sudah mempunyai peranan sebagai tempat pembahagian kaum. Orang menonton bukan lagi berminat pada filem yang disediakan, tetapi lebih kepada untuk menunjukkan kedudukan dan status sosialnya. Oleh itu, pawagam mula bertindak sebagai instrumen perkauman. Semangat dan jiwa perkauman yang kental ketika itu menyebabkan panggung wayang berkembang, kerana dana masuk semakin bertambah. Orang yang menonton bukan sahaja tertarik dengan filem yang ditayangkan, tetapi lebih kepada menunjukkan kedudukan dan status sosial mereka.

Kemudian, munculnya filem dokumentari Indonesia produksi orang Jerman membuat penjajah Belanda merasa malu kerana orang Jerman cuba membuat filem dokumentari tentang Hindia Belanda. Tidak ingin didahului oleh Jerman, Belanda membentuk NV (*Nederlandsch Indische Film Maatschappij*) untuk membuat filem-filem dokumentari (Erawati et al., 2019). Munculnya filem-filem ini membuat penjajah Belanda sedar bahawa filem boleh menjadi media sains dan boleh memberikan impak yang besar kepada penonton. Banyaknya filem Hollywood yang menggambarkan kekejaman orang Eropah dalam filem pada zaman itu membuatkan penjajah Belanda risau. Mereka risau jika penonton Indonesia yang tidak celik filem akan berfikir bahawa penjajah Belanda mempunyai sikap yang buruk. Filem, seperti kebanyakan cerita yang diterbitkan, sentiasa memaparkan konflik antara perkara yang baik dan buruk. Kisah-kisah positif biasanya sampai pada kesimpulan, kebaikan mesti menang atas kejahatan.

Walau bagaimanapun, apa yang dilihat oleh penduduk Indonesia ialah imej keganasan, perceraian adat dan tingkah laku lain yang membangkitkan penilaian mereka terhadap budaya mereka sendiri. Mereka tidak begitu faham bahawa filem yang ditonton mereka akan mengatakan bahawa perceraian, pasangan berbilang pasangan dan keganasan adalah perkara yang tidak baik dan harus dielakkan. Mereka tidak faham bahawa gambaran buruk dalam filem yang ditonton mereka adalah gambaran kemerosotan akhlak Barat yang dipersembahkan secara sindiran, bukan dengan bangga (Jauhari, 1992 dalam Erwanto, 2010).

Oleh sebab itu, kerajaan Belanda bimbang filem akan mengubah tingkah laku penduduk asli, tetapi yang lebih membimbangkan ialah pandangan penduduk tentang mereka. Pawagam dan filem secara tidak langsung telah membuka mata penonton orang asli terhadap sifat sebenar bangsa kulit putih. Malah, banyak filem terbitan Hollywood

menunjukkan nuansa di mana orang Eropah/Barat sering melakukan perbuatan di luar undang-undang. Untuk mengurangi imej buruk mereka tetapi tidak sampai merugikan pengimport filem serta ahli perniagaan pawagam, penjajah Belanda membuat filem yang menggambarkan sikap buruk orang Indonesia dengan pelakon pribumi pula sehingga penonton pribumi yang tidak celik filem dapat memahami bahawa orang pribumi sama jahatnya dengan orang Eropah. Filem tersebut bertajuk *Loetoeng Kasaroeng* yang diproduksi pada 1926, dan dianggap sebagai filem pertama yang dilakonkan oleh orang Indonesia (Biran, 2009).

Dikeluarkan oleh NV Java Film Company, filem *Loetoeng Kasaroeng* diarahkan oleh lelaki berkewarganegaraan Belanda iaitu L Heuvelorp. Filem ini adalah filem bisu (tiada unsur bunyi) pertama yang dikeluarkan dengan latar belakang legenda masyarakat Sunda, Jawa Barat, Indonesia (Biran, 2019). Pelakon dalam filem ini datang daripada bukan artis, tetapi hanya orang biasa yang dijemput untuk mengisi lakonan. Setelah muncul filem *Loetoeng Kasaroeng*, kemudian muncul pula filem-filem lain seperti *Euis Atjih* dan syarikat-syarikat pembuat filem di Indonesia yang terletak di Batavia dan Bandung. Dengan munculnya syarikat-syarikat itu, filem pribumi yang dihasilkan sama dengan ciri khas filem Hollywood, seperti kejam, kasar, dan penuh dengan adegan seksual. Antara filem yang sedemikian ialah *Si Tjonat*, *Si Ronda Berlumuran Darah*, *Rentjong Atjeh*, *Elang Laut*, *Singa Laut*, *Matjan Berisik*, *Terang Boelan*, *Alang-Alang*, dan lainnya. Usaha penjajah Belanda untuk membentuk imej masyarakat pribumi agar sama dengan imej orang Eropah pun berhasil.

Akibat Perang Dunia Kedua dan pencerobohan tentera Jerman ke Belanda, hubungan Indonesia dengan Belanda hampir terputus. Sehingga sejak Mei 1940, filem dari Belanda dan negara-negara Eropah lain tidak memasuki Indonesia. Kemudian, filem Amerika pula

berhenti diimport dan dilarang daripada tayangan. Kejadian ini memberi keuntungan pada perkembangan produksi filem Indonesia. Filem-filem pribumi mulai menarik minat yang cukup banyak daripada penonton sehingga setiap tahun jumlah produksi filem pribumi terus bertambah. Dari tahun 1926 hingga 1939, empat filem dikeluarkan setiap tahun. Pada 1940, 13 filem dihasilkan, dan pada 1941 jumlahnya bertambah menjadi 32 filem. Bagaimanapun jumlah ini berkurang disebabkan datangnya Jepun di Indonesia (Erwantoro, 2010).

Kedudukan wanita pada masa ini amat negatif. Penaklukan Batavia oleh kuasa perdagangan Belanda atau VOC memulakan kisah nasib wanita di Indonesia. Daripada mengatasi 'keheningan', mereka mencari jalan pintas yang dianggap lebih murah dan selamat iaitu dengan mengambil wanita Asia sebagai gundik. Gundik adalah hamba perempuan yang tinggal dalam rumah tangga Eropah. Fungsi mereka selain mengurus rumah tangga, wanita juga menjaga keperluan nafsu batin tuannya. Mereka sememangnya bukan pelacur yang mengutip bayaran atas perkhidmatan yang telah diberikan, tetapi mereka juga bukanlah isteri sebenar, kerana mereka tidak pernah berkahwin secara 'rasmi' (Baay dalam Hidayanti & Hardini, 2016). Begitu hal nya dalam perfileman, wanita diharuskan sebagai pelakon yang harus mengikuti keinginan penjajah Belanda sebagai pembuat filem. Wanita pribumi diharuskan melakukan adegan keras, kejam, dan adegan-adegan seksual. Tujuannya agar imej masyarakat pribumi dianggap sama dengan imej orang Eropah. Tetapi, pengaruh filem dan lakonan sedemikian kemudian pelakon pribumi disebut dengan “anak wayang” dalam kalangan pelakon filem yang bermakna negatif iaitu dapat dipermainkan.

Melalui perucapan diatas, pada masa ini diketahui bahwa fondasi awal industri perfileman Indonesia lebih bersifat sosial-ekonomi, bukan sosial-budaya. Hal ini karena pembuat

filmnya bukan orang asli, sedangkan beberapa aktor dan ceritanya diambil dari Indonesia, iaitu tetapi orang Jerman dan Belanda yang kemudian dianggap sebagai film Indonesia pertama karena menampilkan cerita asli Indonesia. Kemudian perfileman Indonesia semakin tumbuh saat orang-orang Tionghoa mulai mengambil alih secara ekonomi.

2.3.2 Zaman Penjajahan Jepun (1942–1945)

Pada mulanya, ramai orang Indonesia menyambut Jepun sebagai pembebasan daripada penjajah Belanda. Namun euphoria ini hilang disebabkan orang Jepun telah mengendalikan setiap aspek kehidupan masyarakat Indonesia, termasuk aspek budaya dalam filem. Jepun menutup semua syarikat filem sedia ada termasuk Java Industrial Film (JIF) milik China yang sangat produktif dan Tan's Film. Kemudian, peralatan filem yang ada diambil dan digunakan oleh Jepun untuk membuat filem berita dan maklumat. Aktiviti pembuatan filem mula beralih daripada sektor swasta Cina kepada pihak berkuasa Jepun. Kemudian, filem import daripada Amerika Syarikat dan Inggeris pun dilarang, dan nama pawagam berubah menjadi nama Jepun (Hastuti, 1992). Misalnya, Rex Biscoop di Jakarta kepada Yo Le Kwan, Emma Bioscoop di Malang menjadi Ki Rak Kwan, Central Bioscoop di Bogor menjadi Thoeo Gekijo.

Pada masa ini, filem digunakan sebagai alat propaganda (Erawati et al., 2019). Filem Jepun berterusan dibawa ke Indonesia adalah filem propaganda perang. Filem propaganda itu berkualiti dan tanpa hiburan. Secara artistik, semua filem Jepun mempunyai kelebihan tersendiri sehingga memberikan impak kepada penonton bahawa Jepun begitu kuat dan hebat. Jepun mengajar orang Indonesia untuk menggunakan filem sebagai medium untuk pergerakan mereka (Sen, 2009). Tentera Jepun mencuba mempengaruhi masyarakat Indonesia agar membantu mereka memerangi tentera Amerika dalam Perang Dunia II dengan menggunakan filem (Yoesoef, 2010). Orang

boleh memperoleh mesej secara langsung mengenai apa-apa yang mereka harus lakukan dalam keadaan perang pada zaman itu. Filem-filem mesti berpegang pada enam kategori (Kurasawa, 1993), iaitu filem yang kandungannya menekankan persahabatan antara negara Jepun dan Asia serta ajaran Jepun, filem yang kandungannya menggalakkan patriotisme dan berbakti kepada negara, filem yang kandungannya menggambarkan operasi ketenteraan dan menekankan kekuatan tentera Jepun, filem yang kandungannya menggambarkan jenayah Barat, filem yang kandungannya menekankan akhlak berdasarkan nilai-nilai Jepun, seperti; pengorbanan diri, kasih ibu, hormat kepada ibu bapa, persahabatan yang tulus, kewanitaan, kerajinan, dan kesetiaan, serta filem yang kandungannya menekankan peningkatan pengeluaran dan kempen perang yang lain.

Banyak pengarah, pengeluar, penulis skrip, dan pelakon filem dikumpulkan oleh Kantor Dinas Propaganda (*Sendenbu*) untuk bekerja membuat filem guna menggalakkan rakyat Indonesia menyertai peperangan. Beberapa penulis filem, iaitu Arjimin Pane, Usmar Ismail, Kotot Sukardi, Merayu Sukma, Idrus, dan Abu Hanifah malah diminta untuk menulis cerita filem yang memuat propaganda (Yulia, 2021), seperti *Kesebarang*, *Berdjuang*, *Amat Heiho*, dan *Di Desa*. Filem-filem propaganda kemudian ditayangkan sebelum tayangan filem cerita. Matlamatnya adalah untuk memberitahu orang ramai betapa besar dan kuatnya tentera Jepun kerana menghasilkan kemenangan dalam peperangan. Dengan cara ini, secara psikologi rakyat Indonesia yang melihat filem itu dijangka akan terjejas.

Menurut pengkaji, perkembangan filem pada masa ini merupakan tempoh pengasingan dan kemerosotan yang menghampiri kesesakan dalam pertumbuhan produksi filem. Pengeluaran filem sangat sedikit, bahkan terdapat kekurangan filem di mana-mana sehingga tayangan filem sering diulang di satu tempat. Seperti yang dialami oleh filem

bertajuk *Asmara Moerni* yang dibintangi oleh AK Gani. Filem tersebut terpaksa ditayangkan secara bergilir-gilir di dua pawagam di Samarinda, Kalimantan Timur. Pengeluaran filem yang sedikit juga memberikan impak kepada artis dan pekerja atau krew filem. Mereka tidak mempunyai pekerjaan akhirnya harus beralih ke pentas teater untuk dapat terus hidup. Kemudian, jumlah pawagam mengalami kemerosotan mendadak. Dari awal kira-kira 300 bangunan pawagam kepada 52 bangunan pawagam, masing-masing tersebar di Surabaya, Malang, Yogyakarta, Semarang, dan Jakarta.

Kedudukan wanita pada zaman ini pula masih sebagai pelakon yang turut menyokong tujuan Jepun. Misal karya Arjimin Pane (1943) yang bertajuk *Kami Wanita*. Filem ini menceritakan bagaimana wanita menyokong dan menggalakkan anak muda untuk menyertai tentera Pembela Tanah Air (Peta). Sikap wanita yang melepaskan kekasihnya dan saudara lelaki untuk pergi berperang sangat kuat terlihat dalam cerita ini. Watak wanita yang ada dalam filem menunjukkan bahawa keadaan zaman telah membentuk sikap pemikiran dan oportunistik para pembuat dan penulis skrip secara langsung.

Walau dibelenggu oleh Jepun, pengkaji menilai bahwa perfileman Indonesia di masa ini membawa angin segar dalam proses pembuatan filem di Indonesia. Walaupun Jepun tidak membawa pakar filem, tetapi tetap dapat mewujudkan rasa fungsi filem sebagai alat komunikasi massa yang kemudian digunakan untuk membina industri perfileman Indonesia. Perkembangan filem semasa zaman pendudukan Jepun, memberikan pandangan baru dalam pembikinan filem yang didasari oleh pengetahuan tentang perfileman sehingga menjadikan jalan cerita filem lebih rancak dan menarik dibandingkan masa sebelumnya (Erwantoro, 2010). Kemudian, perubahan atas fungsi filem yang sebelum ini dianggap seolah-olah sebagai barang dagangan, semasa pendudukan Jepun dianggap sebagai produk seni, alat menyedarkan masyarakat, dan alat

pendidikan untuk rakyat. Lalu, orang asli juga sangat aktif terlibat dalam dunia pawagam, walaupun semuanya masih di bawah pengaruh kerajaan Jepun. Manakala akibatnya negatif, pekerja filem pada masa lalu hilang profesion kerana dianggap tidak sehaluan dengan kerajaan Jepun dan bilangan pawagam juga berkurangan.

2.3.3 Zaman Orde Lama (1945–1966)

Kemerdekaan yang diraih Indonesia pada 1945 oleh Jepun tidak membuat perfileman Indonesia turut “merdeka”. Pada zaman Orde Lama, Presiden Soekarno berhujah bahawa budaya popular seperti muzik, sastera, dan filem harus mencerminkan identiti kebangsaan, sehingga semua aliran Barat ditolak (Erwantoro, 2011). Semangat nasionalisme bermula dengan kemunculan filem *Terang Boelan* menunjukkan pelbagai usaha untuk melahirkan filem yang bertema Indonesia, dari segi memilih pelakon, idea, dan cerita. Kemerdekaan Indonesia dan perginya Belanda secara rasmi menjadikan keadaan pada tahun-tahun 1949 hingga 1951 dalam tempoh peralihan.

Perfileman pada masa ini ditandai dengan besarnya rasa nasionalisme pada sebagian besar masyarakat. Hal ini tampak melalui munculnya filem-filem tempatan yang mengangkat pengalaman revolusi sebagai bentuk perjuangan masyarakat melawan penjajah sebagai tema cerita. Selain itu, kemerosotan pawagam Indonesia akibat kebanjiran filem import juga berlaku pada zaman ini. Oleh kerana itu, para artis berarak ke Istana Kemerdekaan untuk mengkaji semula peraturan mengenai perdagangan filem import dan memberi tumpuan kepada tayangan wajib filem Indonesia (Tjasmadi, 2008). Sehingga tahun 1956, penerbitan filem Indonesia merosot kepada 36 kerana didominasi oleh filem import. Filem Malaysia dan India adalah pesaing utama filem Indonesia di peringkat kedua pawagam. Manakala filem Amerika mendominasi dalam pawagam peringkat pertama. Sebagai perbandingan, jumlah filem nasional berbanding filem import pada tahun 1955

adalah seperti berikut: Filem Indonesia 176 judul, India 311, China 116, Amerika 1501, Britain 330, Belanda 106, Kesatuan Soviet 51, Itali 56, Perancis 22, Mesir 14, Malaysia 32 dan Filipina 4 (Setia, 1992).

Pelbagai momentum dalam perfilemen kebangsaan berlaku, bermula dengan munculnya Perusahaan Film Nasional (Perfini) dan Persatuan Indonesia (Persari) pada 1950. Bahkan untuk mempopularkan lagi filem Indonesia, Festival Film Indonesia (FFI) diadakan pada 30 Mac hingga 5 April 1955, selepas Usmar Ismail dan Djamaluddin Malik menubuhkan Persatuan Produser Film Indonesia (PPFI) (Barker, 2010). Filem *Lewat Jam Malam* oleh Usmar Ismail muncul sebagai filem terbaik dalam perayaan ini. Filem ini adalah kerja terbaik Usmar Ismail dan dipilih untuk mewakili Indonesia dalam Festival Film Asia II di Singapura. Filem ini menyampaikan kritikan yang sangat sosial dan tajam mengenai bekas pejuang selepas kemerdekaan. Filem-filem penting lainnya adalah *Darah dan Doa* oleh Usmar Ismail (1950), *Si Pintjang* oleh Kotot Suwardi (1951), dan *Turang* oleh Bachtiar Siagian (1957). Semua filem tersebut diarahkan oleh laki-laki. Malah, filem *Darah dan Doa* dianggap sebagai filem asal pertama di Indonesia kerana ia dihasilkan oleh Perfini. Bahkan Usmar Ismail ditunjuk oleh Presiden Soekarno sebagai pengarah Indonesia yang sesungguhnya.

Untuk mempromosikan filem sebagai alat pendidikan untuk negara, pada zaman ini Perfini mempunyai keinginan untuk meningkatkan bar intelektual artis filem. Sebelumnya, lebih separuh daripada artis filem adalah lulusan SLP (Said, 1982). Data ini menunjukkan bahawa dalam dunia prestasi dan hiburan pada masa itu, kerja sebagai sandiwara tidak terlalu menuntut latar belakang pendidikan yang tinggi, sebaliknya minat adalah perkara utama. Lulusan MULO atau SLP pun dianggap berpendidikan tinggi tahap pemain filem sehingga lakon layar untuk filem akan diselaraskan atau diubah mengikut

tahap pendidikan pemain (Said, 1982). Trend yang muncul ini sebenarnya bentuk ketidakupayaan filem Indonesia untuk memajukan diri.

Dalam merekrut pemain filem, terutamanya wanita, pihak pembuat filem komersial tidak mahu bersusah payah. Kemunculan kesedaran tentang kelebihan menggambarkan watak wanita untuk menjual filem, memaksa penerbit filem tidak terlalu menuntut sehingga untuk menjadi pemain filem wanita tidak perlu bijak, kerana andaian tradisi maskulin bahawa watak wanita hanyalah pelengkap cerita. Contohnya, filem *Tiga Dara* yang mengisahkan tentang seorang wanita iaitu Nunung yang dipaksa oleh neneknya untuk menikah diusia muda. Filem ini menggambarkan bahawa masyarakat tidak memandang baik wanita jika mereka berkahwin di usia yang tidak muda lagi. Minat sebagai pelakon filem itu sendiri sebenarnya dirangsang oleh penerbitan media yang terlalu banyak untuk figura wanita. Dalam pemilihan pelakon drama wanita, ada kalanya pengeluar filem mengiklankan terlebih dahulu di majalah filem, kemudian diteruskan dengan pemilihan dan pengambilan. Melalui langkah ini, dunia pawagam meyakinkan wanita untuk menjadi bintang filem merupakan pencapaian sosial dan ekonomi ke arah yang lebih baik.

Oleh sebab itu, pelakon dan pelakon yang datang dari zaman prakemerdekaan dan meninggalkan pertunjukan mula banyak diganti oleh pelakon terpilih yang lebih berpendidikan. Keinginan ini jelas ditunjukkan oleh kegigihan Perfini dalam memasyarakatkan fungsi intelektual filem Indonesia. Tetapi, usaha ini tidak bertahan lama dan terkandas pada penghujung tahun 1960-an. Kegagalan rancangan ini sebenarnya berdasarkan pasaran filem Indonesia sendiri yang tidak menunjukkan peningkatan dan hanya ditonton oleh orang yang berpendidikan rendah. Pada masa ini pula, kesedaran akan fungsi filem sebagai yang paling nyata dan mampu mewakili dan menyebarkan idea budaya nasional tidak hanya hadir melalui semangat seniman filem, tetapi juga kerajaan.

Keinginan kerajaan untuk menggunakan semula filem dapat dilihat melalui dasar atau aturan kerajaan yang membahas filem dalam pelbagai kementerian. Seperti Kementerian Perdagangan yang bertugas mengatur masalah pengimportan bahan baku dan peralatan filem, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan menguruskan masalah penapisan, urusan pawagam di bawah Menteri Dalam Negeri, filem import dikendalikan oleh Menteri Keuangan dan Menteri Perdagangan, dan masalah produksi filem nasional dikendalikan oleh Menteri Penerangan. Berdasarkan data yang dikumpulkan daripada pelbagai sumber, jumlah filem yang diproduksi dari tahun 1945 hingga 1965 adalah 525. Jumlah ini meningkat dibandingkan dengan zaman penjajahan. Walaupun demikian, pemutaran perfileman Indonesia tidak selalu berjalan lancar. Indonesia mengalami krisis ekonomi selama 25 hingga 30 tahun (Yulia, 2021), sehingga banyak pemutaran filem yang dihentikan kerana mufliis. Baru pada 1968, filem Indonesia bangkit kembali (Yulia, 2021).

Mengenai perwakilan wanita dalam filem, penggambaran wanita pada 1950-an hingga akhir 1960-an filem diarahkan pada simbol pembangunan serta imej yang terbina dalam diri wanita ialah sebagai pendorong semangat perjuangan insan. Sepanjang sejarah filem Indonesia dari tahun 1950-an hingga 1960-an, wanita dijadikan sebagai individu yang boleh menenangkan lelaki yang kerana tidak mampu menerima kehidupan sosial, penggambaran ini selalu muncul dalam filem "kempen pembangunan" dengan kisah bekas pejuang gerila (Said, 1991: 49). Kedudukan wanita dalam perfileman pada masa ini masih banyak sebagai pelakon. Malah pada zaman Orde Lama hanya ada tiga pengarah wanita dan hanya seorang sahaja yang dikenali iaitu Sofia WD (bpi.or.id).

Selain itu menurut pengkaji, pembuat filem dalam zaman ini tidak mempunyai kebebasan dalam mengembangkan cerita dan mencipta cerita berdasarkan realiti sosial yang ada

dalam masyarakat sehingga idea cerita filem adalah sama antara satu filem dengan filem lainnya. Impaknya, tiada perkembangan dari segi cerita kerana kekurangan ruang untuk berkreasi kerana membuat pembikin filem mengalami kekangan daripada rejim pemerintah.

2.3.4 Zaman Orde Baru (1967–1998)

Presiden pada zaman ini ialah Soeharto. Pada zaman ini semua filem oleh pengarah yang berkaitan dengan Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA) dihapuskan (Erawati et al., 2019). Selain itu, banyak aktivis yang dibuang ke Pulau Buru tanpa melalui proses kehakiman. Pada zaman ini, sistem pengawalan dan penapisan digunakan untuk pelbagai aktiviti kehidupan termasuk pawagam. Ini kerana sejak awal Soeharto berkuasa, ia memahami kekuatan filem sebagai alat propaganda (Pangestu, 2019) sehingga semua organisasi dan siaran filem dikawal melalui mekanisme Departemen Penerangan. Tidak ada filem yang boleh diproduksi tanpa izin Departemen Penerangan. Umumnya, filem-filem propaganda yang bercerita tentang keberanian Soeharto akan diizinkan untuk diproduksi, seperti *Janur Kuning* (1979), *Serangan Fajar* (1981), *Pengkhianatan G30S/PKI* (1984) dan *Djakarta 66* (1982). Sen (1994: 6) berpendapat bahawa pengawasan, penggambaran filem, dan institusi Orde Baru menjelaskan mengapa pawagam Indonesia, tanpa mengira tema dan genre, cenderung untuk memprojeksikan ideologi politik rejim militeristik.

Kebijakan politik Orde Baru sangat dipengaruhi pelbagai sektor kehidupan, termasuk dunia perfileman Indonesia. Banyak filem layar lebar yang diproduksi kerana keinginan kerajaan. Oleh sebab itu, Dewan Produksi Film Nasional (DPFN) yang bertanggungjawab pada proses produksi filem harus meluluskan teks, menentukan pelakon, pekerja, kos pengeluaran, dan pengeluar eksekutif seperti keinginan kerajaan. Kandungan filem

kebangsaan pada zaman ini sangat terhad, tidak boleh memaparkan kritikan terhadap kerajaan dan keburukan negara, tetapi cenderung untuk kepentingan ekonomi dan politik. Menurut (Kristanto, 2007) tema ceroboh yang menyerupai cerita cinta, seksualiti (lucah), dan kekerasan berkembang maju seperti *Gadis Metropolis* (1992), *Ranjang yang Ternoda* (1993), *Akibat Hamil Muda* (1993), *Gairah Malam* (1993), *Misteri Permainan Terlarang* (1993), *Pergaulan Metropolis* (1994), *Gaun Merah* (1994), *Kenikmatan Tabu* (1994), *Gairah Terlarang* (1995), *Bebas Bercinta* (1995), *Gairah dan Dosa* (1995), *Akibat Bebas Sex* (1996), *Bergairah di Puncak* (1996), *Permainan Erotik* (1996), *Gairah 100%* (1997), *Permainan Malam* (1997), *Gejolak Seksual* (1997), *Gairah Membara* (1998) dan *Nafsu Membara* (1998).

Banyak filem Indonesia pada 1970–1985 diadaptasi daripada produk budaya popular, sama ada komik, novel atau muzik. Misalnya *Kabut Sutera Ungu* (1979), adaptasi novel Ike Soepomo. Filem ini bercerita tentang wanita bernama Miranti yang mempunyai keazaman dalam menjalani kehidupan sebagai janda anak dua. Keazamannya untuk menjalani kehidupan sebagai janda kemudian hilang apabila dia jatuh cinta kepada seorang lelaki. Bagitu juga filem popular adaptasi novel Marga T iaitu *Karmila* (1974). Filem ini mengisahkan tentang karier dan kehidupan cinta Karmila yang mula hancur kerana maruah wanitanya dirampas oleh lelaki tidak bertanggungjawab. Karmila tidak dapat berbuat apa-apa, dan dalam filem ia digambarkan sebagai wanita yang menyerah kepada takdir. Daripada kedua-dua filem ini, wanita senantiasanya memaparkan wajah watak wanita yang sama iaitu wanita yang bernaung di bawah naungan lelaki. Wanita yang mencuba untuk melawan dan berusaha keluar daripada sistem sedia ada dengan cara menjadi wanita berdikari adalah satu kesilapan.

Filem Indonesia berkembang dalam globalisme dan dikawal sepenuhnya dan ditapis oleh kerajaan era Soeharto. Namun begitu era ini adalah era keemasan sejarah populariti filem Indonesia dan beberapa pengarah mencipta genre filem baru Indonesia, seperti Wim Umboh dengan filem drama cinta, Sjuman Djaya dengan filem sosial, Teguh Karya dengan filem seni, Nya Abbas Akup dengan komedi satira, dan Imam Tantowi atau S. Badrun dengan filem perlawanan (Nugroho & Herlina, 2015). Zaman Orde Baru juga membuka kesempatan kepada filem-filem import masuk ke Indonesia. Tindakan atas pro-Amerika Syarikat melalui import filem tidak dapat dielakkan. Pada 1980-an, tidak kurang daripada 700 filem import masuk ke Indonesia (Manurung, 2016).

Macam-macam bentuk budaya popular asing datang menerpa sehingga produk tempatan kalah bersaing, dan kerajaan tidak mengambil jaga. Jumlah filem import pada zaman ini adalah 1,735. Kemudian, masyarakat Indonesia juga sudah mula lebih gemar menonton filem buatan luar kerana dianggap lebih baik dan menarik, tambahan pula lama kelamaan filem tempatan semakin membosankan dan mutunya semakin berkurangan. Malah pawagam terkenal era itu iaitu Pawagam 21 hanya menayangkan filem buatan negara luar dan menolak filem tempatan ditayangkan di pawagam pinggir bandar. Keadaan ini diburukkan lagi dengan kemunculan stesen televisyen swasta pada tahun 1990-an yang menyiarkan drama televisyen atau elektronik pawagam iaitu sinetron. Orang ramai lebih gemar menonton televisyen dari rumah dan boleh menontonnya setiap hari daripada perlu pergi ke pawagam.

Di samping itu, terdapat peraturan pengeluaran mandatori untuk pengimport. Justeru kualiti filem itu menurun kerana tidak dikendalikan/dihasilkan oleh orang yang benar-benar mempunyai kepakaran dalam bidang perfileman. Kemudian yang kecoh juga ialah pawagam diwajibkan menayangkan filem Indonesia sebanyak dua kali. Kerana ada

kewajipan dan kemestian, suka atau tidak, filem Indonesia terpaksa ditayangkan di pawagam. Sebagai perbandingan, menurut Utomo (2018), perbandingan filem Indonesia dan asing dalam tempoh 1974-1980 adalah 507 filem Indonesia dan 2317 filem asing. Ini bermakna filem Indonesia kurang daripada satu perempat file masing. Ini menggelitik hati nurani pembikin filem yang bimbang dengan perkembangan filem import kerana banyak filem berlatar seks dan keganasan menjadi ikutan beberapa penerbit filem Indonesia.

Pada tahun 1970, berlaku pertukaran jawatan Menteri Penerangan yang sebelum ini disandang oleh BM Diah, kemudian digantikan oleh Budiardjo. BM Diah terkenal dengan dasar pembangunan filem menggunakan pendekatan kualiti (*quality approach*), manakala Budiardjo menggunakan pendekatan audiens (*audience approach*) (Kristanto, 2004). Hasilnya ialah carta pengeluaran filem yang melonjak pesat daripada 21 filem pada tahun 1970 kepada 52 filem pada tahun 1971. Tahun 1970 juga menandakan pembikinan filem berwarna di Indonesia dan kedatangan *Cinemascope* (skrin lebar) yang menggantikan saiz standard hitam putih (Ardan, 2012 dalam Utomo, 2018). Kesannya ialah dunia pawagam kemudiannya dipenuhi dengan beberapa penerbit filem baharu yang hampir keseluruhannya terdiri daripada usahawan Cina.

Kemunculan penerbit-penerbit filem baharu ini adalah berikutan faedah yang mungkin diperoleh daripada menghasilkan filem ketika itu kerana mendapat bantuan kewangan daripada kerajaan. Penerbit baru ini hanya mementingkan keuntungan yang kemudiannya mengakibatkan filem yang dihasilkan tidak bagus dari segi tema dan penceritaan. Mereka cenderung mengikut cita rasa pasaran atau kehendak penonton yang ketika itu menggemari filem import yang kebanyakannya bertemakan seks dan keganasan. Pertambahan jumlah produksi ketika itu turut memberi impak positif kepada kakitangan

filem sedia ada. Mereka mempunyai peluang yang cukup untuk mencuba dan menimba pengalaman dalam menghasilkan filem. Kemerosotan dalam penerbitan filem pada tahun 1972 dan 1975 adalah bukti fakta bahawa banyak penerbit baru mempunyai motif hanya mengejar keuntungan, menjadikan dunia penerbitan filem tidak stabil (Ardianti, 2017) . Situasi yang berlaku pada tahun 1972 dan 1975 adalah akibat daripada banyak syarikat/penerbit filem yang gulung tikar selepas menerbitkan satu atau dua filem, walaupun syarikat/penerbit filem baru terus muncul. Akibat jatuh banggunya beberapa syarikat/penerbit filem bukan sahaja dirasai pada kualiti filem, malah turut memberi impak kepada sektor modal.

Pada masa Orde Baru pula, kerajaan mengembangkan dasar penyahpolitikan secara sistematik terhadap peranan dan posisi di Indonesia. Presiden Soeharto meletakkan dirinya sebagai “Bapak Pembangunan” yang mengharuskan dedikasi kaum wanita sebagai ibu dalam pembangunan. Pada masa ini, wanita yang berperanan sebagai isteri dan ibu adalah definisi wanita ideal sehingga *motherhood* atau keibuan di Indonesia pada masa Orde Baru sangat erat kaitannya dengan istilah *state of ibuism* (ibuism negara). Istilah ini dikemukakan oleh aktivis Suryakusuma (1996), yang cuba melihat isu gender dalam *motherhood*. Desintha Asriani dalam penyelidikannya yang bertajuk *Being Mother: Comparative Study of the Contested Motherhood* antara Korea Utara dan Indonesia, menegaskan definisi ibu pada zaman ini adalah sebahagian daripada ‘keluarga nuklear’ (Asriani, 2017).

Kemudian, negara menggunakan kuasanya untuk membentuk imaginasi bahawa wanita harus menjadi isteri dan ibu yang ideal untuk suami dan anak. Campur tangan negara menjauhkan wanita daripada politik dan penyertaan aktif wanita di khalayak ramai hampir tidak wujud, termasuk dalam industri perfileman. Ideologi yang ditanamkan ialah

wanita merupakan penyangga utama suami, pendidik anak, pencari nafkah tambahan, dan anggota masyarakat Indonesia (Saputra, 2019). Perwatakan perempuan yang berlaku pada 1970-an-1990-an adalah hasil pembinaan semula masyarakat dan bentuk pematuhan terhadap wacana domestikasi wanita mengikut Garis Besar Haluan Negara (GBHN) dan Panca Dharma Wanita di Indonesia.

Menurut pandangan pengkaji, zaman Orde Baru merupakan zaman peningkatan produksi filem buatan Indonesia. Walaupun kebanyakan filem dikawal secara langsung oleh kerajaan dan dijadikan bahan propaganda yang mungkin ditelan mentah oleh penonton tanpa sebarang penangkal. Selain itu, beberapa dasar yang bersifat autoritarian turut membunuh ramai pembikin filem asli Indonesia. Apabila dilihat dari sistem pengedaran, monopoli yang dilakukan oleh broker menghalang pembikin filem daripada bebas memasarkan filem mereka. Ini telah menghalang pembuat filem daripada menerima keuntungan yang besar, sekaligus menjadikan perniagaan filem domestik tidak menarik dan kurang menguntungkan. Selain itu, kebebasan filem Hollywood untuk masuk ke Indonesia dapat mengurangkan kuota skrin untuk filem Indonesia. Saingan filem Indonesia semakin sengit kerana terpaksa bersaing dengan filem luar. Monopoli ini menyebabkan pasaran filem Indonesia tidak sihat. Pasaran dan perniagaan yang tidak sihat ini kemudian menyebabkan minat pembikin filem untuk membuat filem pada zaman ini berkurangan kerana dianggap tidak menguntungkan.

2.3.5 Zaman Reformasi (1998–Sekarang)

Zaman reformasi bermula pada 1998. Pada zaman ini, para pemuda turun ke jalan dan melancarkan demonstrasi terhadap Orde Baru yang cuba mengekalkan status quo. Demonstrasi ini akhirnya berhasil sehingga menumbangkan kerajaan yang dipimpin oleh Presiden Soeharto. Kemudian, muncul zaman reformasi yang dipimpin oleh Presiden B.J.

Habibie dan Presiden Gus Dur (almarhum). Zaman ini mengalami pembaharuan, bukan sahaja dalam aspek politik dan ekonomi, tetapi juga dalam bidang perfileman kebangsaan. Berbeza dengan generasi sebelumnya, yang bersedia untuk menyelaraskan strategik dengan institusi negara, pemuda generasi baharu ini lebih bermotivasi untuk mengambil amalan mereka di luar institusi formal. Generasi film baru secara aktif terlibat dalam aktivisme, dan ini berarti menyuarakan keresahan politik secara terbuka, biasanya mereka melakukan protes di jalan, serta mengambil bagian aktif dalam produksi budaya (Paramaditha, 2017). Dalam kes ini, perayaan, perbincangan filem, dan jurnal filem bebas adalah satu bentuk aktivisme budaya. Faye Gins-burg mentakrifkannya sebagai cara di mana 'isu material budaya dan secara strategik digunakan sebagai sebahagian daripada projek pemeraksanaan politik yang lebih luas (Ginsburg 2008: 299).

Pada tahun yang sama, filem *Kuldesak* menjadi tanda munculnya filem Indonesia dengan genre baru. Filem ini merupakan gabungan daripada empat filem pendek yang dibuat oleh Sinema Independen Indonesia. Perubahan berlaku dari segi cerita yang lebih semua jadi kerana ia dibuat oleh orang-orang muda, sesuatu yang belum terjadi sebelum ini. Filem tersebut memperoleh penghargaan dalam Forum Film Bandung (FFB) dan Festival Film Asia Pasifik (FFAP) tahun 1999. Pada tahun tersebut, walaupun hanya empat filem yang diproduksi, tetapi filem-filem ini memperoleh penghargaan dengan baik, salah satu filemnya iaitu *Pertualangan Sherina* yang diarahkan oleh Mira Lesmana dan Riri Riza, serta filem *Puisi Tak Terkuburkan* yang diarahkan oleh Garin Nugroho.

Sebelum zaman Reformasi, sukar untuk mengenal pasti siapa yang berdikari, memandangkan itu, ramai pembuat filem bebas sebelum ini bekerja dengan syarikat besar dan tidak lagi melihat negeri sebagai sasaran probrium. Pada zaman ini, amatlah mudah untuk mengenal pasti pembuat filem bebas kerana mereka sengaja mengenalkan diri

kepada masyarakat, pendirian politik mereka, dan kaedah pengeluaran filem yang diguna pakai (Sasono, 2020) dalam Barker (2021). Riri Riza dalam temu bual dengan Manurung (2016: 89) menyatakan bahawa pihak-pihak perfileman berasa kerajaan terlalu mengontrol perfileman. Filem sebagai hasil budaya selalu dikekang oleh penguasa negara dan pembuat filem tidak diberi kebebasan berekspresi. Begitu pula dengan kreativiti para pembuat filem yang dianggap kurang dihargai oleh penguasa negara. Meskipun telah ada Lembaga Sensor Film (LSF) dan Badan Pertimbangan Perfilman Nasional (BP2N), kedua-dua lembaga tersebut dianggap masih bekerja sama dengan lembaga pada era Orde Baru.

Merasakan kekekangan tersebut, para pembuat filem menubuhkan sebuah kumpulan bernama Masyarakat Film Indonesia (MFI). Tujuan MFI dibangun adalah untuk memperoleh keadilan dengan cara membubarkan LSF dan BP2N dan diganti dengan lembaga lain yang turut melibatkan pihak-pihak pembuat filem sebagai pelaku. Selain itu, juga mereka meminta penguasa negara untuk mencabut Undang-Undang Nombor 8 Tahun 1992 yang mengatur filem Indonesia dan menggantikannya dengan undang-undang yang baharu. Hasilnya, kedua-dua lembaga tersebut dibubarkan. Walaupun demikian, aturan penapisan tetap sama, “ruang” untuk kreativiti masih banyak disekat oleh penguasa negara.

Pada zaman ini, pembuat filem diberikan “ruang” untuk berkomunikasi dan pelajar pula diberi kebebasan untuk tunjuk perasaan kepada penguasa negara tanpa risau mendapat hukuman. Oleh sebab itu, zaman Reformasi ini dianggap lebih baik dibanding zaman Orde Baru. Kemudian, filem-filem bertema kanak-kanak yang tidak pernah diproduksi pada zaman Orde Baru kini mulai muncul. Sejak filem memasuki Indonesia pada 1926, idea kanak-kanak sebagai kumpulan penonton telah terbentuk, tetapi dalam tempoh ini,

filem kanak-kanak yang ditayangkan masih bergantung kepada filem import. Penerbitan filem kanak-kanak tempatan hanya bermula pada 1951 dengan tajuk *Si Pintjang* oleh pengarah Kotot Sukardi. Bagaimanapun, perkembangan filem kanak-kanak seterusnya di Indonesia tidak selalu berjalan lancar, terutamanya disebabkan isu pembiayaan dan saluran pengedaran yang tidak memihak kepada filem Indonesia.

Menurut kajian yang dilakukan oleh Huzelmi et al., (2022), pada 1950-an, masalah industri perfileman Indonesia berkaitan dengan sikap acuh tak acuhnya kerajaan. Baharu pada zaman Orde Baru, kerajaan menunjukkan keprihatinan terhadap filem Indonesia melalui dasar pemberian subsidi silang terhadap filem import yang digunakan untuk membiayai penerbitan filem Indonesia. Namun, masih belum ada bantuan konkrit untuk menghasilkan lebih banyak filem kanak-kanak. Baru pada zaman Reformasi muncul filem kanak-kanak yang diarahkan oleh orang-orang muda, seperti *Pertualangan Sherina* (2000) karya Mira Lesmana dan *Denias: Senandung di Atas Awan* (2006) karya Aris Sihasale dan Nia Zulkarnain

Menurut pengamatan pengkaji, walau genre drama mempunyai minat yang besar bagi penonton filem Indonesia (cinema21.com), tetapi drama bernuansa romantisme pada zaman Reformasi ini diwacanakan berbeza. Tidak ada lagi eksploitasi seks dan erotisme dalam filem yang sering diwacanakan dalam filem pada masa Orde Baru. Filem drama pada zaman Reformasi diceritakan sesuai penonton yang dituju oleh pengarah. Begitu juga dengan kemampuan akting pelakon. Akting pelakon filem dianggap oleh masyarakat lebih natural dibanding zaman sebelumnya, seperti akting pelakon pada filem bertajuk *Ada Apa Dengan Cinta* dan *Eiffel I'm In Love* yang berhasil ditonton oleh lebih daripada satu juta orang adalah (cinema21.com). Selain itu, filem-filem bergenre laga yang pada zaman sebelumnya sering kali digabungkan dengan seks, sudah tidak ditemui pada zaman

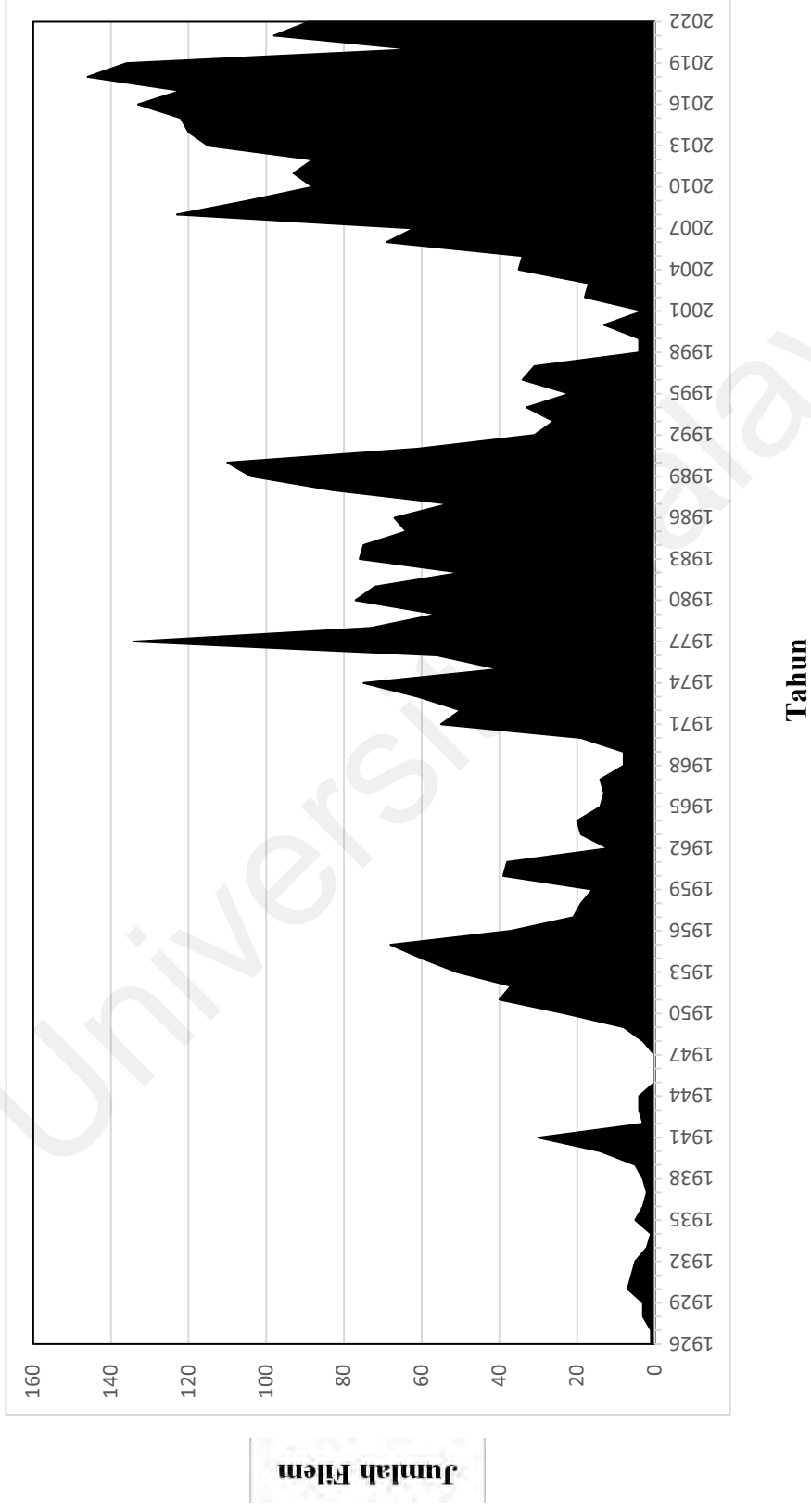
ini. Begitu juga dengan genre komedi dan seram yang mengalami reformasi. Jika pada zaman sebelumnya didominasi oleh filem-filem *Warkop DKI* dan Benyamin (almarhum), maka genre komedi bereformasi dengan munculnya *stand-up comedian*. *Stand-up comedy* di Indonesia muncul pada 1998 masa Ramon Papan dan Harry de Fretes menganjurkan pertandingan komedi secara bersendirian di sebuah kafe bernama Boim Café. Kemudian, *stand-up comedian* semakin mempunyai banyak peminat kerana hadirnya *Comic* (sebutan bagi orang yang melakukan *stand-up comedy*) seperti Raditya Dika, Panji, Ernest Prakasa, Ryan Andriandhy dan lainnya di televisyen.

Begitu juga dengan genre seram. Tidak terlalu banyak lagi unsur seks dalam filem bergenre ini. Filem seperti *Jelangkung* (2007) misalnya diproduksi dengan *thriller* yang tidak hanya seram, tetapi mengandungi unsur *suspense* (ketegangan yang mencekam) di dalamnya. Selain itu, filem horor setelah zaman Reformasi lebih menakutkan dan mencekam kerana didukung muzik, dialog yang lebih natural dan tidak kaku, serta teknik pengambilan gambar dan pengaturan cahaya yang lebih baik. Selain genre, pada masa ini turut menghadirkan pembuat filem Indonesia yang diakui oleh dunia internasional, termasuk pengarah wanita seperti Nan Achnas, Mira Lesmana, Nia Dinata, Mouly Surya, Djenar Maesa Ayu, dan Kamila Andini. Adapun jumlah filem sejak tahun 1999 hingga 2020 adalah 1,725. Dengan begitu, total keseluruhan filem mulai tahun 1926 hingga 2020 adalah 4,094 (Film Indonesia, 2021).

Filem Indonesia semasa era reformasi boleh dikatakan mengalami perkembangan yang pesat. Pelbagai jenis filem dengan cerita yang mungkin hanya terdapat dalam karya filem semasa era reformasi telah muncul. Walaupun genre drama masih menguasai Indonesia, cerita yang ditawarkan telah mengalami banyak perkembangan. Filem pada zaman ini diiktiraf sebagai objek yang mempunyai nilai ekonomi dan juga objek budaya. Pembuat

filem berkembang lebih banyak dan melahirkan pembikin filem kreatif yang banyak menghasilkan karya filem untuk Indonesia. Selain itu, filem Indonesia pada masa ini turut memberikan lebih kuota kepada filem tempatan sehingga persaingan filem sama ada di peringkat tempatan mahupun global dijangka akan mencetuskan perkembangan perfileman Indonesia. Filem dari zaman Reformasi dilihat lebih sebagai alat daripada hiburan, pendapatan dan pengenalan kepada Indonesia secara umum. Kemudian, pelbagai jenis filem juga telah meningkatkan minat penonton di Indonesia. Begitu juga peraturan sedia ada Indonesia dan kemajuan industri perfileman tidak dapat dipisahkan dengan kebebasan yang lebih dihargai semasa Reformasi.

Universiti Malaysia



Carta 2.1: Pergantian rezim mempengaruhi industri film di Indonesia. Oleh sebab itu, jumlah film Indonesia yang diproduksi setiap tahun tidak tetap kerana kebijakan kerajaan dari semasa ke semasa. Sumber: Disusun oleh penulis dari pelbagai sumber.

Filem Indonesia mempunyai sejarah sejak zaman kolonial. Dalam tempoh ini, filem dihasilkan terutamanya oleh syarikat asing dan digunakan sebagai alat propaganda untuk mempromosikan penjajahan Belanda. Walau bagaimanapun, kemunculan pawagam berbahasa Indonesia pada tahun 1950-an menandakan titik perubahan yang ketara dalam pembangunan filem. Pembikin filem tempatan mula menghasilkan filem yang mencerminkan realiti sosial dan budaya masyarakat Indonesia. Kebangkitan rejim Orde Baru mempunyai kesan yang mendalam terhadap perfileman, kerana kerajaan berusaha untuk mempromosikan tema nasionalistik dan menyekat suara-suara suambang. Di sebalik cabaran-cabaran ini, filem Indonesia terus berkembang maju.

Tema dan genre utama dalam filem Indonesia terkenal dengan rangkaiannya yang pelbagai tema dan genre. Salah satu tema yang paling menonjol dalam filem Indonesia ialah penggambaran isu-isu sosial dan politik dalam masyarakat Indonesia. Filem seperti *Laskar Pelangi* dan *Gie* meneroka isu seperti kemiskinan, pendidikan dan rasuah. Epik sejarah dan drama kebudayaan juga merupakan genre popular dalam pawagam Indonesia, dengan filem seperti *Sang Penari* dan *Kartini* menggambarkan perjuangan dan kejayaan tokoh sejarah. Tema wanita telah mendapat populariti dalam pawagam Indonesia kontemporari, seperti *Arisan*, *Pasir Berbisik* dan sebagainya yang menerima pujian.

Perfileman Indonesia menghadapi beberapa cabaran, termasuk sokongan dan pembiayaan kerajaan yang terhad. Kerajaan telah dikritik kerana kekurangan pelaburan dalam industri, yang telah mengakibatkan kekurangan infrastruktur dan sumber untuk pembuat filem. Selain itu, filem Indonesia juga menghadapi persaingan daripada filem asing dan platform digital, yang mempunyai jangkauan yang lebih luas dan sumber yang lebih besar. Walau bagaimanapun, terdapat juga peluang yang muncul untuk pengeluaran

bersama dan pengedaran antarabangsa, yang boleh menyediakan akses kepada pasaran dan sumber baharu.

Secara kesimpulan, perkembangan perfileman di Indonesia telah menjadi satu proses yang kompleks dan dinamik. Mulai daripada awal era kolonial hingga statusnya sekarang, filem adalah medium ulasan sosial, ekspresi budaya, hiburan, bahkan sebagai salah satu medium dalam pemeliharaan dan penyampaian nilai Pancasila bangsa Indonesia (Hadi, Syed, & Adnan, 2017). Walaupun filem Indonesia menghadapi beberapa cabaran, termasuk sokongan kerajaan yang terhad dan persaingan daripada filem asing dan platform digital, masih terdapat peluang yang muncul untuk pengeluaran dan pengedaran bersama antarabangsa.

2.4 Sejarah Ringkas Perkembangan Industri Perfileman Malaysia

Malaysia, yang sebelum ini dikenali dengan Malaya atau Tanah Melayu pada asalnya terdiri daripada Semenanjung Malaysia dan Singapura. Pada 1963, Malaya menjadi Malaysia apabila dua negeri di Pulau Borneo (Sabah dan Sarawak) menyertai gabungan itu. Oleh sebab itu, dalam bahagian ini akan dijelaskan sejarah perfileman di Semenanjung Malaya dan Singapura, serta pada masa penjajahan.

2.4.1 Zaman Awal (1920–1940)

Era filem Melayu dimulai di Singapura dengan pawagam pertama, iaitu Alhambra (Jarr & Malek, 2015). Pawagam tersebut dimiliki oleh seorang lelaki warga British bernama Willis pada 1920, dan filem pertama yang ditayangkan pada masa itu bertajuk *Layla Majnun*. Setelah satu minggu ditayangkan di Singapura, sekitar tahun 1933/1934, filem *Layla Majnun* kemudian ditayangkan di Malaya. Oleh sebab itu, filem *Layla Majnun* dianggap sebagai filem cereka Melayu pertama.

Filem *Layla Majnun* ini diarahkan oleh B.S. Rajhans, seorang punjabi dari India dan diterbitkan oleh K.R.S. Christ, pemilik syarikat Motilal Bombay (Van Der Heide, 2002: 124). Cerita asal filem ini adalah dari Asia Barat, kemudian diambil dan diubah suai mengikut budaya tempatan. Menurut Van Der Heide dalam bukunya *Malaysian Cinema: Malaysian Cinema Asian Film* (2002), tiada bukti dan tiada kajian tentang mengapa penerbit dan pengarah India memulakan industri perfileman di Malaya pada masa itu. Tetapi, nampaknya jelas penerbit dan pengarah India memulakan industri perfileman di Malaya kerana mereka melihat peluang untuk keuntungan ekonomi, seperti perucapan Malek dan Jarr, India memulakan industri perfileman pada 1917 melalui filem bertajuk *Raja Harishchandra*. Berdasarkan pengalaman mereka dalam filem ini, mereka melihat potensi yang besar untuk menghasilkan filem Melayu sebagai pasaran Nusantara” (Jarr & Malek, 2005: 76).

Walaupun telah menghasilkan produksi filem Melayu, banyak pengulas menyatakan bahawa orang Melayu memainkan peranan yang agak kecil dalam industri ini (Van Der Heider, 2002). Disebabkan pengarah filem adalah orang India, sehingga filem pada zaman ini lebih mengikut cita rasa masyarakat India daripada mengandungi budaya masyarakat Melayu sendiri. Orang Melayu terhad bekerja sebagai penterjemah, iaitu menterjemahkan skrip ke bahasa Melayu, kerana orang-orang filem Cina dan India jarang fasih dapat bercakap dalam bahasa Melayu (Lent, 1990: 189). Menurut Hisham (2015), pada peringkat permulaan penerbitan filem berbahasa Melayu, penglibatan seniman dari luar negara seperti India dan China mempunyai peranan penting, seperti S.M Christy, B. S. Rajhans, adik beradik Run-Run dan Runme Shaw yang menubuhkan syarikat Shaw Brothers pada 1938. Diikuti Ho Ah Loke yang menubuhkan Rimau Film Production (RFP) dengan syarikat Gian Sing di Singapura. Sambutan yang diterima terhadap filem

terbitan syarikat berkenaan, meyakinkan mereka untuk terus melabur dan membentuk industri filem di Malaya pada tempoh ini.

Sambutan terhadap filem semakin ketara dengan panggung wayang dan tempat hiburan yang semakin bertambah. Filem yang paling banyak masuk ke Malaya pada tempoh ini ialah filem China, India, dan Indonesia. Filem Indonesia, khususnya filem Jawa atau filem Betawi mempunyai dialek yang serupa dengan bahasa Melayu, sehingga filem yang diimport ke Malaya mudah diterima oleh penonton (Khan, 1994). Masuknya filem dari luar negara memberikan impak kepada karyawan tempatan. Mereka mengambil karya dari luar untuk disesuaikan dengan cita rasa masyarakat tempatan (Asiah, 2006). Pada masa yang sama pula, filem tersebut juga menjadi inspirasi kepada pembuat filem tempatan bagi menghasilkan filem yang sesuai dengan identiti tersendiri.

Melalui filem *Layla Majnun* yang diiktiraf sebagai filem Melayu pertama yang diterbitkan, wanita Melayu telah mula diberi peranan untuk beraksi sebagai pelakon dalam penyampaian naratif filem-filem Melayu. Pada zaman ini, sejarah industri perfileman Tanah Melayu jelas memberi ruang kepada wanita Melayu untuk memegang watak yang signifikan bagi setiap filem yang dihasilkan. Tetapi watak wanita di dalam filem adalah lebih cenderung kepada stereotaip negatif pada zaman ini, contohnya di dalam filem *Layla Majnun*. Ini menjadikan kebanyakan watak wanita dalam filem Melayu kurang berdikari dan tidak mempunyai jati diri yang tinggi. Akibatnya, watak wanita dalam filem kurang menyerlah sebagai watak utama berbanding watak lelaki yang dilihat lebih dominan.

Pengkaji berpendapat bahawa penyertaan orang Melayu sebagai pelakon menandakan proses pertama dalam pembentukan industri perfileman negara Malaysia pada masa awal

ini. Bermula dengan filem *Laila Majnun* yang dianggotai oleh pelakon teater Melayu Bangsawan, iaitu Marzuki Nordin, Fatimah Jasmin dan Syed Ali Mansoor Al Attas. Selepas *Laila Majnun*, filem Melayu lain seperti *Bermadu* (1937), *Nelayan* (1938), *Ibu Tiri* (1941), *Seruan Merdeka* (1946) dan *Singapura Di-Waktu Malam* (1947) semuanya dibintangi oleh pelakon Melayu tempatan.

2.4.2 Zaman Penjajahan Jepun (1941–1945)

Aktiviti pembikinan filem Melayu terhenti seketika sejak Malaya terjebak dalam Perang Dunia Kedua dengan pendudukan Jepun (Norman, 2013). Kerajaan Jepun sememangnya menyedari manfaat menggunakan filem untuk meluaskan pengaruh dan kuasa mereka ke atas bangsa Malaya, atau juga diiktiraf sebagai *Nipponisation*. Semua bentuk tontonan filem diletakkan di bawah penguasaan salah seorang Kaisha, atau monopoli kerajaan pendudukan Jepun yang rasmi. Namun, rakyat Malaya dikatakan lebih gemar menonton filem dari British atau Amerika Syarikat berbanding filem Jepun. Oleh yang demikian, kerajaan Jepun melarang semua filem untuk ditayangkan di Malaya, kecuali filem Jepun (Van Der Heide, 2002). Walau hanya filem Jepun yang ditayangkan di pentas wayang kulit, tetapi tidak ramai yang menonton filem Jepun. Kerajaan Jepun mengesahkan filem dari India terutamanya filem Hindustan ditayangkan kerana menganggap filem Hindustan ialah filem hiburan yang tidak berbahaya, tetapi semua filem dari China dilarang berikutan peperangan antara Jepun dan China pada masa itu (Van Der Heide, 2002).

Menurut Wan Amizah (2008) dalam Wan Amizah et al. (2011), dalam zaman penjajahan Jepun ini ada dua kategori pembagian tayangan filem:

1. *Bunka Eiga Gekijio*, sebuah badan propaganda kerajaan yang hanya menayangkan filem warta dan filem pendidikan. Filem-filem kategori ini dicipta untuk menekankan semangat orang Jepun, sifat patriotisme orang Jepun, keunggulan Angkatan Tentera Jepun, kehebatan industri ringan dan industri berat orang Jepun, kepelbagaian sumber bahan Jepun, keupayaan kemahiran pengurusan orang Jepun, kepantasan pembinaan semula kawasan yang ditawan, kerjasama sepakat rakyat yang bebas dari penjajahan di Asia.
2. Wayang popular, yang menayangkan filem panjang bagi membiasakan rakyat Malaysia dengan budaya Jepun. Antaranya, termasuklah, kecemerlangan kehidupan keluarga Jepun, harmoni dalam sistem sosial Jepun, kemodenan tamadun Jepun tanpa mengorbankan budaya lama, seni dan muzik Jepun yang bermutu tinggi, kemuliaan menghormati orang tua, ketaatan kepada negara dan Maharaja.

Menurut White (1996), pihak Jepun beralih perhatian kepada filem agak lama selepas mula menduduki Malaya, iaitu kira-kira setahun setengah. Setelah merampas studio Shaw Brothers, Jepun membuat dua filem propaganda, iaitu *All-Out Attack on Singapore* (1943) dan *Tiger of Malaya* (1943) yang diimport dari Jepun. Propaganda berasaskan daripada perucapan Latin, *pro* yang bermaksud untuk, manakala *paganda* bermaksud indoktrinasi minda, terutamanya pada golongan muda (Che Cob, 2014). Propaganda merujuk kepada strategi yang memanipulasi perasaan seseorang dan akhirnya menghasilkan daya emosi yang kuat. Propaganda telah digunakan sebagai cara untuk mempengaruhi manusia berfikir. Dengan menggunakan beberapa simbol, visual atau perucapan, ia boleh membuatkan seseorang berasa marah, simpati atau reaksi emosi yang lain. Propaganda banyak perkara baik yang dihasilkan semasa perang. Ia telah digunakan untuk menjadikan

seseorang itu patriotik atau membina ketakutan (Che Cob, 2016). Oleh sebab itu, Jepun menggunakan propaganda untuk menunjukkan betapa liberalnya mereka dibandingkan dengan kolonial British. Sehingga akhir Ogos 1943, muncul pengumuman larangan ke atas “filem musuh” yang menjadikan banyak filem Jerman, Itali, Perancis, Cina, Malai (Malaya dan Indonesia), dan India masuk ke Malaysia (Dim, 2016: 106).

Larangan ini memunculkan soalan baharu, iaitu terjemahan dan kekurangannya filem. Filem Jepun *didubbing* secara langsung di belakang skrin, kemudian, diterjemahkan ke dalam bahasa Inggeris. Begitu juga dengan tayangan slaid dalam bahasa Cina, Melayu, dan British juga disediakan sinopsis. Kesulitan terjemahan dan kekurangan filem mengakibatkan banyak pawagam yang tidak lagi menyangkan filem. Walaupun filem yang berasal dari Jerman dan negara-negara lain seharusnya dapat menggantikan filem Amerika Syarikat dan British, realitinya, filem yang banyak diputar adalah filem Jepun atau India, dengan beberapa filem Cina dan sesekali filem Indonesia atau filem Malaya sebelum perang. Menurut Asiah (2006), masalah yang timbul dalam industri perfileman Malaya pada era ini disebabkan penerbit filem bukan orang tempatan, dan pentadbir tentera Jepun hanya mahu menyebarkan fahaman Asia untuk Asia. Tentera Jepun tidak melihat filem dapat membantu mewujudkan semangat Asia untuk Asia berbanding radio dan media cetak. Oleh sebab itu, Jepun membawa masuk filem dokumentari terbitan mereka.

Menurut pengkaji, pawagam Jepun mempunyai pengaruh yang kuat terhadap pawagam Melayu sebelum Jepun memasuki Tanah Melayu. Contohnya, filem *Sanshiro Sugata* (1943/1945), yang mempromosikan seni mempertahankan diri Jepun, diadaptasi ke dalam filem *Pendekar Bujang Lapok* (1959) dan *Kanchan Tirana* (1969) arahan P. Ramlee. Filem *Rashomon* (1950) turut mempengaruhi filem *Semerah Padi* (1956) dan

Takhta Darah (1957), juga diarahkan oleh P. Ramlee, serta filem *Throne of Blood* (1957) yang diadaptasi ke dalam filem *Istana Berdarah* (1964) arahan Hussein Haniff. Jepun menggunakan filem sebagai media yang paling berkesan untuk memahami dasar Jepun, walaupun tidak semua filem berjaya dalam peranan propaganda ini. Hal ini mungkin disebabkan singkatnya tempoh masa Jepun untuk menduduki dan memerintah Malaya. Tetapi budaya, sikap dan falsafah Jepun pada masa itu telah mempengaruhi filem Melayu arahan anak muda Melayu sebelum dijajah Inggeris.

2.4.3 Zaman Penjajahan British (1946-1957)

British berjaya menawan semua Tanah Melayu tanpa satu perlawanan dan peperangan kerana Jepun terpaksa menyerah kalah tanpa syarat. Menurut Abdullah (2002), penduduk Tanah Melayu sangat mengalu-alukan pihak Berikat, manakala Jepun membawa penderitaan yang ditinggalkan. memberi kesan mendalam dalam kalangan semua rakyat berbilang kaum di tanah orang Melayu.

Selepas kembalinya Malaya ke dalam kawalan British pada 1950, filem yang ditunjukkan pada masa ini kebanyakannya adalah British dan Amerika. Hanya sedikit iklan filem China dan India. Selain itu, semasa zaman penjajahan British, tidak ada karya filem orang Melayu yang membangkitkan isu atau mengkritik kerajaan British (Dawam et al., 2022). Malah, kedatangan pendatang Cina dan India yang memberi kesan kepada lapisan sosial dan ekonomi juga tidak dipaparkan dalam unsur naratif filem Melayu. Sebagai contoh, dari 1947 hingga 1968, Shaw Brothers telah menghasilkan 160 buah filem, manakala Cathay Keris menghasilkan sebanyak 121 buah filem Melayu (Jamil et al., 1993).

Masyarakat Eropah terutama British di Malaya semakin bertambah. Mereka bekerja sebagai pegawai perkhidmatan awam, tentera, pengurus ladang dan lainnya. Pertambahan

masyarakat ini semakin menggalakkan kemasukan filem Barat di Malaya. Dengan masuknya filem ke negara ini, maka panggung wayang menjadi tumpuan masyarakat sebagai tempat hiburan yang menarik bagi penduduk tempatan. Kedatangan penjajah British pula membawa bersama-sama mereka teater British ke Malaya. Semua persembahan diadakan di bangunan khas yang didirikan khusus untuk tayangan umum, iaitu panggung wayang, tetapi ada juga yang diadakan di rumah dan kelab persendirian. Walaupun demikian, terdapat perbezaan kelas dalam menonton filem pada era ini. Orang Eropah dan golongan bangsawan tempatan menonton di tempat duduk yang istimewa, sementara pegawai Cina, India, dan Melayu di tempat duduk yang lebih baik. Anak-anak muda Melayu dan India menonton di tempat yang paling murah. Selain itu, pada tempoh ini, gambar pelakon Hollywood juga muncul kembali di sampul-sampul majalah dan akhbar (*Malay Tribune*, 1946).

Seterusnya British berjaya menjajah dan memerintah Malaya tanpa banyak pertentangan daripada rakyat tempatan, kerana mereka telah menjaga keharmonisan antara kaum di Malaya (Khan, 1994). Oleh sebab itu, orang Eropah yang berada di negara Asia diharap tidak menindas dan melayan orang Asia dengan buruk agar nama baik dan prestij Orang Putih tidak terjejas. Malah, menjatuhkan prestij dianggap kesalahan yang lebih serius berbanding keupayaan ketenteraan. Butcher memetik kenyataan yang mengatakan bahawa Orang Putih di Asia dilihat sebagai “tuhan kecil, sama ada disukai ataupun tidak, dibenci atau dihormati, namun dia akan diperhatikan dan mesti menunjukkan contoh terbaik, dari segi perlakuan, kebijaksanaan dan kekuatan diri. Oleh itu paparan filem yang ditayangkan di panggung wayang menjadi ancaman paling berbahaya terhadap pestij mereka (Amizah, Mustaffa & Salman, 2014).

Pada era ini, cita rasa dan budaya popular penonton filem dianggap lebih menonjol berbanding bentuk media lain kerana penerimaan masyarakat terhadap filem lebih mudah diresapi oleh pelbagai golongan masyarakat daripada pelbagai latar belakang, sama ada penduduk asal atau kaum pendatang (Desjardin, 1995). Banyak filem Barat, khususnya filem dari Hollywood memaparkan adegan yang tidak boleh diterima oleh masyarakat dan budaya Timur. Misalnya, adegan wanita British yang minum arak dan boleh diperbuat sesuka hari oleh lelaki lain yang bukan suaminya. Adegan sebegini dikatakan membawa kepada ancaman “komunis” sehingga mengakibatkan rakyat tempatan tidak lagi menghormati “Tuan” British malahan tuan tersebut menjadi bahan ketawa penonton tempatan di panggung wayang (Amizah, Mustaffa & Salman, 2014).

Menurut Van Der Heide (2002), warisan utama yang ditinggalkan oleh pemerintah British di Malaya bukanlah amalan penerbitan filem, tetapi kekangan yang dikenakan ke atas pelaksanaan penerbitan itu sendiri, iaitu sistem penapisan filem. Malah beliau menyatakan bahawa sistem penapisan bukan sesuatu yang berasal dari Malaysia, tetapi semata-mata satu lagi aspek kawalan penjajahan secara umum. Demi memelihara prestij penjajah British daripada tercemar, pihak British melakukan beberapa tindakan kawalan, dimulai dengan mengenakan lesen panggung mengikut Ordinas Teater 1895, seterusnya berkembang menjadi kawalan ke atas kandungan filem dalam Ordinas Teater 1908 (pindaan) No. 2 tahun 1912 (Amizah, Mustaffa & Salman, 2014). Penapisan pada masa ini mempunyai pengaruh yang besar terhadap dasar penapisan masa kini. Dasar yang diperkenalkan dahulu tidak banyak berubah dengan dasar sedia, malah semakin diperhalusi dan diperincikan bagi mengurangkan ketaksaan dari segi tafsiran dasar dan undang-undang penapisan filem sehingga filem bukan sahaja membawa hiburan kepada penonton, malah membawa unsur ancaman yang perlu dikawal oleh pihak berkuasa yang memerintah pada masa ini, iaitu penjajah British. Namun bentuk kawalan dan penapisan

ini diterima umum dan sudah menjadi sebatian dengan sistem penyiaran di Malaysia lalu diteruskan sehingga masa-masa selanjutnya.

Pada zaman ini, watak ibu dalam filem dianggap sebagai tunjang dalam pembentukan jati diri seseorang individu. Penggambaran watak ibu sebagai ideal feminin dipertingkatkan berbeza daripada filem-filem zaman sebelumnya yang digambarkan mempunyai kehidupan tragis dan berujung kepada kematian. Pada zaman ini, watak ibu disifatkan dalam filem sebagai wanita yang mempunyai tanggungjawab untuk memelihara keluarga dan menjadi titik perhimpunan untuk semangat nasionalisme (Ibu Pertiwi). Contohnya *Ibu* (1953) yang menceritakan realiti Tanah Melayu sebelum kemerdekaannya, ditambah dengan konsep negara Ibu Pertiwi, maka tidaklah sukar untuk mengesan tanggapan sinematik keibuan dalam mana-mana filem pada zaman ini. Walau watak wanita dikotomikan sebagai wanita yang kuat, tetapi disisi lain wanita juga digambarkan sebagai sebab hancurnya sebuah keluarga dalam filem kerana kehinaan yang mereka lakukan kerana tunduk kepada nafsu individu (keinginan, godaan, dan ketamakan).

2.4.4 Era Emas atau Era Studio (1958–1960)

Tidak lama setelah Perang Dunia Kedua berakhir, pawagam Malaya kembali aktif dengan terbitnya filem bertajuk *Seruan Merdeka* (1947) oleh Filem Chisty dan Rajhans. Filem ini adalah filem Melayu pertama yang diterbitkan selepas tamat perang dan menjadi pendorong kepada syarikat perfileman lainnya untuk memproduksi filem semula di Malaya. Tetapi, filem ini tidak berhasil. Ketidakberhasilan ini disebabkan fokus nasionalisme dalam filem tidak sukses di Malaya mahupun di Indonesia (Shamsudin, 2015). Akibatnya, syarikat pengeluaran Chisty dan Rajhans muflis. Selepas Perang Dunia Kedua, Shaw Brothers menubuhkan Malay Film Productions Ltd (selepas ini MFP)

sebagai sayap produksi perniagaan pawagam mereka. Begitu pula dengan RFP (menukar namanya kepada Keris Film dan kemudian kepada Cathay Keris) kembali aktif.

Salah satu elemen paling khas pada zaman ini adalah penggunaan pengarah dari India. Selain Rajhans, MFP “mengimport” beberapa pengarah dari India, seperti L. Krishnan, S. Ramanathan, B.N. Rao, K.R. Sastry, K. M. Baskaran, dan V. Girimaji (Hisham, 2013). Sedikitnya pengarah tempatan pada era ini telah memberi peluang kepada pengarah India untuk mengembangkan budaya mereka dalam masyarakat Melayu sehingga tidak hairan jika muncul pertentangan budaya dengan masyarakat tempatan. Misalnya filem *Putus Harapan* yang diakhiri dengan nyanyian lagu *Tidurlah Permaisuri* saat kematian Rokiah Jaafar. Pengkritik filem menyuarakan bahawa tidak lazim bagi orang Melayu yang beragama Islam untuk menyanyi apabila menghadapi kematian, sebaliknya bacaan doa dan ayat-ayat suci. Begitu juga dengan pakaian wanita pulau dalam filem *Panggilan Pulau*, yang tidak menyenangkan masyarakat penonton pada zaman itu kerana dianggap terlalu menampakkan tubuh.

Walaupun demikian, penonton filem Malaya menunjukkan apresiasi terhadap filem Tamil dan Hindi, salah satunya kerana filem yang diproduksi oleh orang India memakai bahasa dan berorientasikan Melayu. Misalnya filem karya Phani Majumdar iaitu *Hang Tuah* dan *Anakku Sazali*. Kedatangan Dhiresh Ghosh mengarahkan filem *Gergasi* pada 1958 turut menyenaraikan barisan pengarah dari India di Malaya (Shamsudin, 2015). Pengaruh India pun terus mewarnai hampir semua filem Melayu keluaran Singapura, sama ada keluaran Cathay-Keris Films mahupun Shaw Brothers. Menurut kajian Shamsudin (2015) lagi, daripada 58 judul filem yang dikeluarkan oleh Shaw dari tahun 1950 hingga 1955, kesemuanya diselubungi pengaruh filem India, kecuali arahan Mahadi Mohd. Said, iaitu *Permata di Perlombongan* (1952) dan P. Ramlee yang bertajuk *Penarik*

Becha (1955). Walau pengarah Melayu sudah muncul, gaya dan sinema India masih dipertahankan. Menurut Siaw-Hui Kueh, pada masa inilah populariti filem bahasa Melayu bermula (Shukri, Abdullah & Vanitha, 2020). Perkara ini cukup sah kerana disokong oleh produser Cina yang membuat filem berbahasa Melayu kerana dianggap efektif dan lebih “dekat” dengan orang Malaya.

MFP bukan sahaja memperoleh tenaga pengarah dari India, tetapi juga mengundang pengarah filem berpengalaman dari Filipina pada pertengahan tahun 1950-an (Sulong, Hussein, & Moktar, 1993). Berbeza dengan pengarah India yang mengarahkan gaya lakonan berlebihan dalam menghidupkan watak, nyanyian, tarian, dan lainnya, kebanyakan pengarah Filipina ini lebih banyak membentuk pelakon, lantaran memperkenalkan pembaharuan dalam teknologi perfileman kepada industri filem Melayu. Selain itu, pada era ini, pengarah Indonesia juga menjalankan perdagangan filem mereka dalam bahasa Melayu, dan munculnya kerjasama produksi filem oleh pengarah Malaya dengan Indonesia (Shamsudin, 2015).

Sebagaimana yang telah dikaji oleh beberapa sarjana bahawa masa selepas Perang Dunia Kedua hingga 1960-an adalah masa “Era Studio atau Era Emas” perfileman Malaya, kerana bintang filem dijadikan “kiblat” bagi para peminat mereka (Heide, 2002). Bahkan ramai peminat yang dapat melihat mereka di panggung-panggung, terutama oleh peminat perempuan. Selain itu, banyak filem Malaya yang dieksport ke Indonesia sampai akhirnya pemerintah Indonesia harus mengambil langkah membendung filem Malaya yang masuk (Khan, 1994). Pada era ini, banyak juga pengarah filem Malaya yang tetap terkenal hingga sekarang ini, begitu juga dengan para pelakon. Salah satu pengarah Melayu paling awal adalah Mahadi Mohd. Said dan P. Ramlee.

Filem pertama yang diarahkan oleh orang Melayu bertajuk *Permata di Perlombongan* (1952) oleh Mahadi Mohd. Said. Namun filem ini tidak berjaya sehingga membuat MFP tidak senang. Tidak senangnya MFP disebabkan bukan sahaja kerana pulangan filem yang sedikit, tetapi kerana Mahadi mengindiakan (membuat filem Melayu seperti budaya India), sehingga peminat Melayu menjadi kurang (Khan, 1994). Tiga tahun kemudian, iaitu pada 1955, barulah P. Ramlee muncul dan menjadi sejarah dalam industri perfileman Melayu. P. Ramlee menjadi orang Melayu seterusnya yang diberi kepercayaan untuk mengarahkan filem Melayu oleh MFP. Filem pertamanya ialah *Penarik Becha* (1955). Filem ini memberikan emosi yang kuat bagi masyarakat, walaupun tetap muncul kritikan. Kritik tersebut terlihat pada nilai dan kebiasaan orang kaya yang senang membezakan antara orang miskin dengan orang kaya. Dalam filem diceritakan penarik beca miskin yang cinta kepada wanita muda kaya. Walaupun ada beberapa ketidaksepakatan mengenai keaslian skenario yang ada pada filem, dan ada kemungkinan besar bahawa filem tersebut didasarkan pada filem India, tetapi P. Ramlee tetap mempertahankan dan menunjukkan status ikonik rakyat Malaysia. Oleh sebab itu, filem ini menjadi sukses dan menjadi batu loncatan untuk penyertaan orang Melayu dalam industri filem. Secara beransur-ansur, pengarah India dan Filipina digantikan oleh pengarah Melayu dan India-Malay (Jamil et al., 1993; Khan, 1994).

Menurut Khan (1994), filem selanjutnya yang banyak diproduksi tidak memiliki banyak perbezaan tema dengan filem sebelumnya. Filem yang diproduksi adalah filem yang berkisah purba. Begitu juga dengan cara menjual filem. Penggunaan “seks” untuk menjual filem masih diteruskan oleh pengarah Melayu. Dalam Coupland dan Gwyn (2003), seorang informan industri berkaitan mengatakan bahawa perempuan yang berpakaian dengan sarung adalah salah satu cara agar “seks” dapat “melepassi” penapis. *Bawang Putih Bawang Merah* (1959) ialah cerita “Cinderella” Malaya yang diadaptasi

daripada cerita dongeng Hollywood. Pelakon utama menghabiskan bahagian awal filem dengan memakai sarung yang diikat di bawah lengannya (kemban). Ketika filem tersebut ditayangkan di televisyen, bahunya dikaburkan dengan digital sehingga tidak terlalu fokus kepada penonton.

Sehingga tahun 1956, filem MFP menemui pasaran di Indonesia yang merupakan satu-satunya pasaran dari luar negara yang memberikan kejayaan kepada filem Malaya. Penerbit pada era ini turut bekerjasama dengan warga asing dari Indonesia untuk menerbitkan filem Malaysia. Penerbit di kedua-dua negara berpendapat bahawa sumber filem di Malaysia dan Indonesia hampir sama dari segi budaya masyarakat. Gandingan ini juga diharapkan dapat mengembangkan industri perfileman Melayu di rantau ini. Ini merupakan perkembangan terbesar dalam industri perfileman Malaysia berbanding era sebelumnya. Antara filem Malaysia yang dihasilkan secara kerjasama ialah *Hapuslah Air Matamu* (1976) dan *Loceng Maut* (1976). Filem *Hapuslah Air Matamu* telah menggandingkan dua penyanyi terkenal di Malaysia dan Indonesia iaitu Sharifah Aini dan Broery Marantika. Filem *Loceng Maut* merupakan kerjasama antara syarikat perfileman Malaysia dan Indonesia iaitu Merdeka Film Productions dan Tuti Mutia Film. Baru pada 1970-an, pawagam Melayu juga berjaya di negara sendiri dan di Borneo (sekarang dikenal dengan Sarawak dan Sabah di Malaysia Timur, serta Brunei). Pada awal 1970-an, perfileman Malaysia mengalami kemerosotan. Ini disebabkan oleh beberapa faktor, antaranya lambakan filem asing, krisis kewangan, dan kemerosotan pembikinan filem tempatan dan syarikat perfileman tempatan Malaysia seperti Perfima dan Sari Artiste yang tertumpu kepada pengedaran filem luar dari Indonesia, Hong Kong dan Hollywood (Shukri & Abdullah, 2020).

Selain pengarah Melayu, awal 1960-an juga masa berkembangnya industri filem Melayu di Singapura (Asiah, 2006). Setelah kemerdekaan pada 1957 dan pembentukan Malaysia pada 16 September 1963, MFP kemudian berubah nama menjadi Merdeka dan dipindahkan di Kuala Lumpur (Lent, 1990; Khan, 1994). Perkembangan filem tidak selalunya baik. Daripada mencari pasar yang baru, filem Malaya melakukan penyesuaian dengan penonton yang lebih luas. Fokus filem yang diproduksi pada era ini kebanyakannya adalah filem sejarah, cerita cinta (lagu dan tarian), serta komedi. Begitu pula dengan para pekerja filem, terutama pekerja MFP. Mereka menginginkan gaji yang lebih banyak, keadaan kerja, dan kehidupan yang lebih baik. Hal ini disebabkan biaya pekerja filem mengalami kenaikan dan produksi filem menjadi perlahan (Khan, 1994). Oleh sebab itu, Shaws menutup MFP yang terletak di Jalan Ampas, Singapura, pada 1967, sedangkan Cathay-Keris mengalami nasib yang berbeza. Cathay-Keris tutup umumnya kerana penjimatan. Setelah Singapura dan Malaysia berpisah, industri filem Singapura menjadi perhatian pemerintah Singapura untuk membiayai atau membuat perundangan. Oleh sebab itu, Cathay-Keris juga tutup pada 1973.

Merdeka pula menghadapi masalah yang serupa dengan Cathay-Keris, namun demikian, Merdeka juga mengalami masalah kewangan produksi sama seperti MFP. Walaupun Merdeka memproduksi 29 filem antara tahun 1964–1967, jumlah tersebut tetap membuat Merdeka tidak bertahan. Padahal jumlah filem tersebut lebih banyak dibandingkan dengan studio lain yang ada di Kuala Lumpur. Ini kerana kejayaan filem Indonesia dan Hong Kong pada 1970-an, berbanding dengan filem hitam-putih produksi Merdeka, membuat Shaws mengadaptasi filem filem Hong Kong untuk penonton Melayu (Khan, 1994). Kakitangan produksi dan juruteknik dari Hong Kong dibawa oleh pengurusan Merdeka untuk mengendalikan penggambaran filem. Pengarah seperti Jamil Sulong mendapati diri mereka sekali lagi bertindak sebagai penterjemah.

Pada 1973, P. Ramlee meninggal dunia dan dengan meninggalnya beliau “hari tua” bagi industri filem pun berakhir. Sementara itu, pengarah seperti Jamil Sulong, Othman Hafsham, dan Jins Shamsuddin yang bernaung di bawah Malay Film Productions Ltd (MFP) membuat satu atau dua filem Malaysia yang diadaptasi daripada filem Hong Kong. Dengan usaha membuat filem itu, mereka menuntut hak (Khan, 1994). Akhirnya, para pengarah Melayu menolak untuk bekerja dengan skrip yang berasal dari filem Hong Kong. Peristiwa inilah yang mengakhiri Merdeka. Walaupun Shaw Brothers dan Cathay-Keris terus mengedarkan filem, Merdeka akhirnya ditutup pada 1980, dan era studio berakhir.

Kedudukan wanita pada zaman ini masih sebagai pelakon, sama seperti zaman sebelumnya. Tetapi, pada zaman ini pemaparan watak wanita Melayu dalam filem lebih terarah untuk ditonjolkan sebagai watak pendamping kepada watak lelaki (hero) dibanding zaman sebelumnya. Watak-watak pendamping seperti heroin dan citra watak wanita bersifat pasif dan terikat di persekitaran domestik (Kueh, 2000). Sebagai contoh, watak wanita dalam *Dayang Senandung* (1965), *Bawang Putih Bawang Merah* (1959), *Ikan Emas* (1965), *Lela Manja* (1960), *Matahari* (1958), *Selendang Delima* (1958), *Sumpah Pontianak* (1958), *Mahsuri* (1959), *Jula Juli Bintang Tiga* (1958) dan *Puteri Gunung Ledang* (1961) dipaparkan dalam keadaan duka nestapa dan bersifat submisif apabila berhadapan dengan kesukaran.

Walaupun watak wanita sering digambarkan sebagai kelas kedua dalam filem, terdapat beberapa filem Melayu klasik pada era studio yang menampilkan wanita sebagai pelakon utama, seperti *Musang Berjanggut* (1959) dan *Tun Fatimah* (1962). Watak wanita dalam kedua-dua filem diperkasakan. Ini juga terbukti dalam beberapa babak dalam kedua-dua filem, di mana seorang wanita digambarkan mempunyai kebijaksanaan dan keberanian

berjaya memerangkap seorang lelaki "gatal" yang berniat untuk memikat Puspawangi di dalam bilik tidurnya. Adegan ini cuba menunjukkan wanita "berkuasa" mendominasi sfera domestik sambil berjaya mengekalkan kuasa lelaki dan mengancam tempat lelaki dalam sistem patriarki.

Menurut Noh dan Muhammad (2021), kedua-dua medium klasik filem Melayu ini dianggap sebagai gerakan feminisme untuk menjadikan hak dan suara wanita didengari, menjadikannya setara dengan lelaki. Kedua-dua filem ini dihasilkan pada era pasca penjajahan yang membantu menunjukkan kemajuan wanita Melayu aktif dalam sosiobudaya masyarakat. Malah, watak Puspawangi dan Tun Fatima dipersembahkan sebagai watak wanita tradisional berdasarkan cara masyarakat membinanya apabila manuskrip filem asal diterbitkan pada abad ke-15. Penggambaran watak wanita Melayu dalam dua filem klasik era studio ini menurut Noh dan Muhammad lagi adalah sah dalam ruang kod stereotaip gender masyarakat yang dianggap sedang mencuba "keluar" daripada sistem patriarki dan domestik.

2.4.5 Era Bumiputera (1961-1989)

Pada 1967-an, studio-studio utama harus ditutup kerana menghadapi masalah serius. Menurut Heide (2002: 145), antara sebabnya adalah penyusutan kehadiran penonton ke pawagam, munculnya televisyen pada 1963, peningkatan kos penerbitan, pertelingkahan antara kesatuan sekerja filem dan majikan, pemisahan Singapura dan Malaysia serta kebanjiran filem Indonesia, Hong Kong dan India. Bagaimanapun, pada 1972, mulai tampak tanda-tanda "kebangkitan". Ini adalah tahun di mana sekumpulan seniman menubuhkan syarikat pengeluaran filem sendiri (Maharam, Muhammad & Baharuddin, 2020). Sehingga tahun 1976, syarikat Javer Productions dari Filipina menghasilkan filem pertama mereka yang bertajuk *Malaysia Lima* yang diarahkan oleh J. Aristorenas.

Syarikat ini membuka jalan bagi syarikat pengeluaran artis yang dianjurkan oleh pelakon lain seperti PERFIMA (Perusahaan Filem Malaysia), yang ditubuhkan pada 1972 oleh P. Ramlee, Jins Shamsuddin, H. M. Shah, dan Jaafar Abdullah.

Sabah Filem ditubuhkan oleh ahli perniagaan dari Sabah, iaitu Deddy M. Borhan. Pada 1975, syarikat tersebut menghasilkan filem bertajuk *Keluarga Si Comat*. Walaupun tidak ada yang mencadangkan bahawa filem itu dapat memberikan sinematik terbaru, nyatanya ia berjaya secara komersial, dan sangat mungkin bertindak sebagai pemangkin bagi tempoh seterusnya dalam sejarah filem Malaysia (Baharudin, 1989). Seperti filem Indonesia dan Hong Kong yang memproduksi filem berwarna, akhirnya, pengeluar tempatan menerusi *Keluarga Si Comat* dapat membuat filem berwarna pula. Seterusnya, produksi filem Sabah, *Hapuslah Airmata Mu* (1976) memenangkan *box office*. Peristiwa ini menunjukkan bahawa Borhan membuka jalan bagi orang yang bukan dalam industri perfileman untuk terlibat dalam pengeluaran filem (Khan, 1994). Kemudian, dalam masa lima hingga enam tahun selepas itu, bilangan orang Melayu yang menubuhkan syarikat produksi filem meningkat secara mendadak. Kerajaan juga memainkan peranan, iaitu dalam bentuk Dasar Ekonomi Baru yang memperkenalkan pelbagai pelepasan cukai, seperti “status perintis” sehingga perniagaan Melayu menjadi “cepat” (Lent, 1990: 191-193) dan pengeluaran filem tempatan mendapat keuntungan (Hamdan, 2016).

PERFIMA (Perusahaan Filem Malaysia) ditetapkan sebagai jawapan orang Melayu kepada Shaws dan Cathay-Keris, dengan niat bahawa syarikat ini akan membina filem di seluruh Malaysia dan juga membuat filem untuk masyarakat tempatan dan luar negara (Lent, 1990: 191; Khan, 1997: 122). PERFIMA bertujuan untuk menghasilkan, menyebarkan, dan menayangkan filem. Syarikat ini mencapai beberapa kejayaan, terutama sebagai pengimport filem Indonesia. Selanjutnya, melalui PERFIMA pula Jins

Shamsuddin pergi keluar negara untuk belajar pembuatan filem (pada masa 1970-1980-an belum ada sekolah pembuatan filem di Malaysia) sehingga menjadi pengarah filem Melayu pertama yang dilatih di luar negara. Oleh sebab itu, dia menjadi rujukan bagi pengarah-pengarah filem Malaysia untuk turut belajar di luar negara.

Pada 1970-an dan 1980-an, banyak filem berbahasa Melayu yang dikeluarkan dan berjaya di luar negara. Filem bahasa Melayu meningkat empat peratus pada 1970 dan 12 peratus pada 1975 (Zinjuaher & Arshad, 1980). Perubahan sikap sosial dan politik negara juga mempengaruhi perfileman Melayu pada masa ini. Pengaruh itu terlihat daripada berkurangnya unsur seks, mistik, dan keganasan dalam filem-filem Melayu. Hal ini juga disebabkan adanya pertubuhan Lembaga Penapisan. Peranan wanita dalam era ini bersifat stereotip dan keadaan ini telah diletakkan sebagai satu bentuk yang “neutral” dalam pembinaan sesebuah naratif filem. Hal ini dapat dilihat apabila hampir keseluruhan karya menyetengahkan watak wanita yang sangat bergantung kepada watak lelaki. Hal ini dapat dilihat dalam setiap genre filem yang dikaji.

Tetapi, filem pada awal 1980-an tertumpu pada status sosial watak lelaki dan wanita. Filem mendedahkan bahawa perbezaan jantina adalah penunjuk penting akses kepada kuasa. Walaupun lelaki diwakili sebagai pihak yang berkuasa dalam keluarga, wanita pada asasnya berfungsi sebagai tenaga “buruh” dalam keluarga. Soh Geok Choon (dalam Fuziah & Faridah, 2004), menganalisis filem melodrama siri Esok yang diarahkan Jins Shamsuddin pada 1970-an dan awal 1980-an (*Menanti Hari Esok, Tiada Esok Bagimu, Esok Masih Ada, Esok Untuk Siapa*), menunjukkan bahawa wanita digambarkan dalam watak yang agak negatif, kerana mereka adalah periferal sehingga bergantung dan tunduk kepada lelaki. Secara umumnya, seperti yang dikatakan oleh Soh, derajat wanita

diturunkan kepada "kelas kedua" yang terperangkap dalam sistem patriarki yang merendahkan kewujudan mereka sebagai wanita.

2.4.6 Filem Semasa (1990-Sekarang)

Pada pertengahan tahun 2000-an, industri perfileman Malaysia mengalami peningkatan dalam bilangan penerbitan filem tempatan. Daripada tujuh filem pada 1999, penerbitannya meningkat kepada 26 filem pada 2009. Peningkatan ini disebabkan pembukaan pawagam baharu dan batasan tayangan filem asing masuk ke Malaysia. Pada masa ini pula, industri perfileman Malaysia mempunyai saingan daripada filem serantau, seperti dari Indonesia, Siam, Filipina, dan India.

Terdapat dua kejadian penting dalam perkembangan filem pada zaman ini. Pertama, ditubuhkan Akademi Filem Malaysia oleh FINAS. Keperluan untuk kakitangan perfileman yang terlatih (seperti ahli sinematografi, penulis skrip, dan pengarah) telah lama terbukti dalam industri. Akademi ini tidak hanya mengajar dalam mata pelajaran teknikal seperti sinematografi dan penyuntingan, tetapi juga teori dan kritikan filem. Kedua, dianjurkan Apresiasi Filem oleh FINAS, iaitu forum berasaskan panel di mana profesional industri, pelajar, pengkritik, dan orang ramai dapat bertemu untuk membincangkan filem tertentu, atau industri filem secara umum. Pelajar akademi perlahan-lahan mula mencari kedudukan dalam industri ini.

Pada 1989, filem arahan Aziz M. Osman bertajuk *Fenomena* disebut sebagai filem yang menarik dan menjadi kejayaan dari segi kritikal dan komersial (Azmi, 2015). Filem ini berkisah tentang seorang wanita muda yang pergi dari British ke Malaysia untuk mencari penawar penyakit yang dihidapinya. Pengulas filem Amir Muhammad melihat filem ini dan pembuat filem menyatakan bahawa filem ini menandakan tempoh baharu dalam

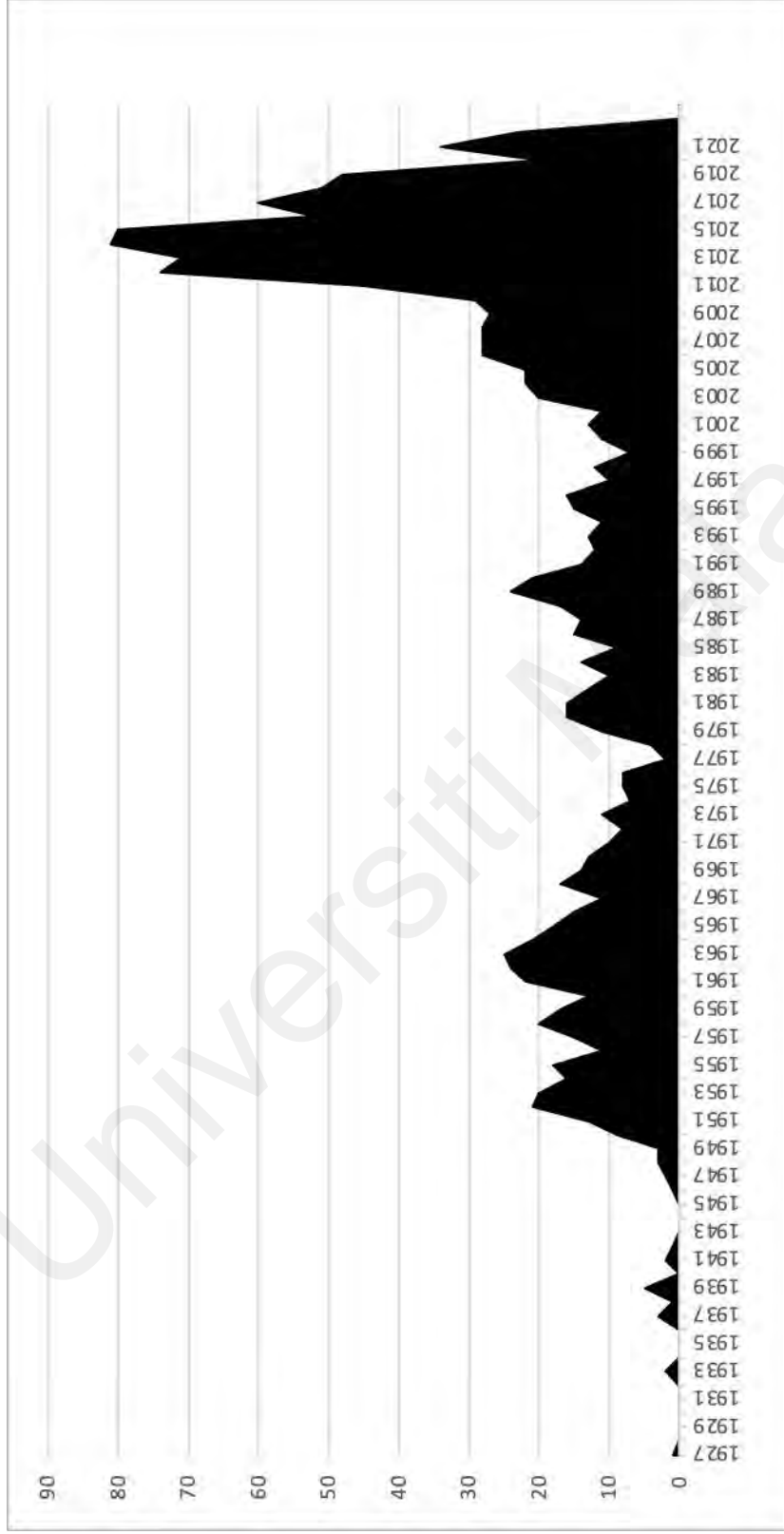
perfileman Melayu. Selanjutnya, muncul wajah-wajah baru seperti Aziz M. Osman, Yusof Haslam, U-Wei Hj. Shaari, Shuhaimi Baba, Kamal Ishak, Erma Fatimah, Hassan Mutalib, dan sebagainya.

Industri perfileman tempatan juga telah mencatat beberapa kejayaan dengan kemenangan anugerah di festival filem peringkat antarabangsa. Sebagai contoh, filem *Mukhsin* yang memenangi anugerah *Crystal Bear (Special Mention) Best Feature Film* dan banyak lagi. Filem-filem daripada karyawan muda tempatan seperti *Flower in the Pocket*, *Love Conquers All*, *As I Lay Dying*, dan *Chalanggai* juga telah mengharumkan nama negara di festival antarabangsa seperti Rotterdam International Film Festival (2007 & 2008), Pusan International Film Festival (2007) dan 4th Independent Film Festival of Portugal (2007).

Pada 2007, sebanyak 14 filem cereka tempatan dan satu filem animasi telah menyertai 13 festival filem di peringkat antarabangsa. Pada 2008 sebanyak 17 filem cereka dan dua filem dokumentari telah menyertai festival-festival filem di peringkat antarabangsa. Ini menunjukkan penyertaan filem tempatan di festival-festival antarabangsa yang diiktiraf didapati kian meningkat. Namun begitu, usaha akan dipertingkatkan untuk memastikan filem-filem tempatan yang bermutu yang mempunyai nilai komersial serta estetika yang tinggi berjaya menyertai festival-festival termasyhur seperti Cannes Film Festival, Berlin International Film Festival dan Annual Academy Awards (Oscars). FINAS telah berjaya mengadakan program Minggu Filem Malaysia di beberapa negara dengan kerjasama Kedutaan Malaysia bagi mempromosikan filem tempatan di luar negara seperti Malaysia Film Week di London (6-9 Jun 2007) dengan menayangkan tujuh filem tempatan, Malaysia Film Week di London (31 Julai-3 Ogos 2008) dengan menayangkan enam filem tempatan dan Malaysia-Australia Film Festival di Melbourne, Australia (15-17 Ogos 2008) yang menayangkan lima filem tempatan. FINAS juga telah mengadakan tayangan

filem Malaysia melalui Program Titian Budaya yang dianjurkan bersama dengan Kementerian Perpaduan Kebudayaan Kesenian dan Warisan (KPKKW) seperti di Brunei Darussalam (2006), Indonesia (2006), dan Singapura (2008).

Dalam era ini pula, muncul pengarah-pengarah wanita dalam industri filem di Malaysia dan memberikan nafas baru terhadap filem-filem yang dihasilkan. Di antaranya, Erma Fatima, Shuhaimi Baba dan Yasmin Ahmad yang memaparkan wanita sebagai watak utama filem. Erma Fatima dan Shuhaimi Baba telah berani menggunakan watak wanita sebagai watak protagonis yang menggerakkan cerita. Sebagai buktinya, terdapat ulasan kajian berkaitan Erma Fatima dan Shuhaimi Baba lebih tertarik untuk memaparkan watak wanita Melayu moden yang mempunyai keseimbangan dalam kerjaya dan hubungan sosial serta mampu untuk selesa hidup dalam kehidupan moden di bandar dan kehidupan sederhana di desa (Ghazali & Husin, 2018). Menurut Saari (2019), pada era ini, watak-watak wanita tersebut telah terdedah kepada perubahan sosial dan peranan baru wanita dalam ekonomi pasaran Malaysia. Dalam era ini pula, imej wanita mula menunjukkan perubahan apabila terkeluar daripada imej stereotaip watak-watak wanita sebelum ini yang lemah dan pasif. Antaranya, dalam filem arahan U-Wei Haji Saari misalnya, *Perempuan, Isteri & ...* (1993), Mahadi J. Murat dengan *Wanita Bertudung Hitam* (1992), Aziz M. Osman seperti *Femina* (1994), dan *Embun* (2002) arahan Erma Fatima, yang begitu berani dan agresif untuk menentang lelaki, wanita Malaysia yang proaktif, tidak meminta-minta, cergas, bijak, berketerampilan, tidak tunduk dengan cabaran dan dugaan serta pada masa yang sama memancarkan nilai-nilai pegangan seorang yang beragama.



Tahun

Carta 2.2: Jumlah filem Malaysia dari tahun 1927 hingga 2022 tidak stabil kerana perkembangan filem di Malaysia dipengaruhi oleh penguasa negara pada masa itu. Disusun oleh penulis daripada pelbagai sumber.

Secara umum, perkembangan perfileman Malaysia dimulai dari zaman awal (1920-1940), zaman penjajahan Jepun (1941-1945), zaman penjajahan British (1946-1957), era emas atau era studio (1958-1960), era bumiputera (1961-1989) dan filem semasa (1990-sekarang). Perkembangan perfileman di negara ini pula berkembang secara berperingkat. Bermula daripada industri perfileman Malaysia yang ditandai dengan kemunculan tenaga kreatif tempatan. Mereka berlakon dalam era filem Melayu dari tahun 1933 hingga 1950-an.

Mereka membintangi filem Melayu yang diterbitkan dan diarahkan oleh orang asing. Sedangkan tenaga kreatif seperti pengarah dan penerbit pada era ini terdiri daripada warga asing dari India atau China. Mereka adalah golongan yang mendominasi industri perfileman Melayu pada zaman perfileman Melayu. Baru kemudian, kemunculan pengarah filem dan tenaga kreatif di sebalik tabir bermula pada tahun 1951, termasuk pengarah wanita yang membangkitkan isu wanita Melayu sebagai subjek dalam filem yang diarahkan. Filem Malaysia telah mengalami perubahan ketara dalam beberapa dekad kebelakangan ini, sebahagiannya didorong oleh kesan globalisasi.

Produksi Hollywood dan Bollywood telah menjadi semakin popular di Malaysia, menimbulkan cabaran kepada pembuat filem tempatan yang berjuang untuk bersaing dengan bajet dan kuasa pemasaran filem antarabangsa ini. Walau bagaimanapun, ini juga telah membawa kepada kebangkitan pawagam bebas dan alternatif di Malaysia, kerana pembuat filem berusaha untuk membezakan diri mereka daripada arus perdana. Salah satu contoh ini ialah kemunculan *Malaysian New Wave*, sekumpulan pembikin filem muda yang telah mendapat pengiktirafan antarabangsa untuk filem inovatif dan sosial mereka. Filem-filem ini sering meneroka tema identiti, politik dan budaya, dan telah membantu menjadikan Malaysia sebagai hab untuk pawagam bebas di Asia Tenggara. Walau

bagaimanapun, pembikin filem ini masih menghadapi cabaran besar, termasuk peluang pembiayaan dan pendedaran yang terhad.

Filem Malaysia telah memainkan peranan penting dalam membentuk identiti nasional dan mempromosikan perpaduan sosial. Filem Malaysia sering memaparkan representasi budaya dan masyarakat Malaysia, termasuk warisan pelbagai budaya negara dan perjuangannya dengan pemodenan dan globalisasi. Ini telah membantu memupuk rasa bangga dan jati diri nasional dalam kalangan penonton Malaysia, dan telah menyumbang kepada reputasi Malaysia sebagai sebuah negara yang pelbagai dan bertenaga.

2.5 Profil Pengarah Filem

Pada bahagian ini, profil kedua pengarah akan dikemukakan. Tujuannya ialah untuk mengetahui latar belakang pengarah dan bagaimana profil mereka menentukan filem yang diarahkan. Selain itu, persamaan dan perbezaan kedua pengarah juga akan dikemukakan dalam bahagian ini.

2.5.1 Mouly Surya

Mouly Surya mempunyai nama lengkap iaitu Nursita Mouly Surya adalah seorang pengarah dan penulis senario filem Indonesia. Beliau dilahirkan pada 10 September 1980 dan mulai mengenal pembuatan filem ketika sekolah sarjana di Melbourne, Australia pada bidang jurnalistik. Minat beliau yang mendalam di dalam aspek perfileman telah mendorong beliau untuk melanjutkan pembelajaran Master dalam bidang filem dan sastera pada 2005. Filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* (2017) ialah filem ketiga yang diarahkannya. Dua filem lainnya ialah *Fiksi* (2008) dan *What They Don't Talk About When They Talk About Love* (2013).

Pada mulanya, idea untuk filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* datang daripada Garin Nugroho, seorang pengarah lelaki Indonesia. Disebabkan kisah Marlina adalah cerita tentang wanita, Garin berpendapat bahawa sudut pandang wanita diperlukan untuk mengarahkan filem tersebut dibandingkan sudut pandang lelaki. Sebab itu, Garin memberikan skrip cerita kepada Mouly. Dalam temu bual dengan lokadata.id pada 2017, Mouly berhujah bahawa dia tidak mahu menggambarkan wanita dalam filemnya seperti wanita kesusahan dan menunggu bantuan lelaki yang kemudian berakhir sebagai mangsa dalam filem. Ini kerana latar belakang dan jantinya adalah seorang wanita. Kerana itu, semua filem arahnya adalah sangat peribadi, iaitu mengenai perspektifnya tentang kehidupan, cerita, dan apa yang ingin diterangkan ketika itu, termasuk filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* (Djaya, 2017) yang dianggap penting baginya.

Mouly meletakkan wanita sebagai pelakon utama dalam filem kerana dia ingin meneroka watak wanita yang multidimensi, bukan hitam putih, dan terasa nyata. Seperti Marlina, menurutnya, dia seorang pejuang wanita yang tinggal di kawasan terpencil, tidak berpendidikan tinggi, tetapi mempunyai kecerdasan serta semangat mempertahankan hidup yang kuat (Femina. co.id. 2018). Mouly juga tidak menafikan dirinya seorang feminis. Dia berhujah bahawa dia belajar banyak daripada wanita di sekelilingnya seperti ibu dan kakaknya. Ibunya sangat pendiam dan jarang meluahkan perasaan tetapi sentiasa berani menjadi dirinya sendiri. Sedangkan kakaknya mempunyai cita-cita yang tinggi seperti abangnya. Berdasarkan latar belakang ini, dia menyokong feminisme sebagai satu bentuk kesaksamaan, baik dalam keluarga dan dalam kehidupan kerja dan rakan-rakan.

Menurut Mouly (Akbar, 2020), Indonesia memerlukan ramai pengarah wanita untuk memberikan perspektif dan menyampaikan suara mereka melalui karya seni. Dengan cara itu, wanita boleh mengubah pandangan masyarakat dan penonton akan mempercayainya.

Biarpun kini sudah ramai wanita mula muncul sebagai pengarah, baginya masih ada anggapan masyarakat bahawa wanita sukar untuk berada dalam industri perfileman dan mempunyai kerjaya yang panjang kerana akhirnya mereka akan sibuk menjaga rumah selepas mendirikan rumah tangga.

2.5.2 Erma Fatima

Fatimah Rahmat Ali atau lebih dikenali dengan nama panggungnya Erma Fatima ialah seorang pelakon, pengarah, penerbit dan penulis skrip. Ia lahir pada 14 Mac 1968 dan merupakan penghibur tempatan yang aktif dalam bidang showbiz sejak remaja. Beliau pernah memerankan seorang gadis kampung yang tidak bersalah dan telah dirosakkan oleh kehidupan bandar untuk menjadi pekerja seks dalam filem *Bitang Malam* (1991) dan *Hati Bukan Kristal* (1990). Kemudian berperan sebagai wartawan (*Fantasia*, 1993) dan profesional feminis muda (*Femina*, 1994). Baru kemudian Beliau mengarah dan mengarahkan filem pertamanya iaitu *Jimi Asmara* (1995) yang bercerita tentang kehidupan dan kerjaya penyanyi.

Seperti pembikin filem dan pelakon lain di Malaysia, Erma Fatima bertahan dengan berlakon dalam teater dan televisyen, serta menjadi seorang pengarah dan penerbit. Beliau mengakui dalam sesi temu bual bersama *promuda.com* bahawa dalam industri yang dipacu oleh ketampanan muda, pelakon, pernah berkahwin, 'cenderung dilupakan' (Ibrahim, 2004). Oleh itu, apabila dia merasakan kerjayanya sebagai pelakon boleh diancam, dia mencari pilihan yang membolehkannya untuk melakukannya kerjaya filem yang panjang dan akhirnya bertukar kepada produksi filem dan mengarah.

Embun ialah sebuah filem Filem Nasional Malaysia (FNM) dengan kerjasama Perbadanan Kemajuan Filem Nasional Malaysia (Finas). Adalah diketahui bahawa pada

tahun 1999 dan 2000, negara hanya mengeluarkan tujuh buah filem setahun, berbanding purata 12 filem sebelum negara mengalami kegawatan ekonomi (Abdullah, 2001). Jumlah yang rendah ini antaranya mendorong FNM dan Finas mengeluarkan filem epik berjudul *Embun*, berlatarkan zaman pendudukan Jepun di Tanah Melayu pada tahun 40-an.

Embun ialah sebuah filem berlatarkan era penjajahan Jepun suatu ketika dahulu melanda Tanah Melayu. Nama Embun tidak wujud dalam sejarah Perang Anti-Jepun. *Embun* pada asalnya ialah nama ibu kepada penulis skrip filem Rohimah Haroon. Filem *Embun* sememangnya dikreditkan dengan mengangkat dan mengembalikan martabat pawagam Melayu, kerana orang Melayu sendiri sudah lama mencintai Hollywood dan Bollywood sehingga meminggirkan pawagam asli. Justeru, *Embun* yang dikenali sebagai filem epik sejarah mampu mengubah penampilan filem Melayu yang selama ini berunsurkan cinta dan komedi. Selain meningkatkan kesedaran warga kerja dan komuniti media seni perfileman sebagai medium meningkatkan jati diri, filem ini diharap dapat membawa imej baharu kepada industri perfileman tanah air. Selanjutnya filem ini menjadi titik tolak kepada lahirnya filem Melayu berkualiti tinggi yang mempunyai nilai estetika, serta mampu meningkatkan imej dan identiti negara.

Erma Fatima telah dipilih untuk mengarahkan filem terbitan Lembaga Filem Nasional Malaysia (FNM) dan Perbadanan Kemajuan Filem Nasional Malaysia (Finas) selepas memenangi Anugerah Pengarah Terbaik di Festival Filem Antarabangsa Pyongyang ke-7 di Korea Utara. Erma Fatima dalam temu bual bersama mediahiburan.my (Rashikin, 2018) berkata filem perlu perlahan-lahan membuka hati penonton. Filem ini penting bagi Erma Fatima kerana ia tidak ingin mengarahkan filem hanya kerana mengikut citarasa penonton sahaja, tetapi menggambarkan bagaimana wanita Melayu sebenar kepada

penonton. Kerana itulah juga watak Embun diumpamakan sebagai seorang wanita berani yang turut “turun” ke arena politik ketika muda dan aktif dalam arena politik. Tidak seperti filem Malaysia yang secara umumnya menggambarkan wanita lemah dan terluka.

Mouly Surya dan Erma Fatima memiliki latar belakang pengetahuan filem yang berbeza. Mouly Surya mempunyai latar belakang ilmu filem sejak ia masuk ke universiti. Sedangkan Erma Fatima mulai mengenal perfileman sejak ia mulai berlakon dalam *Rozana Cinta* (1987) di mana beliau memainkan watak lesbian daripada keluarga kaya. Walau tidak mempunyai pendidikan khusus, diketahui bahawa Erma Fatima berlatih tentang filem dengan cara mengambil beberapa kursus dalam produksi filem, seperti yang dilakukannya pada tahun 1990-an, di mana beliau mengambil kursus dalam produksi filem, pengarahannya dan penulisan skrip di Indonesia daripada pengarah Slamet Rahardjo.

Perbezaan lainnya terdapat pada keikutsertaan dalam politik. Berbeza dengan Mouly Surya yang tidak pernah tergabung dalam mana-mana parti di Indonesia. Erma Fatima pernah menjadi Exco Puteri UMNO pada 26 September 2001. Puteri UMNO merupakan sayap termuda dalam UMNO (*Malays National Organization*) yang ditubuhkan sebagai pergerakan yang bertujuan untuk menarik lebih ramai golongan wanita muda menyertai UMNO. Salah satu strateginya ialah mencari sosok wanita yang sangat ketara yang mempunyai daya tarikan besar-besaran. Erma Fatima dipilih sebagai Exco Puteri UMNO kerana ia dianggap mempunyai ideologi yang pro-Mahatir (Perdana Menteri Malaysia masa itu) tentang Islam yang begitu sederhana tetapi tidak bercanggah dengan perkembangan. Ideologi tersebut dapat dilihat melalui filem arahan sebelumnya yang bertajuk *Perempuan Melayu Terakhir*.

Walau mempunyai perbezaan, Mouly Surya dan Erma Fatima memiliki kerisauan yang sama terhadap imej wanita yang ditampilkan dalam filem. Wacana wanita yang lemah dan selalu berakhir menjadi mangsa dalam filem sering kali diwacanakan dan tidak sesuai realiti sebenar. Oleh sebab itu, Mouly Surya dan Erma Fatima cenderung mewacanakan wanita sebenar dalam filem-filem yang diarahkan, termasuk dalam filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* dan *Embun*. Sama-sama menjunjung tinggi identiti wanita di masing-masing negara melalui filem yang diarahkan, menerusi *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak*, Mouly Surya disebut-sebut sebagai perintis kepada kelahiran genre filem Satay-Barat di Indonesia oleh pengkritik filem Maggie Lee daripada majalah *Variety*. Satay-Barat adalah binaan cerita dan penampilan filem yang menggabungkan konsep antara Timur dan Barat dengan baik, tanpa kehilangan identiti Asia khususnya wanita Sumba di Indonesia. Begitu pula yang dilakukan oleh Erma Fatima dalam *Embun*. Ia merakamkan sikap dan semangat mengenai jantina, seksualiti, hubungan kaum dan identiti Melayu. Filem yang diarahkannya menunjukkan wanita yang selesa dengan kemodenan dan kehidupan bandar, namun mereka tidak kehilangan hubungan dengan akar tradisi (adat), nilai kekeluargaan dan semangat kemasyarakatan. *Embun* digambarkan sebagai perempuan kampung, tetapi dia bijak mengeluarkan pendapat, lantang tetapi masih dalam batas adat Melayu-Muslim. Identiti yang dikekalkan dalam filem adalah persamaan daripada kedua pengarah wanita.

Selain itu, Mouly Surya dan Erma Fatima juga menganggap bahawa filem adalah penting kerana merupakan medium menyampaikan mesej yang tepat tentang keresahan mereka sebagai wanita terhadap perkara yang terjadi di persekitaran sehingga bagi mereka filem dianggap pula sebagai cara untuk meraikan sesuatu seperti perayaan feminisme.

2.6 Filem dan Wanita

Perkembangan industri filem di dunia yang bermula awal tahun 1930-an sehingga kini telah pun memaparkan imej dan gambaran penghidupan manusia yang pelbagai. Menerusi penghasilan drama yang menggunakan seni perfileman sebagai medium komunikasi, seorang pengarah dan pelakon harus berusaha untuk mereka bentuk atau menggambarkan watak manusia sebaik mungkin. Ini kerana penggunaan imej manusia (jantina) melalui watak mestilah mempunyai peranan yang boleh menarik perhatian, emosi dan perasaan penonton dalam menghayati perjalanan hidup manusia dalam ruang dramatik.

Dalam filem terdapat pengisian naratif tentang masyarakat yang mencerna tema dan isu kehidupan mereka, manakala penampilan sinematikanya diliputi dengan paparan imej watak lelaki dan watak wanita terhadap latar belakang masyarakat. Oleh sebab itu, kumpulan penghasil filem seperti penerbit, pengarah, pelakon, pengarah artistik, pengarah lakonan layar dan lainnya mesti memaparkan imej feminin agar ada persamaan dengan kehidupan manusia secara realiti. Menurut Radolph Arnheim (1976: 27) dalam (Hashim, 2015), sesebuah filem tidak boleh dianggap sebagai karya seni selagi ia tidak mewakili realiti. Ayat ini jelas menunjukkan sikap pembikin filem yang bertanggungjawab terhadap penonton, menyesuaikan imej orang ke dalam kehidupan sebenar yang dilukis dengan permainan seni. Maknanya, pembikin filem cuba menyesuaikan diri dengan ciri-ciri kehidupan manusia secara realiti, terutama dari segi skrip, sehingga watak-watak di bawah sudut pandangan (*gaze*) yang berbeza daripada pembikin filem itu ditutup. Selaras dengan ini, pembuat filem dapat berkomunikasi dengan penonton tentang kehidupan manusia yang dikatkan dengan imej jantina (termasuk kehidupan watak lelaki dan wanita) dengan cara yang sangat berkesan, sekali

gus memberi keyakinan dan menyentuh emosi penonton dengan menyampaikan mesej naratif.

Dalam industri perfileman dunia, baik di Asia atau Eropah pembikinan filem cenderung didominasi oleh lelaki berbanding wanita (Liddy, 2020; Cobb & Williams, 2020; Horan, 2021). Oleh sebab itu, industri filem dianggap profesion yang ber-gender lelaki sehingga wacana dalam filem pun disesuaikan dengan sudut pandang lelaki pula (Mulvey, 1989), termasuk wacana wanita dalam filem. Dalam pembahagian watak, wanita dalam filem cenderung direpresentasikan sebagai objek yang negatif dibandingkan subjek mengikut sudut pandang lelaki sehingga wanita dalam filem dibahagikan menjadi dua stereotaip, pertama iaitu baik hati, pendiam, tunduk, dijinakkan dan “selalu-sanggup-bermangsa-segala-galanya” dan kedua wanita yang jahat, licik, bersubahat, merosakkan rumah tangga dan materialistik (Fuziah & Faridah, 2000).

Ketidakberdayaan perempuan dalam filem, dianggap sebagai dampak daripada adanya konstruksi budaya patriarki yang menganggap kudrat perempuan berada di bawah laki-laki (De Lara Ragel, 2019). Perucapan patriarki secara literal bermaksud pemerintahan bapa atau “patriark” dan pada asalnya digunakan untuk menggambarkan “keluarga yang didominasi lelaki”. Maksudnya, seperti rumah besar yang di dalamnya termasuk wanita, lelaki muda, kanak-kanak, hamba dan pembantu rumah yang semuanya di bawah pemerintahan lelaki. Sekarang ini, perucapan patriarki sudah digunakan secara umum yang merujuk daripada penguasaan lelaki kepada kuasa perhubungan di mana lelaki mendominasi wanita, dan mencirikan sistem di mana wanita diletakkan sebagai bawahan dalam beberapa cara (Bhasin, 2006: 3).

Dalam *Pengantar Gender dan Feminisme: Pemahaman Awal Kritik Sastra Feminisme* yang ditulis oleh Rokhmansyah (2016) dijelaskan bahawa patriarki meletakkan lelaki dalam struktur tertinggi daripada wanita. Lelaki diletakkan sebagai penguasa tunggal yang boleh melakukan segala-galanya. Lelaki juga mempunyai peranan utama dalam mengawal selia sistem sosial. Sebaliknya, budaya patriarki ini mengekalkan kedudukan wanita pada kedudukan yang rendah. Sebagai contoh, wanita tidak diberi kebebasan untuk mencipta dan mengeluarkan idea. Wanita tidak diberi akses yang sama seperti lelaki untuk memperbaiki diri. Wanita juga tidak diberi kebebasan untuk membuat keputusan walaupun melibatkan harga diri.

Oleh sebab itu, muncul usaha yang cuba dilakukan untuk membongkar tradisi yang didominasi oleh nilai patriarki tersebut, baik secara terang-terangan atau terselindung. Matlamat usaha ini adalah untuk menunjukkan betapa hegemoni nilai patriarki sentiasa meletakkan wanita dalam kedudukan terpinggir, dieksploitasi dan diobjektifkan oleh lelaki. Seseengah watak wanita dalam filem dianggap telah dibina berdasarkan norma yang dipercayai oleh masyarakat dan bukan sebagaimana wanita yang sebenarnya. Perkara itu dapat dilihat daripada watak wanita yang cenderung memainkan peranan dalam melakukan aktiviti domestik dan jumlah tempoh yang diberikan untuk penampilan wanita dalam filem yang diproduksi sehingga idea kewanitaan wanita sentiasa dinyatakan sebagai orang yang beremosi dan mempunyai kedudukan di belakang sekumpulan lelaki (Burton, 2011: 300).

Selain itu, Mulvey dalam Durham dan Kellner (2012: 267) menyatakan bahawa wanita diletakkan sebagai objek seks kerana berakar umbi daripada keadaan di mana radas pawagam sangat bergantung kepada konsep yang timbul daripada cara lelaki melihat wanita. Bahawa kewujudan pawagam nampaknya bukti wanita sekadar memenuhi naluri

scopopilla yang ada pada diri penonton wayang, terutama penonton lelaki. Maksudnya apabila lelaki menonton filem tersebut, bermakna ia menginginkan sosok tubuh wanita dalam filem itu hanyalah figura atau orang lain yang dijadikan objek. Kehadiran wanita dalam filem, sering tidak mendapat penghargaan sebagai subjek yang menentukan kualiti filem atau kewujudan filem itu sendiri. Tetapi wanita dianggap lebih sebagai pelengkap, yang dilihat dari sudut fizikal semata-mata.

Menurut Young (2019), bidang yang didominasi wanita dalam industri filem Asia dan Eropah adalah pelakon, pembantu penerbit, penolong pengarah, pereka pakaian, editor, penyelaras tetamu. Bidang ini lebih tinggi berbanding lelaki di jabatan seperti solekan, pakaian dan pembantu. Bahkan menurut Gurkan (2019), perfileman adalah salah satu industri di mana diskriminasi paling banyak dialami oleh wanita. Oleh sebab itu, hadirnya wanita dalam perfileman di sebalik tabir dianggap sebagai langkah awal pembinaan budaya dan usaha wanita dalam menghilangkan budaya patriarki dalam masyarakat (De Lara Rangel, 2019). Usaha ini dianggap penting kerana perfileman adalah salah satu media massa yang boleh berkesan dalam penghasilan semula persepsi masyarakat (Domingues & Costa, 2021) dan penyebaran budaya popular, agama popular dan ketakwaan (Erkan, 2019).

Di satu pihak, kehadiran pengarah wanita menawarkan perspektif berbeza kerana ia berdasarkan subjektiviti wanita. Bagi pengarah wanita yang mengutamakan identiti wanita, mereka meletakkan diri mereka sebagai ejen untuk meluahkan isu wanita atau bercerita dalam kerangka perspektif wanita. Walaupun tidak boleh dikatakan bahawa semua wanita akan memegang pandangan feminisme pada tahap tertentu, Mikula (2008) berpendapat, secara umum, subjektiviti merujuk kepada pengalaman peribadi, perasaan, dan kepercayaan yang dimiliki seseorang. Kemudian Weedon (1997) menambahkan

bahawa, subjektiviti ialah pemikiran dan emosi yang disedari atau tidak disedari oleh seseorang sebagai individu yang berpengalaman. Bagaimana ia memahami dirinya sendiri dan bagaimana ia memahami hubungannya dengan dunia.

Bukan sahaja dalam industri perfileman, perspektif wanita juga telah mempengaruhi teks lain seperti iklan dan surat khabar. Seperti kajian yang dijalankan oleh Li (2020) mengenai produk kecantikan China, produk ini menggunakan lelaki sebagai duta jenama untuk kosmetik wanita. Dari perspektif wanita menggunakan lelaki sebagai duta jenama, kajian ini mendapati bahawa pengiklan mendedahkan beberapa andaian jantina. Pertama, selebriti lelaki lebih berkuasa dalam meyakinkan wanita tentang perkara-perkara tertentu (cth., bahawa produk yang mereka sokong berkesan). Kedua, wanita memerlukan penjagaan dan kasih sayang lelaki untuk diperkasakan. Akibatnya, pengiklan bukan sahaja mengkomersialkan selebriti lelaki, tetapi juga "keperluan wanita" untuk membina ideologi yang merekrut lelaki menyamai kebahagiaan dan pemerksaan diri.

Dalam akhbar, wartawan wanita yang menggunakan perspektif wanita ketika menulis tentang wanita dianggap lebih kredibel berbanding yang ditulis oleh wartawan lelaki kerana mereka berorientasikan wanita (Cann & Mohr, 2001). Walaupun politik, ekonomi atau teknologi sering dianggap topik berita berorientasikan lelaki (North, 2016; Steiner, 2012), oleh itu ia dianggap lebih boleh dipercayai jika ditulis oleh wartawan lelaki. Oleh sebab itu, dalam filem, peranan pengarah wanita dalam pembikinan filem dianggap mempunyai pengaruh yang besar terhadap jalan cerita filem, dan mengubah konsep, pemikiran, dan juga sikap penonton melalui medium filem.

Dalam artikelnya *Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema*, de Lauretis (1985: 154) menyatakan bahawa sebuah filem kemudiannya boleh dibahagikan kepada filem feminisme dan anti-feminisme.

Filem feminisme berusaha menyapa penonton sebagai wanita, tanpa mengira jantina khalayak... mentakrifkan semua titik pengenalan(dengan watak, imej, kamera) sebagai perempuan, feminin, atau feminisme (de Lauretis, 1985: 154).

Seorang feminis ialah seseorang yang mengikut fahaman feminisme. Feminisme juga merupakan gerakan wanita yang menuntut hak dan keadilan yang sama dengan lelaki. Gerakan ini timbul kerana hak antara wanita dan lelaki tidak sama, sehingga feminisme dianggap sebagai gerakan untuk membebaskan wanita. Ucapan feminisme pertama kali dicipta oleh aktivis sosialis utopia, iaitu Charles Fourier pada 1837. Pergerakan berasaskan Eropah ini berpindah ke Amerika dan berkembang pesat sejak penerbitan John Stuart Mill, *The Subjection of Women*, pada 1869.

Menurut Sellnow (2014) pula, terdapat beberapa jenis perspektif feminisme dalam teks budaya popular seperti filem, iaitu ialah filem yang di dalamnya terdapat watak-watak wanita yang diberi peranan berbeza daripada stereotaip dalam "dunia nyata". Di sini filem feminis dijadikan sebagai alat untuk memikirkan semula dan menilai semula stereotaip peranan secara tradisional berdasarkan jantina. Pertama, Feminisme Liberal memberi tumpuan pada wanita untuk mendapatkan peluang dalam bidang yang didominasi oleh lelaki secara tradisional. Contohnya peluang dalam kerja, di mana wanita dan lelaki mempunyai hak dalam kerja yang sama, seperti bomba, pegawai polis, doktor, atau ibu bapa yang tinggal di rumah.

Kedua, Feminisme Radikal, mengandaikan bahawa ketidakadilan dan penindasan berasal daripada bagaimana sistem mewujudkan lelaki dan wanita secara berbeza (subjek dan

objek identiti jantina) dan nilai (atau kekurangan nilai) yang berkaitan dengan mereka. Matlamat dalam kritik feminisme radikal adalah untuk mendedahkan betapa kepercayaan dan perilaku hegemonik yang berasaskan seks, jantina, atau orientasi seksual diperkuat atau dicabar dalam beberapa cara. Contohnya bagaimana teks menguatkan hegemoni kerana lelaki digambarkan sebagai subjek sedangkan wanita sebagai objek. Ketiga, Feminisme Marxis. Perspektif feminis ini memastikan bahawa ada kesamaan ekonomi bagi wanita dengan lelaki, misalnya gaji yang sama untuk pekerjaan yang sama. Perspektif feminisme Marxis ini turut “membincangkan” mitos-mitos tentang wanita yang kurang berpendidikan dan kurang pengalaman kerja daripada lelaki. Keempat, Feminisme Kebudayaan, bertujuan untuk menggalakkan kemahiran, aktiviti, tingkah laku, dan pandangan yang disosialisasikan dan didefinisikan secara tradisional dan feminin adalah tidak penting. Perspektif feminisme kebudayaan berpendapat bahawa kemahiran, aktiviti, tingkah laku, dan ciri-ciri feminin yang telah distereotaipkan (seperti memasak, pembersihan, membesarkan anak) harus diterima oleh wanita dan lelaki.

Menurut kategori pula, tidak ada ketentuan yang jelas sebuah filem disebut filem feminisme atau bukan feminisme. Apatah lagi belum ada filem yang secara jelas diberi label “filem feminis” yang merupakan sebuah identiti daripada sebuah filem (Malouf, 2004). Adapun filem yang dikategorikan sebagai filem feminis menurut Bandel (2005) ialah filem yang mewacanakan wanita yang bersifat deskriptif terhadap kebudayaan yang umumnya dilakukan oleh para lelaki. Di sini filem feminisme diharapkan dapat menjadi medium untuk melakukan penilaian kembali terhadap stereotaip-stereotaip negatif yang pernah terjadi pada masa lampau terhadap wanita (Prabasmoro, 2006). Stereotaip negatif yang dimaksud seperti wanita lebih sesuai mengurus keluarga dibandingkan bekerja di luar rumah, memasak hanya boleh dilakukan oleh wanita, isteri harus mentaati apa yang diminta oleh suami, dan lainnya.

2.7 Watak dalam Filem

Watak merupakan representasi sosiobudaya yang memberi makna dan menyampaikan mesej kepada masyarakat. Fludernik (2009) menegaskan bahawa watak membawa kepada pembinaan makna untuk khalayak. Dalam filem, watak ialah pusat kepada struktur naratif dan digunakan untuk membina atau mengembangkan adegan di skrin. Menurut Blacker (1986) dalam Matnoh et al., (2022), watak menentukan tindakan yang akan diambil terhadap apa yang akan dihadapi dalam filem. Oleh itu, watak yang dihubungkan dengan unsur-unsur naratif lain seperti latar masa dan ruang dan plot juga merupakan gambaran kehidupan kumpulan tertentu dalam masyarakat. Watak juga merupakan salah satu simbol penting untuk menyampaikan maklumat. Ini sesuai dengan peranan filem yang mencerminkan wajah dan jiwa masyarakat, yang dibina berdasarkan idea peristiwa dan perjuangan sosial di sekelilingnya (Matnoh et al., 2022).

Watak bukan hanya dilihat pada wajah dan cara pertuturan, tetapi melibatkan beberapa aspek utama seperti fizikal, psikologi, budaya, dan moral. Ini kerana watak melakukan perkara yang menggambarkan diri mereka, seperti tingkah laku, sifat, tabiat, sifat watak, perbuatan, dan sebagainya. Seterusnya watak menjadi lambang yang mewakili atau menggambarkan kehidupan sosiobudaya masyarakat. Watak yang dipaparkan dalam filem tempatan selalunya sinonim dengan budaya sosial Malaysia. Malah pelbagai perkara atau barang berkaitan alat peraga yang digunakan oleh watak-watak dalam filem tersebut merupakan simbol yang menyampaikan makna kepada penonton.

Menurut Mohaideen dan Yusoff (2010), "sebagai produk sosial, filem juga mengambil bahagian, secara tersurat atau tersirat, dalam politik representatif dengan cara kumpulan sosial dikenal pasti, dibezakan dan dipaparkan". Watak yang mencipta imej negatif terhadap orang yang terdedah sebenarnya mempunyai akibat jangka panjang secara sosial

terhadap wanita. Ini kerana filem adalah salah satu daripada medium komunikasi dan hiburan tidak langsung yang boleh dinikmati secara meluas termasuk melalui tayangan televisyen dan rakaman video gambar. Apa yang ditinggalkan oleh gambar dalam filem akan kekal dalam ingatan untuk jangka masa yang lama oleh pemahaman khalayak (Norfaizah & Fazilah, 2018).

Watak menurut Stanton (1965, hlm. 17) digunakan dalam dua konteks. Pertama, watak yang bertumpu pada individu yang muncul dalam cerita. Kemudian, watak yang bertumpu pada pelbagai kepentingan, seperti emosi, kemahuan, dan prinsip moral daripada pelakon tersebut. Umumnya dalam cerita akan didapati satu pelakon utama, iaitu pelakon yang mempunyai hubungan peristiwa dengan keseluruhan cerita. Alasan seorang pelakon untuk bertindak sebagaimana yang dilakukan disebut dengan motivasi.

Jenis watak menurut Herawan (2019) terbahagi menjadi empat, iaitu, watak rata, iaitu watak yang cenderung rata, tidak menonjol tetapi juga tidak redup pula di sepanjang filem. Jenis watak ini tidak mengalami banyak perubahan dari awal hingga akhir filem. Watak bulat pula ialah jenis watak yang sangat realistik, yang mana setiap pergerakan dan sikapnya sama seperti dunia nyata. Watak seperti ini sangat kompleks dan akan berkembang seiring berjalannya cerita. Kemudian watak statik, iaitu jenis watak yang senyap, statik sepanjang filem. Maksudnya, watak ini hampir tidak mengalami perubahan yang ketara dalam sifat atau perspektif dari awal filem hingga akhir filem. Sedangkan watak dinamik ialah watak yang mengalami perubahan sepanjang cerita, baik dari segi sikap, sifat, atau bahkan dalam motivasi dan prinsipnya.

Walaupun demikian, empat watak di atas bukanlah standard yang mesti digunakan oleh semua pengarah filem dalam menggambarkan watak mereka. Jenis watak ini lebih

merupakan panduan yang boleh digunakan dan diubah mengikut keperluan filem. Sedangkan peranan watak dalam cerita filem menurut Herawan (2019) lagi terdiri daripada protagonis, iaitu watak utama atau watak yang memimpin cerita. Biasanya protagonis ini diproyeksikan sebagai watak pahlawan, meskipun tidak menolak kemungkinan protagonis itu jahat. Selain itu, antagonis iaitu watak yang bertentangan dengan protagonis. Matlamat antagonis hanya satu, iaitu memberikan cabaran, rintangan, cobaan dan ujian protagonis dalam merealisasikan hasrat dan tujuannya. Antagonis itu sendiri terbentuk daripada ucapan Yunani kuno, iaitu *antagonists* yang bermaksud lawan, pesaing, atau saingan. Dalam beberapa cerita, peranan antagonis dapat muncul daripada peranan protagonis kerana konflik dalaman yang berlaku di dalam dirinya.

Watak lain ialah foil, yang tugasnya untuk menonjolkan kualiti tertentu pada watak lain, sama ada protagonis atau antagonis. Watak foil digunakan untuk memudahkan penonton memahami sifat dan motivasi watak, membezakan antara baik dengan buruk, pintar dengan bodoh, kuat dengan lemah. Watak lain ialah *catalyst*, iaitu yang berperanan untuk mendorong protagonis memulakan cerita pada awal filem. Watak ini biasanya akan memberitahu atau meminta protagonis untuk melakukan sesuatu, yang kemudiannya akan menjadi bahagian penting daripada keseluruhan cerita dalam filem. Watak terakhir ialah *archetypes*, iaitu watak khas yang tertanam dalam penonton secara umum dan diterima secara universal. Sebagai contoh, watak wira mesti mempunyai sifat berani dan mentor mesti mempunyai sifat bijak.

Dalam filem, latar belakang watak pelakon mempunyai hubungan yang erat dengan motivasi yang dimiliki oleh pelakon tersebut. Agar lebih mudah mengenali motivasi watak, Stanton (1965, hlm. 33) membahagikannya kepada tiga bahagian. Yang pertama ialah *super objectives*, iaitu motivasi utama pelakon, apa-apa yang diinginkan oleh

pelakon tersebut. Contohnya dapat dilihat daripada bagaimana pelakon jahat memerlukan rasa hormat dan kekuasaan daripada orang lain. Kedua, *main objectives*, yang berfokus kepada apa-apa yang diinginkan oleh pelakon tersebut dan bagaimana ia bergerak secara aktif untuk memperoleh hal yang diinginkan. Ketiga, *main action*, iaitu alasan kenapa pelakon tersebut melakukan aksi. Misalnya, apa yang dilakukan, kenapa dilakukan, dan apa hasil yang didapatkan setelah dilakukan.

Menurut Daly, Nusyamimi, & Rozlafri (2014) dalam (Nawfal, 2018), karya filem yang baik pada asasnya bergantung pada kemahiran seseorang pengarah dalam menterjemahkan cerita daripada skrip ke skrip. Walaupun produksi sebuah filem melibatkan proses yang kompleks, sentuhan daripada pengarah sangat penting untuk memastikan cerita yang diarahkan dapat diterjemahkan dengan berkesan daripada peringkat penulisan skrip kepada bentuk visual, bunyi dan kesan khas. Melihat konstruksi cerita dari skrip ke skrin, pengarah bukan sahaja harus memahami penceritaan penulisan skrip, tetapi juga bertanggungjawab membentuk watak-watak dalam sesebuah cerita mengikut falsafah dan pengalaman mereka. Melihat pembinaan watak melalui cerita yang dihasilkan, pengarah perlu memastikan bahawa watak yang hendak digarap adalah sesuai dengan watak mengikut kehendak penceritaan.

Isu penindasan terhadap watak wanita tidak dapat dielakkan. Dalam filem, isu penindasan watak boleh ditunjukkan dalam pelbagai konteks. Ini kerana watak wanita dalam filem sering dipaparkan sebagai watak yang didominasi oleh watak lelaki semata-mata oleh pengarah. Sebagai contoh, dalam kajian Banks (2011), beliau mendapati bahawa watak wanita kerja akan cuba dimanipulasi dalam naratif untuk kehilangan nuansa biasa dan profesionalisme. Sekali lagi menurutnya watak seperti ini akan dikaitkan dengan masalah peribadi dan emosi. Dalam kajian oleh Asaari dan Aziz (2013) tentang filem seram, yang

mendapati bahawa wanita dibuat sebagai watak yang menakutkan dan luar biasa. Mereka menganggap "genre filem seram Malaysia sering menggambarkan wanita sebagai makhluk asing". Pernyataan ini menunjukkan bahawa watak wanita dalam filem Melayu terutamanya filem seram wanita yang dibina hanya diperhatikan dalam naratif apabila mereka menjadi sesuatu yang misteri dan menakutkan. Kemudian, watak wanita pula digambarkan secara negatif dalam pelbagai cara dalam filem Nollywood untuk mendapatkan keuntungan kewangan daripada penonton (Osakpolor, 2021).

Justeru, menurut Adnan dan Rahim (2014), pada asasnya, cerita yang dihasilkan pula dilihat disesuaikan dengan cita rasa dan budaya setempat. Hal ini bagi memastikan filem yang dihasilkan dapat memenuhi kehendak penonton yang pada asasnya menonton cerita yang mempunyai nilai budaya yang hampir sama dengan mereka (Hisham, 2015). Dengan itu, seorang pengarah harus memastikan cerita dan watak yang dibina berkait rapat dengan dunia sosial masyarakat setempat yang akan menonton cerita tersebut. Justeru, pengarah wanita yang mewacanakan watak wanita sebagai pelakon utama dalam filem dianggap berusaha menyampaikan mesej "khusus" kepada masyarakat awam melalui watak pelakon dalam filem yang diproduksi, sebagaimana objektif kajian yang ingin dicapai dalam penyelidikan ini.

2.8 Kerangka Konseptual

Dalam industri media, masalah yang sering dibincangkan tentang peranan wanita adalah ketidakupayaan wanita untuk memainkan peranan yang dominan dalam sektor pengeluaran (Tanriover, 2017; Karniouchina et al., 2022; de Sande, 2012; Sheehan, 2020). Mengenai isu ini, Erica Carter seorang Profesor Jerman dan Filem di King's College London menyatakan bahawa, wanita menjadi marginal dan bawahan dalam bidang "budaya kerja maskulin", kerana mereka telah dibentuk oleh ideologi masyarakat

patriarki untuk menjadi dominan di bidang bawahan sebagai objek tontonan. Di sinilah lelaki diyakini sesuai dalam bidang pengeluaran, sementara wanita sesuai dengan penggunaan (Morris, 2017). Keadaan ini pula dianggap normal.

Marginalisasi wanita dalam bidang pengeluaran dan dominasi wanita kerana objek tontonan ini sering menjadi ideologi utama media di mana-mana sahaja (Klenke, 2017), termasuk filem di Indonesia dan Malaysia. Dengan kata lain, bukan melibatkan wanita dalam filem, ketidaksamaan ideologi antara lelaki dengan wanita dalam amalan sosiobudaya masyarakat akan dilihat hilang kerana mereka dianggap telah mengambil bahagian di dalamnya. Sebenarnya, minimum penglibatan wanita dalam sejarah perfileman Indonesia dan Malaysia sejak awal berjaya membina persepsi bahawa dunia filem ialah dunia maskulin, iaitu hanya dibina oleh lelaki sahaja. Jadi, ketika wanita terjun ke dalamnya, peranan mereka menjadi tidak kelihatan, bahkan mereka cenderung untuk ikut serta dalam mengambil pandangan yang sama secara sedar atau tidak bersetuju dengan sistem nilai yang diguna pakai.

Dalam produksi filem, pengarah adalah faktor penting. Walau bagaimanapun dia tidak boleh bekerja sendiri. Dia memerlukan sokongan kru dan pelakon. Dalam menjalankan tugasnya seorang pengarah "mengawal" keseluruhan proses produksi filem, dialog, penceritaan, pencahayaan, artistik, penyuntingan, pemilihan dan mengarahkan pemain. Mohaideen (2016), menyatakan bahawa pengarah ialah seorang yang bertanggungjawab mengarah filem mengikut senario. Senario digunakan untuk mengawal aspek seni dan drama. Dia mengiringi kru filem dan pelakon untuk memenuhi arahan mereka dalam merealisasikan kreativiti yang dia punyai. Pengarah bertanggungjawab ke atas aspek kreatif pembuatan filem, kedua-dua tafsiran dan teknikal. Beliau menduduki jawatan tertinggi dari segi artistik dan mengetuai penggambaran "bagaimana ia sepatutnya

kelihatan" oleh penonton. Selain menetapkan barisan pelakon di hadapan kamera dan mengarah lakonan dan dialog, pengarah juga mengawal kedudukan dan gerakan kamera, bunyi, pencahayaan, dan perkara lain yang bersambung dengan hasil akhir filem.

Dalam melaksanakan tanggungjawabnya, pengarah bekerjasama dengan krew filem dan pelakon filem, termasuk jurugambar, jurugaya pakaian, jurugaya kamera dan sebagainya. Selain itu, beliau turut terlibat dalam proses pembikinan filem daripada prapengeluaran, pengeluaran, kepada pascapengeluaran. Mengarah adalah satu aktiviti yang memerlukan kemahiran khusus, mengetuai krew filem dengan pelbagai aktiviti teknikal, seni dan sokongan yang lain, oleh itu mengarah sering diandaikan sebagai domain lelaki (Desta, 2017). Akibatnya, pengarah wanita agak sedikit.

Baru tahun 2000-an, dianggap sebagai tahun kebangkitan bagi pengarah filem khususnya para wanita di Indonesia dan Malaysia. Sebelum tahun 2000-an, representasi wanita dalam filem adalah sangat rendah (Woodrich, 2016; Rohloff, 2020). Di Indonesia, banyak lelaki yang bekerja sebagai pengarah dan representasi wanita hanya sebagai pelakon hiburan yang digunakan sebagai pemuas seks lelaki. Hal yang sama juga terjadi pada Malaysia. Menurut Fuziah dan Faridah (2000), wanita dalam filem Malaysia digambarkan sebagai harta atau komoditi "sedia" untuk kegunaan seksual dan lain-lain. Wanita yang dimainkan berulang-ulang kali dalam filem sebagai jantina yang lembut, pasif, lemah, memerlukan perlindungan, dan begitu mudah sebagai objek seks. Manakala lelaki adalah kuat, mampu, agresif, berjaya, bebas, hartawan dan wira. Baru pada 2000-an, wanita mulai banyak bekerja di belakang layar.

Krishna Sen dalam "Film Revolution?" (2007) menyebut hadirnya pembikin filem wanita mampu menggegarkan perfileman Indonesia. Begitu pula dengan Malaysia. Kehadiran

pengarah wanita membawa perubahan besar dalam pawagam. Mereka tidak cuma hadir untuk memeriahkan industri perfileman negara, tetapi mereka terbukti menjadi pengarah yang lebih bernilai dengan banyak penghargaan daripada komuniti perfileman melalui pelbagai anugerah dalam pelbagai perayaan. Selain itu, watak lakonan dalam filem dihasilkan melalui gabungan seni dan realiti, sehingga cerita kehidupan manusia baik lelaki mahupun wanita dalam filem telah ditutup dengan senario kepada imej watak yang “ditambah” daripada pelbagai sudut pandangan (*gaze*) pengarah wanita yang dianggap betul dengan ciri-ciri kehidupan manusia di alam nyata.

Kajian yang dilakukan oleh Domingues dan Costa (2021) mendapati bahawa filem yang diarahkan oleh pengarah wanita mempunyai hubungan erat dengan persepsi baharu penonton. Melalui diskusi kumpulan berfokus secara mendalam yang dilakukan kepada penonton filem di Brazil, didapati bahawa penonton mendapatkan maklumat baharu dan perubahan persepsi penonton terhadap wanita melalui filem yang ditonton. Bahkan, kehadiran dan penyertaan wanita dalam ruang awam telah menjadi salah satu objektif penting dalam projek pemodenan Kemalis pada 1923 di Turki. Kehadiran wanita sebagai pengarah di sehingga 1950-an di Turki amatlah rendah. Baru pada awal 2000-an bilangan pengarah wanita telah meningkat dengan ketara, mencecah jumlah yang lebih tinggi daripada keseluruhan tempoh sebelumnya. Kajian yang dilakukan oleh Tanriover (2017) ini menyiasat sebab di sebalik peningkatan berdasarkan data kuantitatif yang dikumpulkan. Kajian menunjukkan bahawa peningkatan ketersediaan penbiayaan awam antarabangsa dan nasional untuk penerbitan filem bebas bajet rendah dan pembesaran pergerakan wanita membolehkan lebih ramai pengarah wanita memasuki industri filem.

Kajian terhadap wanita dalam filem semakin menunjukkan perkembangan dari tahun ke tahun, sehingga mencangkupi pelbagai perspektif. Filem tersebut bukan sahaja tertumpu

kepada genre melodrama, seram, animasi, tetapi juga berunsurkan Islam (Shawcroft et al, 2022; JinWol, 2017; Yusof & Aziz, 2018). Kajian bertemakan wanita dalam filem pula dilakukan oleh beberapa pengkaji. Misalnya, Varjakoski (2019) menganalisis representasi wanita lebih tua dalam filem komedi Finland tahun 2000-an melalui peranan pelakon dalam jalan cerita. Tujuan kajian adalah menyiasat jenis representasi yang menunjukkan sosok seorang ibu tua dalam filem *Playing Solo* (2007), *The Garbage Prince* (2011), *Off the Map* (2014) dan *Off Key* (2014). Kemudian, meneroka bagaimana filem Finland boleh membantu untuk memikirkan semula persepsi wanita yang lebih tua sebagai kekurangan, tidak cekap dan "tidak berguna" berhubung dengan tindakan naratif. Kajian mencadangkan bahawa warisan budaya yang menamakan wanita Finland sebagai "kuat" dalam gambaran wanita yang lebih tua dalam filem tidak dapat diterima oleh wanita yang lebih tua di masyarakat sebenar.

Kajian representasi wanita dalam filem lainnya dikaji oleh Mejon dan Alcarria (2022). Kajian membentangkan analisis representasi saintis wanita dalam filem melalui kajian kes Hypatia, seorang ahli falsafah perintis dan ahli astronomi dari Alexandria dalam filem *Agora* (Amenabar, 2009). Tujuan kajian adalah untuk meneroka dan menghuraikan mekanisme perwakilan yang berbeza bagi watak dalam filem. Untuk tujuan ini, teks dan naratif watak-watak telah dianalisis, ditambah dengan data mengenai perkembangan filem yang diperoleh dengan merujuk sumber yang berbeza. Mengambil kira penyelidikan terdahulu mengenai perwakilan filem saintis wanita, dan dengan mengandaikan bahawa filem disebarkan secara meluas. Hasil utama mendedahkan gambaran luas Hypatia Alexandria sebagai tokoh wanita yang mengagumkan tetapi terkekang dari segi sosial dalam sains kebanyakannya adalah lelaki. Walaupun lesen kreatif digunakan oleh pengarang filem itu, gambaran positif tentang hubungan antara wanita dan perkembangan sains didapati.

Selain itu, Alicia Izharuddin (2020) juga meneliti representasi suara wanita dalam filem seram Malaysia iaitu *Pontianak*. Tujuan kajian ini ialah mentafsir maksud ketawa pontianak perempuan dalam filem seram dan budaya masyarakat Melayu, serta memulihkan kewanitaan pontianak yang mengerikan dengan menggariskan pentingnya ketawa wanita sebagai penentangan feminis. Merujuk kepada adegan daripada pawagan seram berbahasa Melayu daripada tiga era berbeza, kajian ini mendapati bahawa rona tawa yang lebih gelap boleh menggerakkan tentangan. Ketawa gelap bukan sahaja mengikuti jantina tetapi juga linguistik dan berkelakuan dalam pelbagai lakuan pertuturan tertentu. Bahkan, tertawa pontianak adalah bentuk daripada keruntuhan keinginan dan susunan patriarki.

Dalam genre animasi pula, (de Sousa & de Almeida, 2021) menganalisis perwakilan watak wanita dalam adaptasi produksi Disney untuk filem *Valente* (2012), *Frozen* (2013-2019) dan *Maleficent* (2014-2019). Tujuan kajian ini adalah untuk menunjukkan bagaimana pelanggaran jantina yang dilakukan oleh pengarah dalam animasi berdasarkan perubahan dalam peranan wanita dalam cerita dongeng tersebut. Kajian ini menggunakan metode bibliografi dengan andaian teori daripada Coelho (2000, 2003), Von Franz (2010), Mendes (2000), Ziani (2013), dan Bettelheim (2002). Melalui kajian ini didapati bahawa, cerita dongeng yang disebarkan secara meluas dan merentasi halangan geografi ini masih ditandai dengan hubungan jantina dan budaya patriarki. Oleh sebab itu, dalam adaptasi sinematografi Disney mengenai cerita dongeng moden, diharapkan wanita sendirilah yang dapat mengubah nasib mereka dengan meletakkan diri mereka secara beretika untuk menentang domain patriarki.

Patriarki dapat ditemui dalam filem-filem yang mewacanakan wanita. Seperti kajian yang dilakukan oleh Ratchatakorntrakoon (2019) terhadap filem Thai tahun 2006 hingga 2017

dalam merepresentasikan wanita bujang dalam filem komedi romantik. Kajian ini mendapati bahawa filem komedi Thai pada masa itu masih menggambarkan idologi patriarki dengan cara mendefinisikan perkahwinan dan menjadi ibu sebagai matlamat utama kehidupan wanita. Selanjutnya, kajian mendedahkan bahawa representasi wanita bujang dibina dalam filem dalam tujuh kategori: wanita bekerja profesional, wanita yang berjuang untuk berkahwin, wanita yang tidak berharga, wanita malang, wanita yang selalu sensitif, wanita yang akan menjadi suri rumah yang ideal, dan wanita yang mempunyai pasangan yang lebih muda.

Selain itu, kajian yang dilakukan oleh Devasundaram (2020) bertujuan untuk menyerlahkan peranan penting yang dimainkan oleh filem Hindi Indie F-Rated (Feminisme-Rated) dalam membuka dimensi transdiskursif dan mewujudkan perbualan nasional dan global sekitar isu ketidaksaan gender di India. Melalui metode analisis wacana filem-filem F-Rated, ia mendapati bahawa kehadiran wanita di sebalik layar dan di depan layar sebagai pengarah, pelakon, dan penulis skrip menjadi tolak ukur dalam kesetaraan representasi wanita dalam filem di India.

2.9 Kesimpulan

Bab ini membincangkan semua aspek perkembangan perfileman Indonesia dan Malaysia, serta sejauhmana peranan wanita dalam perfileman di kedua-dua negara tersebut. Sorotan dengan sejarah dari semasa ke semasa turut memberikan jawapan kepada objektif kajian yang pertama. Berdasarkan perbincangan juga diketahui bahawa terjadi perubahan yang sama atas perkembangan filem di Indonesia dan Malaysia pada 2000-an. Pada tahun-tahun tersebut mulai hadir wanita yang bekerja di belakang skrin sehingga wacana wanita dikedua-dua negara mulai berubah. Perubahan tersebut terlihat daripada tema filem yang

digunakan, iaitu keadilan. Filem bertajuk *Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak* (2017) dari Indonesia dan *Embun* (2002) dari Malaysia adalah contohnya.

Universiti Malaya

BAB 3

METODOLOGI

3.1 Pengenalan

Bab ini membincangkan metodologi penyelidikan yang dilaksanakan bagi mendapatkan data dan menganalisisnya untuk mencapai objektif kajian kedua, iaitu membandingkan wacana wanita yang dikemukakan dalam filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* (2017) dan *Embun* (2002) melalui watak pelakon utama wanita yang ditinjau melalui teknik analisis wacana kritis feminisme Mills. Selanjutnya, untuk mencapai objektif kajian ketiga, iaitu mengkaji implikasi watak pelakon utama wanita dalam filem Indonesia dan Malaysia kepada masyarakat melalui diskusi kumpulan berfokus secara dalam talian.

Bagi mengumpulkan data secara menyeluruh, maka kaedah kualitatif digunakan. Kajian menggunakan paradigma kritis disebabkan filem yang diarahkan oleh pengarah wanita dianggap memiliki maksud dan tujuan sebaliknya yang dianggap tidak sesuai dengan apa yang seharusnya terjadi dalam masyarakat. Begitu pula dengan data yang dikumpulkan, berasal daripada studi kepustakaan seperti buku, jurnal, akhbar, dan laman web. Lalu, data juga didapati daripada dokumentasi filem yang dikaji, observasi terhadap filem yang dikaji, dan jawapan daripada informan melalui diskusi kumpulan berfokus secara dalam talian. Memang temu bual secara mendalam kepada pengarah dikedua-dua filem baik dilakukan untuk mendapatkan data dari sudut pandang pengarah. Walau pengkaji tidak dapat menghubungi kedua pengarah dan melakukan temu bual secara mendalam, tidak menjejaskan dapatan kajian ini kerana objektif kajian tertumpu kepada analisis kandungan filem.

Untuk memperjelas bagaimana data dianalisis, maka teknik analisis data yang digunakan, iaitu teknik analisis kritis feminisme oleh Sara Mills juga turut dijelaskan dalam bab ini. Seterusnya, dijelaskan pula uji kebolehpercayaan daripada analisis wacana dan diskusi kumpulan berfokus secara dalam talian agar reliabiliti dan validiti kajian dapat dipertanggungjawabkan.

3.2 Paradigma Kajian

Paradigma yang digunakan dalam kajian ini iaitu paradigma kritis, iaitu menilai realiti sosial tidak hanya sebagai sebuah realiti yang neutral, tetapi sengaja dibentuk oleh dan untuk kepentingan politik, ekonomi, dan sosial yang dikuasai oleh kelompok yang dominan dalam masyarakat (Baxter & Babbie, 2003). Paradigma kritis juga percaya bahawa media massa ialah sebuah alat di mana kelompok dominan dapat mengawal kelompok yang tidak dominan. Melihat realiti sosial yang ada dalam masyarakat sebagai suatu yang sengaja dicipta oleh manusia, bukan dicipta semula jadi oleh alam. Ciri-ciri paradigma kritis, iaitu melihat realiti yang terjadi tidak sesuai dengan apa-apa yang seharusnya terjadi pada masyarakat, seperti ketimpangan, ketidakadilan, penganiayaan, dan lain-lain. Malah, paradigma ini mengandaikan bahawa semua kejadian dapat berwujud kerana sejarah kehidupan manusia yang telah berlaku menjejaskan realiti yang berlaku hari ini sehingga realiti tidak dilihat sebagai sesuatu yang nyata, tetapi dibentuk oleh satu set faktor seperti sosial, politik, budaya, ekonomi, etnik, dan jantina. Realiti inilah kemudian yang menjadi objek kajian paradigma kritis. Selain itu, paradigma kritis juga bersifat kualitatif, iaitu pengkaji memasukkan pendapatnya dalam kajian dan mempunyai tujuan untuk memperbaiki struktur yang ada dalam masyarakat menjadi lebih baik (Rehman & Alharthi, 2016).

Pada bab sebelum ini telah dinyatakan bahawa filem adalah salah satu media massa yang sering mewacanakan isu wanita. Isu wanita yang diwacanakan adalah pelbagai, tetapi hanya dilihat daripada faktor fizik. Hal ini disebabkan pembuat filem yang berada di belakang layar adalah bergender lelaki sehingga wanita banyak diwacanakan seperti pandangan seorang lelaki. Gambaran ini tidak hanya terjadi pada perfileman di Indonesia, tetapi juga di Malaysia. Tetapi, seiring berkembangnya kemajuan industri filem di kedua-dua negara, stereotaip wanita dalam filem mulai berubah. Wanita yang sebelum ini hanya berperanan sebagai pelakon, kini sudah mulai ikut berfungsi di belakang layar, seperti pengarah, penulis skrip, editor, pereka dan pengeluar filem yang selama ini didakwa sebagai “dunia” lelaki. Peranan baru ini telah mengubah stereotaip wanita dalam filem. Wanita digambarkan oleh pengarah wanita sebagai individu yang kuat, pintar, dan berani. Justeru peranan wanita sebagai pengarah mempunyai pengaruh yang besar dalam menggambarkan wanita yang sebenarnya ada dalam masyarakat. Wanita sebagai pengarah dicadangkan berusaha untuk memperbaiki struktur pandangan masyarakat kepada wanita melalui filem. Oleh sebab itu, kajian ini sesuai menggunakan paradigma kritis.

Dengan menggunakan paradigma kritis, maka akan diketahui wacana-wacana yang ingin disampaikan oleh pengarah wanita terhadap filem yang diarahkan melalui pelakon utama wanita. Wacana “tersembunyi” dalam filem ini tidak akan dapat diketahui secara menyeluruh apabila menggunakan paradigma lain, seperti paradigma positivis mahupun paradigma interpretif. Ini disebabkan paradigma positivis didasari pada undang-undang dan prosedur yang baku, ilmu dianggap bersifat deduktif iaitu daripada perkara umum umum dan abstrak kepada perkara khusus dan spesifik, serta melibatkan sejumlah variabel. Begitu pula dengan paradigma interpretif, iaitu mencari penjelasan tentang

peristiwa sosial atau budaya berdasarkan perspektif dan pengalaman orang yang dikaji (Lincoln et al., 2017: 213).

3.3 Reka Bentuk Kajian

Kaedah kualitatif digunakan oleh kebanyakan sarjana komunikasi yang menyumbang pengetahuan tanpa perangkaan (*nonnumerical knowledge*) tentang karakter komunikasi. Contoh kaedah kualitatif yang digunakan iaitu untuk mengetahui makna, bagaimana orang mentafsir dunia sosial mereka atau realiti (Nowell et al., 2017) dan bagaimana pengalaman berkomunikasi secara talian (Aspers & Corte, 2019). Justeru, penyelidikan dengan kaedah kualitatif tidak bertumpu ke arah pengutipan maklumat yang banyak. Sebaliknya, kaedah ini berusaha agar memperoleh maklumat yang berkualiti dengan cara memberikan tumpuan terhadap sampel yang kecil. Tujuan kaedah kualitatif adalah untuk menganalisis bagaimana orang memahami, mengalami, mentafsir, dan membina dunia sosial (Bhatasara et al., 2013) sehingga interpretatif dan berasaskan pengalaman hidup orang (Erlingsson & Brysiewicz, 2017; Marshall et al., 2021). Daripada menganalisis realiti sosial yang telah ditetapkan dan telah ditentukan sebelumnya, kaedah kualitatif lebih memerhati dunia sosial, pengetahuan, makna, dan tanggapan realiti sebagai kontinjen dan dinamik untuk memahami makna yang dibina secara sosiobudaya bagi pengalaman individu.

Menurut Lester et al. (2020), data kualitatif tidak dinyatakan dalam sifat perangkaan. Maksudnya, butir maklumat yang diperoleh menyatakan pendapat atau pandangan seseorang terhadap suatu perkara. Aspers dan Corte (2019) menyifatkan kajian yang memberi penekanan terhadap makna dan signifikan lebih sesuai menggunakan pendekatan kualitatif. Pendekatan kualitatif yang memfokuskan makna atau maksud dalam konteks yang sebenar dapat memenuhi keperluan tersebut. Justeru, kajian ini lebih

sesuai menggunakan pendekatan kualitatif, terutama untuk melihat semiotik, semiologi dan analisis wacana.

Aspers dan Corte (2019) menghuraikan sebelas ciri kaedah kualitatif, iaitu, menggunakan tetapan semula jadi, menggunakan manusia sebagai instrumen utama, menggunakan kaedah kualitatif (pemerhatian, wawancara, atau kajian dokumen) untuk mengumpulkan data, menganalisis data secara induktif iaitu mengembangkan teori dari bawah ke atas (*grounded theory*), menganalisis data secara deskriptif, lebih fokus pada proses daripada hasil, membatasi masalah penyelidikan berdasarkan fokus, menggunakan kriteria yang terpisah (seperti triangulasi, pemeriksaan rakan sebaya, penerangan terperinci, dan sebagainya) untuk mengesahkan data, menggunakan reka bentuk sementara (yang dapat disesuaikan dengan realiti di lapangan), dan hasil penyelidikan dirundingkan dan dipersetujui bersama oleh manusia yang digunakan sebagai sumber data. Ciri-ciri kaedah kualitatif ini sesuai dengan kaedah yang digunakan untuk mencapai objektif kajian kedua, iaitu membandingkan watak pelakon utama wanita dalam kedua-dua filem. Oleh sebab itu, pengkaji perlu melakukan pemerhatian yang berbeza seperti penonton biasa dengan cara menganalisis watak wanita dalam filem berdasarkan gabungan analisis kritis wacana feminisme Mills dan analisis watak dalam filem oleh Stanton. Lalu hasil penyelidikan dirundingkan dan dipersetujui bersama oleh informan melalui diskusi kumpulan berfokus secara dalam talian.

Sedangkan kuantitatif adalah kaedah saintifik dan asasnya dapat dikenal pasti (Rahi, 2017). Kajian kuantitatif lahir daripada paradigma positivis, iaitu pemikiran atau perspektif yang mana proses, format, dan hasil penyelidikan harus berdasarkan undang-undang dan prosedur standard, ilmu dijelaskan secara deduktif, iaitu, daripada umum dan abstrak kepada konkrit dan spesifik, serta melibatkan sejumlah variabel. Kaedah ini pula

memberi tumpuan kepada pengumpulan data daripada populasi yang besar, tetapi mengabaikan emosi dan perasaan seseorang atau konteks persekitaran. Kaedah ini sesuai untuk mengukur tindakan dan pendapat informan, serta membantu penyelidik untuk menerangkan data. Beberapa ciri pendekatan kuantitatif adalah bergantung pada pengumpulan dan analisis data kuantitatif (numerik), menggunakan strategi tinjauan dan eksperimen, membuat pengukuran dan pemerhatian, dan menjalankan uji teori dengan menguji statistik. Pendekatan ini sesuai jika kaedah tinjauan, analisis kandungan, eksperimen, dan banci digunakan.

Oleh sebab tumpuan penyelidikan berbeza dengan tumpuan kaedah kuantitatif, maka kajian ini lebih sesuai menggunakan kaedah kualitatif dibanding kuantitatif. Sehingga objektif kajian kedua iaitu membandingkan wacana wanita dan objektif kajian ketiga iaitu mengkaji implikasi watak pelakon utama wanita dalam filem melalui diskusi kumpulan berfokus secara dalam talian dapat dicapai melalui kaedah kualitatif ini.

3.4 Kaedah Pengumpulan Data

Kajian ini membabitkan pengumpulan data yang diperoleh daripada dokumentasi filem iaitu *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* dan *Embun*, serta diskusi kumpulan berfokus secara talian kepada informan terpilih.

3.4.1 Studi Kepustakaan

Studi kepustakaan adalah penelusuran pustaka sekali gus memanfaatkan sumber perpustakaan untuk memperoleh data penyelidikan. Hal ini disebabkan studi kepustakaan tidak memerlukan sumber daripada lapangan (*field research*); studi kepustakaan hanya terbatas pada bahan kepustakaan sahaja. Menurut Zed (2018), ada tiga alasan studi kepustakaan dilakukan. Pertama, kerana soalan kajian hanya dapat dijawab dengan studi

kepuustakaan dan tidak dapat mengharapkan data daripada studi lapangan. Kedua, kerana merupakan salah satu tahapan tersendiri, misalnya studi pendahuluan (*prelimanry research*) untuk memahami lebih dalam gejala baharu yang tengah berkembang dalam masyarakat. Ketiga ialah studi kepuustakaan andalan untuk menjawab soalan kajian. Untuk mencapai objektif kajian pertama tentang penglibatan wanita dalam perfileman Indonesia dan Malaysia, maka studi kepuustakaan ini sesuai untuk dijalankan. Studi kepuustakaan yang digunakan seperti buku, jurnal, artikel, dan laman web.

3.4.2 Dokumentasi Filem

Dengan kemunculan teknologi digital yang semakin mudah diakses dan berpatutan, media audiovisual telah membuka kemungkinan untuk rakaman, penciptaan, pemeliharaan dan perkongsian kandungan digital, data dan maklumat (Heath et al., 2010; Borish et al., 2021), seperti filem. Seterusnya, penyelidikan sosial dan kesihatan boleh memperoleh pilihan dan peluang baharu, termasuk penggunaan media visual sebagai strategi untuk mengembangkan pendekatan dan metodologi analitikal sedia ada atau membangunkan baharu dan inovatif; menambah baik strategi pengurusan data; dan memindahkan hasil penyelidikan dan pengetahuan secara kreatif (Jewitt, 2011). Di antara pelbagai saluran komunikasi yang berfungsi memujuk atau mempengaruhi pemikiran penonton dengan bahasa yang indah dan menarik, filem adalah yang sangat komprehensif (Fuziah & Faridah, 2004). Sesuai dengan latar belakang kajian ini, maka filem dipilih untuk dikaji iaitu *Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak* (2017) dari Indonesia dan *Embun* (2002) dari Malaysia.

Kedua-dua filem yang dikaji didapati dengan cara muat turun dari laman web filem. Panjang masa filem *Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak* (2017) adalah 01:33:14, sedangkan filem *Embun* (2002) adalah 02:08:18. Kedua-dua filem ini dipilih kerana

diproduksi pada tahun 2000-an. Ini disebabkan pada 2000-an, wanita sudah berada dalam ruangan awam dan organisasi, tidak lagi diwacanakan sebagai suri rumah dan objek seksualiti (Fuziah & Faridah, 2004). Selain itu, juga muncul wanita sebagai bahagian daripada proses pembuat filem di Indonesia dan Malaysia, seperti pengarah filem. Kemudian, filem diarahkan oleh wanita dan pelakon utama dalam filem adalah wanita. Selanjutnya, tema keadilan juga digunakan sebagai kriteria pemilihan filem dikedua-dua negara. Tema ini digunakan kerana didapati perubahan di kedua-dua negara ditandai dengan hadirnya filem tentang kekerasan terhadap wanita dan usaha wanita untuk melawannya dengan sudut pandang pengarah wanita (*female gaze*) dalam filem yang diarahkan.

3.4.2.1 *Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak* (2017)



Gambar 3.1: Poster filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak*

(Sumber gambar <http://filmindonesia.or.id/>)

Tim pengeluar filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak*, iaitu:

Pengarah	: Mouly Surya
Penerbit	: Fauzan Zidni, Rama Adi
Penulis	: Mouly Surya, Rama Adi
Penulis Senario	: Mouly Surya, Rama Adi
Penulis Cerita	: Garin Nugroho
Pelakon	: Marsha Timothy, Yoga Utama, Egi Fedly, Dea Panendra : Zeke Khaseli, Yudhi Arfani
Cinematographer	: Yunus Pasolang
Editor	: Kelvin Nugroho
Syarikat Pengeluaran	: Cinesurya, Kaninga Pictures, Purin Pictures, Shasha & Co Production, Astro Shaw, HOOQ
Tarikh Keluaran	: 24 Mei 2017 (Cannes), 16 November 2017 (Indonesia)
Tempoh	: 93 Minit
Negara	: Indonesia
Bahasa	: Sumatera Barat (Indonesia)

Filem *Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak* (2017) berkisah tentang kehidupan wanita bernama Marlina yang dilakonkan oleh Marsya Timothy. Marlina tinggal sendiri di rumahnya yang terletak di Pulau Sumba, Nusa Tenggara Timur, Indonesia. Anak Marlina yang bernama Topan meninggal dunia saat Marlina mengandung tujuh bulan. Disebabkan tidak mempunyai wang untuk pengebumian anak mereka, suami Marlina

yang dilakukan oleh Tumpal Tampubolon meminjam wang kepada Markus yang dilakukan oleh Egy Fredly. Belum sempat melunasi wang pinjaman, suami Marlina meninggal dunia. Disebabkan tidak mempunyai wang untuk mengubumikan suami, Marlina meletakkan jenazah di ruang tamu, dibalut dengan kain tradisional Sumba dan dilengkungkan seperti bayi yang baru lahir.

Filem ini dibahagi kepada empat babak dengan tajuk yang berbeza, tetapi mempunyai cerita yang bersambungan antara satu babak dengan lainnya. Babak yang pertama berjudul “Perompak”. Suatu hari, Markus datang ke rumah Marlina. Alasan Markus datang adalah kerana suami Marlina belum melunasi hutang. Oleh sebab itu, Markus dan enam temannya datang untuk mengambil semua haiwan ternak Marlina dan merogol Marlina. Sambil menunggu keenam teman-temannya selesai mengambil haiwan ternak, Markus menyuruh Marlina memasak sup ayam, sedangkan ia tidur di kamar. Marlina ketakutan dan berencana untuk membunuh mereka semua dengan cara meletakkan racun pada sup ayam yang dibuatnya. Setelah selesai mengambil semua haiwan ternak Marlina, dua orang perompak, iaitu Franz yang dilakukan oleh Yoga Pratama dan Niko yang dilakukan oleh Haydar Salishz disuruh untuk langsung menjual haiwan tersebut sehingga tinggallah Markus dan empat perompak yang masih berada di rumah.

Setelah sup ayam yang berisikan racun selesai dimasak, empat perompak makan beramai-ramai. Tidak lama kemudian, seorang demi seorang perompak tersebut mati. Disebabkan Markus masih tidur, Marlina membawakan sup ayam tersebut ke kamar. Tetapi Markus tidak memakannya, sebaliknya ia terlebih dahulu merogol Marlina. Saat kejadian itu terjadi, Marlina mencuri kesempatan untuk memenggal kepala Markus dengan parang milik lelaki itu yang terletak dekat tempat tidur. Setelah Markus dan keempat-empat perompak lainnya meninggal, Marlina menelefon polis untuk membuat aduan. Malang,

tidak ada seorang pun yang mengangkat panggilannya. Akhirnya, Marlina memutuskan untuk membawa sendiri kepala Markus ke balai polis.

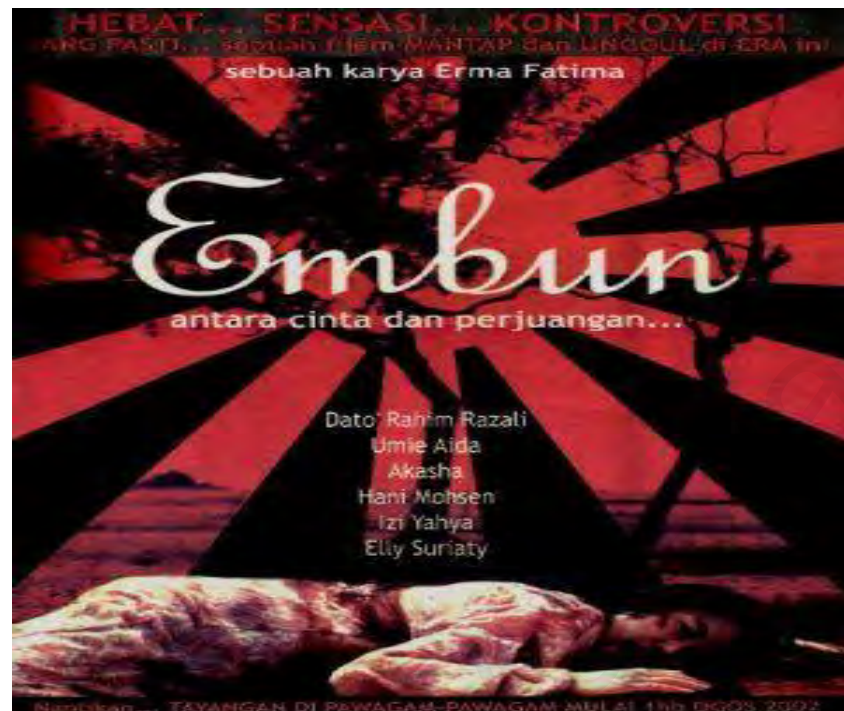
Babak kedua berjudul “Perjalanan”. Marlina menunggu bus lewat untuk membawa kepala Markus ke balai polis. Saat menunggu bus, Novi, dilakonkan oleh Dea Panendra yang sedang mengandung sepuluh bulan memanggil Marlina. Melihat Marlina membawa kepala lelaki, ia tidak risau dan panik, malah ia terus berbicara kepada Marlina seperti biasa. Novi menunggu bus kerana ingin berjumpa dengan suaminya yang sudah lama tidak ditemuinya. Walaupun perutnya sering terasa sakit, ia tetap berusaha untuk pergi. Saat bus datang, pemandu dan para penumpang terkejut melihat kepala manusia yang dibawa Marlina. Oleh sebab itu, Marlina tidak diizinkan naik ke dalam bus. Berasa kesal, Marlina mengancam pemandu dengan parang yang dipegangnya. Pemandu dipaksa masuk ke dalam bus dan mengikuti apa-apa yang diinginkan Marlina. Penumpang bus pun akhirnya turun ketakutan. Mereka tidak melanjutkan perjalanan lagi kerana risau akan memperoleh masalah jika berada satu bus dengan Marlina. Akhirnya hanya Marlina, Novi, seorang ibu tua, dan seorang pembantu lelaki yang tetap berada di dalam bus. Pada masa yang sama, dua perompak yang masih hidup, Franz dan Niko yang sebelumnya menjual haiwan ternak milik Marlina kembali ke rumah Marlina. Mereka terkejut melihat keempat temannya mati dan kepala Markus hilang. Akhirnya, mereka pun mencari Marlina.

Babak ketiga berjudul “Pengakuan”. Saat sampai di balai polis, Marlina tidak langsung masuk ke dalam pejabat. Ia mendatangi warung untuk makan dahulu dan menitipkan kepala Markus di warung tersebut. Setelah selesai makan, Marlina masuk ke balai polis tanpa membawa kepala Markus dan duduk di lobi sementara polis di situ selesai bermain ping pong. Marlina akhirnya ditanyai beberapa soalan setelah salah seorang daripada

polis berhenti bermain. Bagaimanapun, polis tidak memandang serius akan aduan Marlina. Bahkan, polis tersebut mempersoalkan mengapa Markus dapat merogol Marlina jika dia adalah seorang lelaki tua dan lemah. Polis juga menyatakan bahawa untuk menyasat kes Marlina, mereka perlu datang ke tempat kejadian itu berlaku. Sebaliknya, untuk menyasat kes perogolan, mereka perlu melakukan bedah siasat, yang tidak dapat dilakukan di balai polis itu. Dengan kata lain, polis memerlukan waktu yang lama untuk menyasat kes tersebut. Mengetahui hal itu, Marlina keluar dari balai polis dengan kecewa dan menangis.

Babak keempat, “Kelahiran”. Bas yang sebelumnya ditumpangi Marlina ditemukan oleh Franz dan Niko. Melihat Marlina tidak ada di dalam bas, Franz bertanya kepada Novi. Untuk menyelamatkan Marlina, Novi berbohong dan menunjukkan arah yang salah agar mereka tidak dapat menemukan Marlina. Mengetahui dia dibohongi, Franz mengunci Novi di rumah Marlina. Jika ingin bebas, Novi harus menghubungi Marlina dan menyuruhnya membawa kembali kepala Markus. Tidak lama kemudian, Marlina sampai ke rumahnya. Kepala Markus pun diberikan kepada Franz dan diletakkan semula ke tubuh Markus. Lalu, Franz menyuruh Novi untuk memasak sup ayam, sedangkan Marlina dirogol oleh Franz. Mendengar teriakan Marlina di kamar, akhirnya Novi mengambil parang di dapur dan memenggal kepala Franz. Tidak lama setelah kejadian itu, Novi melahirkan anak dibantu Marlina di rumah tersebut.

3.4.2.2 *Embun* (2002)



Gambar 3.2: Poster filem *Embun*

(Sumber gambar <https://www.cinematerial.com/>)

Tim pengeluar filem *Embun*, iaitu:

Pengarah : Erma Fatima

Penulis : Rohiman Haroon, Erma Fatima

Lakonan Layar : Aziz M. Osman (Panel Skrip), Erma Fatima (Panel Skrip),
Sujian Salleh (Panel Skrip)

Pelakon : Umie Aida, Aqasha, Izi Yahya, Hani Mohsin, Rahim Razali,
Ahmad Tarmimi Siregar, Khatijah Tan.

Sinematografi : Gay Hian Teoh

Disunting Oleh : Kamaruddin Abu

Muzik : Ant Bohun, Mokhzani Ismail.

Syarikat Penerbit : Filem Negara Malaysia (FNM), Perbadanan Kemajuan Filem Nasional Malaysia (FINAS)

Diedarkan : Skop Production

Tarikh Tayangan : 1 Ogos 2002 (Malaysia)

Durasi Tayangan : 135 minit

Negara : Malaysia

Bahasa : Melayu, Jepun.

Filem ini berkisah tentang kehidupan tiga manusia yang hidup pada zaman pendudukan Jepun di Tanah Melayu, iaitu gadis bernama Embun yang dilakonkan oleh Umie Aida, abangnya Bayu yang dilakonkan oleh Hani Mohsin, dan kekasih Embun, Leftenan Koishi yang dilakonkan oleh Aqasha. Embun yang berusia 17 tahun diceritakan sebagai wanita Melayu yang mempunyai semangat pembebasan dan daya juang yang tinggi pada zaman itu. Ia berbeza dengan wanita biasa sezamannya yang suka terperap di rumah, dapur atau banyak mengalah dalam dominasi lelaki.

Suatu hari, setahun selepas kedatangan pihak Jepun, Bayu ditangkap kerana membuat perhimpunan tunjuk perasaan terhadap orang Jepun. Bayu yang mengetuai Kesatuan Melayu Muda (KKM) di Bayan Lepas menuntut hak-hak orang Melayu sebagai anak jati Tanah Melayu, iaitu kebebasan, pendidikan, dan kemudahan makanan. Mendapati abangnya ditangkap, Embun memberanikan diri untuk bertemu Jeneral Kurugawa yang dilakoni oleh Ahmad Tarmimi Siregar untuk memohon membebaskan abangnya. Malangnya, Embun ditangkap oleh Leftenan Akishi yang dipelakonkan oleh Izi Yahya dan ia diperkosa secara beramai-ramai. Leftenan Koishi yang baru ditukarkan melihat kejadian itu dan menyelamatkan Embun. Tidak sampai di situ, kesedihan Embun kembali

bertambah dengan kematian ayahnya, Pak Harun, yang dibunuh. Sejak masa itu, dendam Embun semakin bertambah terhadap tentera Jepun.

Memperoleh bantuan daripada Koishi, Embun bertemu Kurugawa untuk membincangkan pembebasan Bayu. Dia diberikan syarat agar bekerjasama dengan Koishi untuk memujuk orang Melayu supaya menyokong Jepun menerusi program pembangunan di Kampung Bukit, Bayan Lepas. Embun berpura-pura bekerjasama dengan Jepun untuk mengumpulkan orang kampung bercucuk tanam dan mengedarkan risalah Force 136, iaitu gerakan bawah tanah, berjuang untuk mencapai kemerdekaan. Berhasil memujuk orang Melayu, Bayu pun dibebaskan. Kejadian ini membuat Leftenan Akishi marah. Walaupun itu adalah balasan kerana Embun berhasil memujuk orang Melayu, tetap saja Leftenan Akishi tidak setuju dengan keputusan Kurugawa.

Bayu yang sudah bebas kemudian mengumpulkan anak buahnya untuk kerjasama dengan Force 136, tetapi tali barut Jepun, iaitu orang Melayu sendiri, menggagalkan aksi Bayu dan kawan-kawannya. Leftenan Akishi dan para tentera menyerang mereka hingga banyak daripada mereka yang mati. Sedangkan Bayu berhasil kabur. Tidak berhasil menangkap Bayu, Leftenan Akishi menangkap Embun dan Koishi. Awalnya Leftenan Akishi menyiksa Embun dengan kakinya, kemudian membunuh Koishi kerana berusaha melarangnya. Mengetahui Koishi meninggal, Embun berasa sedih dan marah. Ia akhirnya mengambil hadiah cucuk sanggul rambut yang diberikan oleh Koishi dan membenamkan ke tengok Leftenan Akishi hingga membawa maut. Begitupun Embun ditembak mati oleh para tentera Leftenan Akishi. Akhirnya, Embun, Koishi, dan Leftenan Akishi mati di tempat yang sama.

3.4.3 Diskusi Kumpulan Berfokus Secara dalam Talian

Untuk menjawab objektif kajian ketiga, iaitu mengkaji implikasi watak pelakon utama wanita dalam filem *Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak* (2017) dan *Embun* (2002), maka diskusi kumpulan berfokus secara dalam talian digunakan kepada informan terpilih. Diskusi kumpulan berfokus ialah kaedah kualitatif dan kadangkala disebut sebagai kaedah temu bual berkumpulan kerana perbincangan dijalankan secara berkumpulan. Tujuannya adalah untuk memperoleh kefahaman yang lebih mendalam tentang sesuatu topik atau tumpuan kajian seperti perlakuan, sikap, strategi membuat keputusan, atau pandangan sesuatu kelompok mengenai sesuatu isu (Tomaszewski, Zarestky, & Gonzales, 2020).

Penggunaan internet telah berkembang dengan pesat sejak sedekad yang lalu. Kini sebanyak 4.66 juta orang yang mempunyai akses ke internet di seluruh dunia (Johnson, 2021). Perkembangan penggunaan internet ini telah membawa impak positif kepada para akademik. Ini disebabkan para akademik dapat mengadakan perbincangan dan memperolehi hasil tanpa harus bertemu muka. Walaupun penggunaan kumpulan fokus dalam talian telah berkembang sehalu dengan munculnya teknologi, ada dua bentuk kumpulan fokus dalam talian yang dapat digunakan. Pertama, kumpulan fokus bersesuaian, iaitu perbualan dilakukan dengan menggunakan medium dan dilakukan pada masa yang bersamaan, tetapi tidak bersemuka secara langsung. Talian ini dianggap sama dengan interaksi perbualan secara kumpulan yang bersemuka (Woodyatt, Finneran, & Stephenson, 2016). Kedua, tidak segerak, menggunakan komunikasi berasaskan teks “statik” seperti forum dan senarai e-mel (Schneider, Kerwin, Frechtling, & Vivari, 2002). Walaupun demikian, majoriti perbincangan memberi tumpuan kepada kumpulan tidak segerak. Ini disebabkan banyak penjimatan yang diperoleh dengan menggunakan perbualan secara dalam talian.

Perbincangan kumpulan fokus secara dalam talian juga mempunyai beberapa kekurangan dan kelebihan dalam pelaksanaannya. Pertama, informan harus dapat menyesuaikan diri dengan persekitaran dalam talian, kerana perbincangan kumpulan fokus secara dalam talian kurang menggunakan interaksi non-verbal. Tetapi menurut Woodyatt et al. (2016), untuk mengimbangi kumpulan bersemuka, temu bual kumpulan secara dalam talian dapat memperpanjang masa dua kali ganda jumlah masa kumpulan tatap muka. Kedua, kesamaan penyertaan. Sifat serentak kumpulan secara dalam talian difokuskan kepada kesamaan penyertaan yang lebih besar. Ini kerana dapat mengurangkan bantahan pendapat dan ahli kumpulan boleh menyumbang pendapat tanpa perlu menunggu orang lain dalam kumpulan untuk berhenti bercakap, seperti yang sering berlaku dalam komunikasi bersemuka. Hal ini dapat mengurangkan penguasaan ahli tunggal kumpulan dan penyertaan yang lebih seimbang di seluruh kumpulan. Ini memberikan keuntungan bagi pengkaji untuk mengetahui seberapa banyak maklumat yang mungkin daripada setiap individu. Lalu ketiga, komunikasi yang dihalang (*Disinhibited Communication*). Ketidaksamaan visual yang ada pada talian dan bersemuka dapat menyebabkan ahli kumpulan hilang penumpuan. Ini dapat membawa kelakuan anti-normatif seperti penggunaan ayat-ayat tidak baik dan tingkah laku yang tidak diinginkan secara sosial. Walaupun demikian, komunikasi yang dihalang ini dapat muncul tidak hanya pada fokus berkumpulan bersemuka tetapi juga secara dalam talian. Selanjutnya, interaksi kumpulan.

Secara amnya, ahli kumpulan dalam perbincangan kumpulan fokus dapat berasa lebih bebas untuk mencari kesalahan dengan idea orang lain yang membawa kepada lebih banyak perselisihan dan kritikan daripada kumpulan bersemuka. Ini mungkin tidak selalu menjadi perkara buruk dalam kumpulan fokus kerana penyelidikan pastilah menemui konflik di peringkat tertentu, malah konflik tersebut menghasilkan idea yang lebih baik. Woodyatt et al. (2016) mencadangkan terdapat lebih banyak perselisihan faham dalam

perbincangan kumpulan secara dalam talian. Ini disebabkan ahli perbincangan kumpulan fokus secara dalam talian tidak dapat menggunakan gerak isyarat jika mendapati perselisihan faham, berbeza dengan perbincangan kumpulan fokus bersemuka yang dapat ditandakan dengan gerak isyarat. Tetapi, hal itu dapat dielakkan dengan adanya emotikon visual yang tersedia secara dalam talian yang merupakan tanda atau simbol daripada emosi seseorang.

Begitu juga dengan pendedahan diri. Pendedahan diri yang ditakrifkan oleh Liamputtong (2011) sebagai “mendedahkan maklumat peribadi kepada orang lain” dianggap sebagai perkara yang baik dalam kumpulan fokus. Ketidaksamaan visual yang disediakan secara dalam talian boleh menyebabkan kesedaran diri awam (seperti orang lain tidak dapat melihat wajah anda) dan meningkatkan kesedaran diri peribadi (seperti yang dapat memantulkan pemikiran sendiri), yang membawa kepada pendedahan diri sendiri. Menurut Stewart dan Williams (2005), kemudahan pendedahan diri yang lebih tinggi didapati melalui fokus kumpulan secara dalam talian daripada bersemuka.

Kemudahan lain daripada perbincangan kumpulan secara dalam talian ialah idea yang dihasilkan. Komunikasi serentak yang digunakan pada perbincangan kumpulan secara dalam talian dapat menghasilkan lebih banyak idea atau jawapan berbanding perbincangan kumpulan secara bersemuka. Lalu, melalui secara talian pula boleh menghimpunkan individu dan kumpulan yang jauh dari segi geografi dalam web tetapan. Selain itu juga memudahkan informan yang tidak menyukai keramaian untuk dapat menyampaikan pendapatnya dengan selesa, dan mengelakkan transkripsi yang mahal dan sukar.

Di sinilah kumpulan fokus secara dalam talian menawarkan penemuan yang berpotensi berbanding kumpulan fokus bersemuka. Keterlibatan secara dalam talian dapat merangsang penyertaan kumpulan dan menggalakkan pendedahan diri, terutamanya untuk individu yang mungkin teragak-agak untuk mengambil bahagian dalam kumpulan fokus tatap muka. Di samping itu, faedah positif yang didapati melalui kumpulan fokus secara dalam talian adalah peluang bagi para peserta untuk memasukkan idea secara selari tanpa perlu menunggu giliran mereka untuk bercakap (Nyumba et al., 2018). Ini menunjukkan bahawa kumpulan fokus secara dalam talian tidak hanya menawarkan kaedah yang lebih mudah untuk menjalankan kumpulan fokus, tetapi sebenarnya menghasilkan hasil yang lebih tinggi daripada yang boleh dicapai dalam kumpulan fokus bersemuka.

Reka bentuk soalan berpandu kepada soalan yang sudah disediakan berasaskan kepada kerangka analisis wacana kritis feminisme Mills (1992). Penyelidik merakam perbincangan dengan meminta ahli kumpulan untuk membuka kamera dan mengkonfirmasi bahawa semua informan sudah menonton filem yang digunakan sebagai data kajian. Perbincangan kumpulan fokus secara dalam talian jika tidak dikawal dan ditentukan hala tuju oleh pemudah cara akan didominasi oleh ahli tertentu yang mahu memaksa atau mahu menjadikan pandangannya sebagai pandangan utama berbanding pandangan dalam kumpulan itu. Oleh itu, pengendali kumpulan fokus banyak bergantung pada kemahiran pemudah cara mengendalikan perbincangan berkenaan untuk memastikan tiada ahli yang pandangannya “tenggelam”. Untuk menghindarinya, maka penyelidik merakam hasil FGD secara visual ini hingga selesai.

Proses perbincangan kumpulan fokus secara dalam talian dimulakan dengan memperkenalkan penyelidikan yang sedang dilakukan kepada informan di samping

menjelaskan proses FGD secara dalam talian yang dijalankan. Kemudian, FGD secara dalam talian dilakukan selama tiga jam menggunakan aplikasi *Zoom*. Selepas FGD secara dalam talian dijalankan, transkripsi dilakukan, iaitu proses menukarkan data daripada bentuk audio, video atau tulisan yang diperoleh daripada FGD secara dalam talian kepada bentuk verbatim (Palmer, Larkin, Visser, & Fadden, 2010) untuk memudahkan bacaan. Ini membolehkan pemasukan data semua perkara yang dianggap relevan dan berkaitan dengan kajian. Menerusi kaedah ini, gambaran menyeluruh dapat diperoleh di samping memudahkan analisis data serta mengurangkan bias terhadap data. Dengan cara ini, kesilapan menginterpretasikan data dapat dikurangkan dan mengelakkan data yang ada gagal menjawab soalan kajian.

Selepas melaksanakan proses transkripsi, proses penyusunan data dilakukan mengikut nombor yang diberikan kepada tema tertentu yang diperoleh penyelidik hasil daripada bacaan yang dilakukan. Setiap data yang selesai dilakukan proses transkripsi akan diberikan kod kemudian disusun dan diasingkan mengikut perbincangan kumpulan fokus. Pengekodan setiap data yang didapati dilakukan kemudiannya, iaitu proses mengenal pasti ayat, frasa dan paragraf dalam data verbatim yang bersesuaian dengan soalan kajian penyelidik. Setiap bahagian yang didapati relevan dengan kajian akan ditandakan dan diberikan kod menggunakan pen highlighter untuk tujuan kategori data. Penggunaan pelbagai warna yang terang dan cerah adalah praktikal untuk memudahkan analisis data dilaksanakan.

Kemudian, setelah analisis data dilaksanakan dan mendapatkan hasil dapatan, persembahan dapatan dilakukan secara deduktif, iaitu hasil analisis dengan merumuskan dan membincangkan implikasi peranan wanita dalam perfileman dan karakter wanita dalam filem Indonesia dan Malaysia kepada penonton. Kemudian, dirumuskan

kesimpulan daripada seluruh hasil analisis yang telah dijalankan. Perumusan kesimpulan ini dijalankan untuk mempermudah pemahaman pembaca dan juga untuk menjawab secara ringkas objektif dan soalan kajian yang telah dinyatakan pada Bab I.

3.5 Persampelan

Memandangkan penyelidikan ini menggunakan kaedah kualitatif dengan paradigma kritis. Pemikiran kritis merujuk kepada kebolehan menganalisis maklumat secara objektif dan membuat pertimbangan yang munasabah (Abdi, 2012). Ia melibatkan penilaian sumber seperti data, fakta, fenomena yang boleh diperhatikan, dan dapatan penyelidikan (Padmanabha, 2021; Garrison, Anderson, & Archer, 2001; Yeh, 2003).

Seperti yang digariskan oleh Baltar dan Brunet (2012), persampelan bola salji berfungsi sebagai kaedah yang berguna dalam persekitaran, terutamanya dalam penerokaan, kualitatif, dan populasi yang sukar dijangkau. Persampelan bola salji bermaksud mendapatkan jumlah sampel yang sedikit terlebih dahulu dan sampel seterusnya akan bertambah melalui maklumat yang diberikan oleh sampel awal (Neuman, 2003; Hashim, 2015). Pemilihan sampel yang menggunakan persampelan bola salji adalah berdasarkan ciri-ciri, iaitu merupakan warga negara Indonesia dan Malaysia, berumur 18 tahun keatas, pelajar wanita dan lelaki tingkat sarjana muda kajian media di Indonesia dan Malaysia yang telah memperoleh pendedahan wacana media dalam subjek perkuliahan, sehingga pelajar mengetahui bahawa filem tidak hanya digunakan sebagai media hiburan tetapi juga medium penyampaian pesan daripada pengarah kepada penonton. Selanjutnya, informan juga mempunyai minat dan mengikuti perkembangan filem di negara masing-masing sehingga dapat membandingkan antara satu filem dengan filem lainnya.

Dalam kajian ini, pensampelan bola salji digunakan untuk mengatasi satu cabaran teras yang berkaitan dengan minat informan dalam mengikuti perkembangan filem di negara masing-masing. Pelajar yang mempunyai ciri-ciri diatas tidak dapat ditemukan hanya melalui data pelajar yang mengambil subjek perkuliahan wacana media sahaja, tetapi perlu ada *gatekeeper* yang mengenal dan mengetahui informan tersebut sehingga objektif kajian dapat terjawab. Oleh sebab itu, pengkaji menggunakan teknik persampelan bola salji (*snowball sampling*) dengan cara mendapatkan bantuan seorang kenalan pensyarah (*gatekeeper*) bagi membantu pengkaji mendapatkan informan yang lain untuk proses diskusi kumpulan berfokus secara dalam talian yang ingin dijalankan.

Jumlah informan dalam diskusi kumpulan berfokus adalah pelbagai. Krueger dan Casey (2000) mencadangkan diskusi kumpulan berfokus dilakukan antara lima sampai lapan informan, kerana kumpulan yang kecil menunjukkan potensi hasil yang lebih besar dan tidak berpecah-belah. Saiz kumpulan dihadkan juga untuk memudahkan kawalan agar semua anggota dapat berpeluang untuk menyuarakan pendapat dengan saksama. Oleh sebab itu, seramai 20 orang informan terlibat yang terdiri daripada pelajar kajian media universiti di Indonesia dan universiti di Malaysia. Masing-masing universiti diwakili oleh dua orang informan (1 orang pelajar wanita dan 1 orang pelajar lelaki). Universiti dari Indonesia ialah Universitas Syiah Kuala, Universitas Sumatera Utara, Universitas Indonesia, Universitas Padjajaran, dan Universitas Gadjahmada, sedangkan universiti dari Malaysia ialah Universiti Malaya, Universiti Kebangsaan Malaysia, Universiti Putra Malaysia, Universiti Sains Malaysia, dan Universiti Teknologi Mara. Informan dibahagikan kepada empat kumpulan sesuai jantina dan negara dengan setiap kumpulan mengandungi lima orang informan. Pengasingan informan sesuai jantina dibuat untuk memudahkan dan memberi keselesaan kepada mereka semasa sesi perbincangan kumpulan fokus secara dalam talian diadakan.

3.6 Teknik Analisis Data

Kedua-dua filem, iaitu *Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak* (2017) dari Indonesia dan *Embun* (2002) dari Malaysia yang merupakan data primer kajian kemudian dianalisis untuk mencapai objektif kajian kedua. Adapun objektif kajian kedua iaitu membandingkan wacana wanita yang dikemukakan dalam kedua-dua filem melalui watak pelakon utama akan dianalisis menggunakan teknik analisis wacana kritis feminisme Sara Mills. Untuk mencapai objektif kajian ketiga, iaitu implikasi watak pelakon utama wanita dalam kedua-dua filem Indonesia dan Malaysia diperoleh daripada jawapan informan terhadap kerangka soalan Sara Mills melalui diskusi kumpulan berfokus secara dalam talian.

3.6.1 Analisis Kritis Wacana Feminisme Sara Mills

Fokus Sara Mills ialah bagaimana wanita diwakili dalam media massa, termasuk teks bertulis dan visual (filem). Dalam perspektifnya, wanita dilihat sebagai pihak yang kurang bernasib baik disebabkan oleh gambaran wanita yang berat sebelah yang sering berlaku dalam teks, dan akibatnya sama ada kurang diwakili atau terpinggir (Eriyanto, 2001). Sara Mills lebih menekankan wacananya tentang bagaimana pelakon diletakkan dalam teks. Satu pihak mempunyai kedudukan sebagai jurubahasa dan pihak lain menjadi objek yang ditafsirkan. Terdapat dua perkara yang perlu diperhatikan dalam analisis. Pertama, bagaimanakah kedudukan pelakon dalam filem, yang diletakkan sebagai jurubahasa untuk mentafsir peristiwa dan apakah akibatnya. Kedua, bagaimana kedudukan penonton dalam sesebuah filem. Selanjutnya, kerangka analisis wacana kritis feminisme Mills ialah posisi subjek-objek dan posisi penonton.

3.6.1.1 Posisi Subjek-Objek

Kedudukan subjek mempunyai kuasa dan wibawa untuk menampilkan dirinya dalam bentuk bebas menceritakan dirinya dan sebagai perawi yang mengemukakan orang lain dalam teks mengikut sudut pandang peribadinya. Kedudukan objek pula ialah kedudukan yang dipamerkan oleh orang lain sehingga tidak berkesempatan untuk menampakkan dirinya kerana ia hanyalah representasi (Eriyanto, 2017: 200-203). Dalam kajian ini, posisi subjek-objek akan dianalisis sesuai dengan kerangka pertanyaan Mills, iaitu:

(a) *Dari sudut pandang siapa filem dilihat?*

Sudut pandang (*point of view*) ialah cara penyampaian cerita oleh pengarah sebagai narator yang diambil dari sisi watak pelakon. Posisi ini akan menunjukkan batas tertentu sudut pandang penceritaan. Ertinya sebuah peristiwa atau wacana akan dijelaskan dalam sudut pandang narator daripada suatu peristiwa. Sudut pandang berfungsi sebagai pengawal dan penyelia yang dihasilkan oleh filem, dan akan menjawab apa yang ingin disampaikan oleh pengarah.

Stam, Burgoyne, dan Flitterman-Lewis dalam (Peer & Chatman, 2001) mengatakan bahawa terdapat kategori dalam sudut pandang. Kategori ini adalah salah satu cara yang paling penting untuk membina wacana naratif dan salah satu mekanisme yang paling berkuasa untuk memanipulasi penonton. Kategori pertama ialah *extradiegetic*, di mana pencerita hadir tanpa mengambil bahagian dalam cerita. Kedudukan narator ini juga dikenali sebagai narator terbuka. Kategori kedua ialah *intradiegetic*, di mana pencerita yang merupakan watak dalam cerita itu turut diceritakan.

Selain itu, terdapat tiga sudut pandangan cerita dalam filem, iaitu persona pertama, persona ketiga, dan persona campuran (Novianti, Musa, & Darmawan, 2022). Persona

pertama atau sudut pandangan orang pertama dikenal dengan istilah *intradiegetik*. Maksudnya pengarah sebagai narator terlibat dalam cerita dan umumnya pelakon akan menggunakan ayat “saya” untuk menjelaskan dirinya. Kemudian, watak "saya" akan menceritakan peristiwa dan tindakan yang diketahui, dilihat, didengar, dialami, dan dirasakan, serta sikapnya terhadap watak pelakon lain kepada penonton. Merujuk kepada peranan dan kedudukan "saya" dalam cerita, persona pertama ini boleh dibahagikan kepada dua teknik.

Teknik pertama iaitu sudut pandangan persona pertama sebagai watak utama. Dalam teknik ini, watak "saya" menceritakan pelbagai peristiwa dan tingkah laku yang telah dialami. Baik dalaman (dalam diri sendiri), dan fizikal (hubungan dengan sesuatu di luar diri). Watak "saya" menjadi tumpuan, pusat kesedaran, dan pusat cerita dalam filem, sehingga segala sesuatu yang berkaitan dengan peristiwa, tindakan dan orang di luar watak "saya" akan diberitahu dalam filem hanya jika berkaitan dengannya atau dianggap penting.

Teknik kedua ialah sudut pandangan persona pertama sebagai pelakon tambahan. Dalam teknik ini, watak "saya" muncul bukan sebagai watak utama, tetapi sebagai watak tambahan. Watak "saya" membawa cerita kepada penonton kemudian "ditinggalkan" untuk menceritakan pengalamannya sendiri. Watak cerita yang dibiarkan bercerita sendiri dipanggil watak utama kerana dialah yang banyak muncul, membawa pelbagai peristiwa, aksi, dan berkaitan dengan watak lain. Selepas watak utama selesai muncul, tambahan "saya" muncul semula dan kini dia pula yang bercerita dan muncul sebagai saksi.

Persona ketiga atau sudut pandangan orang ketiga ialah seseorang yang berada di luar cerita yang mempersembahkan watak dalam cerita dengan menyebut nama atau kata ganti

nama “dia” dan “mereka”. Biasanya nama watak cerita digunakan untuk memudahkan pemahaman. Sudut pandangan “dia” boleh dibahagikan kepada dua teknik berdasarkan tahap kebebasan dan minat pengarah terhadap bahan cerita. Persona ketiga terbahagi menjadi tiga teknik, iaitu pertama sudut pandangan orang ketiga yang segala tahu. Dalam kesusasteraan Inggeris, sudut pandangan orang ketiga segala tahu boleh dikenali sebagai sudut pandang yang maha tahu, narator orang ketiga yang maha tahu, atau pengarah yang maha mengetahui. Dalam teknik ini, filem diceritakan dari sudut pandang "dia", tetapi pengarah boleh menceritakan apa-apa sahaja yang berkaitan dengan watak "dia". Pengarah sebagai narator mengetahui segala-galanya kerana dianggap maha mengetahui. Pengarah tahu pelbagai perkara tentang watak, peristiwa, dan tindakan, termasuk motivasi di belakangnya. Sebab itu, pengarah dapat bebas bergerak dan menceritakan apa-apa sahaja dalam skop masa dan tempat cerita atau berpindah dari satu watak "dia" ke watak "dia" yang lain. Selain itu, pengarah juga dapat menceritakan atau menyembunyikan ucapan dan perbuatan watak, bahkan yang hanya berupa fikiran, perasaan, pandangan, dan motivasi watak secara jelas serta ucapan dan perbuatan yang nyata (Abrams & Harpham, 2011:232).

Teknik kedua iaitu sudut pandang orang ketiga yang terhad, ialah pengarah menggambarkan apa yang dilihat, didengar, dialami, difikirkan, dan dirasai oleh watak-watak cerita, tetapi terhad kepada satu watak sahaja (Stanton, 1965, hlm. 26), atau terbatas dalam bilangan yang sangat terhad (Abrams & Harpham, 2011:232). Mungkin terdapat banyak watak dalam cerita, yang juga merupakan watak "dia", tetapi watak tersebut tidak diberi peluang untuk menunjukkan diri seperti watak pertama. Oleh itu, dalam teknik ini hanya ada satu watak yang dipilih untuk didedahkan, watak itu adalah fokus daripada cerita filem. Pelbagai peristiwa dan pandangan yang diceritakan dipersembahkan melalui

“pandangan” dan atau kesadaran terhadap sesuatu watak dan sekali gus menjadi “penapis” kepada penonton.

Selanjutnya, persona campuran atau sudut pandang campuran ialah penggunaan sudut pandang orang pertama atau sudut pandang orang ketiga sehingga pengarah sebagai narator dapat mencampur penggunaan ayat “aku”, “dia” atau dapat diselangi dengan kata orang kedua iaitu “awak”.

(b) *Siapa yang diposisikan sebagai subjek?*

Sara Mills meletakkan subjek sebagai kedudukan yang menceritakan masalah. Subjek boleh mengandaikan andaian dan persepsi mereka ke dalam filem (Marfudhotun & Wiyatmi, 2021). Oleh itu, wacana media bukanlah cara yang neutral tetapi cenderung untuk menampilkan aktor tertentu sebagai subjek yang mendefinisikan fenomena atau kumpulan tertentu (Eriyanto, 2001). Pihak yang berada dalam kedudukan subjek bukan sahaja mempunyai kebebasan untuk menceritakan peristiwa tersebut tetapi juga mentafsir pelbagai tindakan yang membina acara tersebut. Hasil tafsiran ini kemudiannya digunakan untuk membina makna dan seterusnya disampaikan kepada penonton. Kemudian, kedudukan subjek dalam menceritakan adalah subjektif, sehingga definisi berat sebelah sukar dielakkan. Dia bukan sahaja mentakrifkan dirinya, tetapi juga mentakrifkan orang lain dalam perspektifnya sendiri.

Menurut Mills, setiap pelakon pada dasarnya mempunyai peluang yang sama untuk menjadi subjek yang menggambarkan dirinya dan tindakannya. Tetapi pada hakikatnya, bukan semua pelakon mempunyai peluang yang sama. Ada pihak yang menjadi subjek, ada yang diletakkan sebagai objek yang kehadirannya dipersembahkan oleh pelakon lain. Analisis bagaimana kedudukan ini dipaparkan secara meluas akan dapat mendedahkan

bagaimana ideologi berfungsi dalam teks. Subjek adalah pencerita, iaitu narator yang memiliki keleluasaan dalam menceritakan peristiwa dan mentafsirkan pelbagai tindakan yang membangun peristiwa tersebut. Kemudian hasil pentafsirannya mengenai peristiwa itu digunakan untuk membangun pemaknaan yang ingin disampaikan kepada penonton. Subjek dalam filem boleh jadi seorang pengarah atau pelakon dalam filem.

(c) *Siapa yang diposisikan sebagai objek?*

Objek ialah kedudukan di mana representasi pelakon atau peristiwa dipaparkan oleh pelakon lain, sehingga posisi ini tidak berpeluang untuk menampilkan dirinya kerana ia hanyalah representasi. Perkara yang menjadi objek adalah sesuatu yang terpinggir. Objek dalam filem boleh menjadi fenomena sosial. Fenomena sosial adalah fakta sosial dalam kehidupan manusia yang dilakukan kerana adanya bentuk perubahan sosial yang disebabkan tindakan masyarakat itu sendiri, sehingga terjadinya fenomena tersebut akan memberikan dampak yang negatif, tetapi ada juga yang berdampak positif. Fenomena sosial dapat dikatakan sebagai suatu bentuk fenomena sosial yang didasarkan pada peristiwa sosial sehingga dapat terjadi dalam kehidupan manusia.

Kejadian fenomena sosial ini boleh disebabkan faktor budaya dan struktur. Faktor budaya dalam fenomena sosial berlaku dengan sendirinya tanpa sebarang paksaan, manakala faktor struktur mempunyai sistem sosial tertentu dalam masyarakat. Selain itu, objek adalah posisi yang diceritakan oleh subjek. Objek diceritakan oleh subjek dapat ditemukan mulai dari awal filem hingga akhir dengan menggunakan berbagai-bagai wacana dalam filem. Penceritaan objek ini secara tidak langsung dapat dimaknai oleh penonton.

(d) *Apakah masing-masing pelakon dan kelompok sosial mempunyai kesempatan untuk menampilkan dirinya sendiri atau sebaliknya?*

Kewujudan pelakon dalam filem dapat diwujudkan dengan pelbagai cara, seperti diwujudkan langsung secara fizikal dengan hadirnya pelakon dalam filem, ataupun ditampilkan oleh kelompok atau orang lain yang ada dalam filem melalui perbincangan antara pelakon dalam filem. Sebuah filem selalunya memaparkan kumpulan sosial untuk melengkapkan jalan cerita sesebuah filem. Kumpulan sosial ialah kumpulan atau unit orang yang hidup bersama. Hubungan ini melibatkan hubungan timbal balik yang mempengaruhi satu sama lain, kesedaran untuk membantu antara satu sama lain, dan kesedaran saling memerlukan antara satu sama lain (Saidang & Suparman, 2019).

Golongan sosial dalam adegan filem mempunyai peranan sosial dalam cerita. Peranan sosial menurut Soerjono Soekanto, adalah tingkah laku individu yang memegang jabatan tertentu. Dalam peranan yang berkaitan dengan pekerjaannya, seseorang diharapkan dapat menjalankan tugasnya berkaitan dengan peranan yang dipegangnya. Dengan demikian peranan sosial ditentukan oleh status sosial (Pahurian, 2019). Contoh kumpulan sosial ini ialah polis, pentadbir, institusi perundangan dan sebagainya. Justeru, kumpulan sosial dalam filem boleh dikatakan menampilkan diri atau identiti sendiri. Walaupun, dalam filem tidak semua daripadanya menunjukkan secara terperinci bagaimana kumpulan sosial berfungsi. Dalam hal ini penerimaan berfungsi, iaitu makna oleh khalayak dalam mentafsir setiap elemen dalam filem mengikut kerangka ilmu yang telah dibentuk dalam diri individu.

Kerangka pengetahuan ialah perkara-perkara yang mendasari seseorang dalam memahami sesuatu perkara. Kerangka pengetahuan boleh datang dari dalam dan luar individu. Dari luar individu iaitu persekitaran hidup, latar belakang profesional,

persekitaran keluarga, nilai yang dipegang, dan sebagainya. Manakala dari dalam individu iaitu pegangan dan prinsip diri. Tidak jarang kumpulan sosial dalam filem menjelaskan bagaimana kelas sosial berlaku dalam sesebuah cerita. Kumpulan sosial dengan status sosialnya juga mempunyai kelas sosial yang tersendiri. Berlakunya ketidaksamaan kelas sosial juga boleh dicerminkan oleh gambaran status kumpulan sosial yang ditunjukkan dalam filem.

3.6.1.2 Posisi penonton

Penonton menurut Mills mempunyai kedudukan dalam teks, ertinya kedudukan penonton terlibat dalam menentukan aktor sosial yang mana dan aktor sosial apa yang terdapat dalam teks. Kedudukan penonton dilihat daripada penglibatan aktif dalam mengkritik teks atau secara pasif bersetuju dengan teks. Sama dengan posisi subjek-objek, posisi penonton dapat dianalisis sesuai dengan kerangka pertanyaan Mills daripada FGD secara dalam talian kepada informan terpilih. Kerangka pertanyaan pada posisi penonton iaitu:

(a) *Bagaimana posisi penonton ditampilkan dalam filem?*

Pada analisis ini, Mills mencontohkan dengan ucapan yang ada pada teks seperti “Saya-Anda-Kalian-Kita” yang merupakan ucapan representasi di mana pembuat teks membentuk dan meletakkan posisi pembaca. Begitu pula pada filem, ada masa di dalam teks filem penonton dibawa dalam cerita seakan-akan penonton adalah pelakunya, adakalanya penonton ditempatkan sebagai pengamat, dan lain sebagainya kerana ucapan ataupun gerak pelakon. Hal ini sangat berpengaruh pada hasil pemaknaan penonton tentang filem, sehingga berpengaruh pula pada impak filem tersebut.

Penonton diarahkan pada pemikiran posisi subjek produsen teks. Penonton dapat diposisikan sebagai pendengar atau pengamat cerita. Dalam posisi pendengar, penonton

disapa menggunakan dua cara secara tidak langsung (*indirect address*). Yang pertama adalah mediasi, yaitu penempatan posisi kebenaran pada pihak/karakter tertentu sehingga pendengar akan mensejajarkan dirinya sendiri dengan watak yang tersaji dalam filem. Pada posisi ini, penonton merasakan sebagai pelakon filem tersebut. Realiti yang terbentuk sangat dekat dan menimbulkan adanya realiti semu. Realiti semu adalah hubungan yang terjadi seolah-olah penonton sangat dekat dengan pelakon filem. Sehingga penonton berasa memiliki hubungan dan mengenal dekat dengan pelakon, padahal mereka adalah pelakon filem yang belum pernah dijumpai dalam dunia nyata. Realita semu ini terjadi juga akibat realiti media massa. Realiti pada media massa merupakan realiti buatan yang dihasilkan melalui proses produksi dan reproduksi berbagai unsur sehingga tidak mungkin lagi diketahui mana yang *real* dan mana yang palsu (Wulandari & Luthfi, 2018) Pada posisi ini pula, penonton sangat mengalir dengan ideologi yang dibawa oleh subjek. Dominasi ideologi terjadi dan penonton seolah setuju dengan pemikiran subjek. Kedua, melalui kod budaya atau nilai budaya yang berupa nilai-nilai yang disetujui bersama, yang dipakai penonton ketika mentafsirkan suatu filem (Sumakud & Septyana, 2020).

Posisi penonton juga dapat sebagai pengamat. Filem yang sedang tayang diamati oleh penonton guna pengembangan penelitian. Pada posisi ini penonton lebih fokus pada cerita yang melatarbelakangi filem, bagaimana fenomena pada filem berjalan, bagaimana filem ditayangkan dan akan dikritisi melalui metode yang relevan, dialog filem, karakter watak, dan sebagainya. Penonton sebagai pengamat juga dapat mengamati bagaimana perbezaan pengambilan secara *long shot* ataupun *close-up shot* yang mana pengambilan ini juga ikut dalam konstruksi sebuah makna.

(b) Bagaimana penonton memposisikan dirinya dalam teks filem yang ditampilkan?

Daripada pelbagai jawatan yang diletakkan pada penonton, Mills memberi tumpuan kepada jantina dan kedudukan penonton. Dalam sesetengah kes, lelaki dan wanita mempunyai persepsi yang berbeza apabila menonton filem. Filem juga mempunyai kecenderungan ke arah jantina, sama ada filem secara dominan berasal dari persepsi lelaki atau wanita. Menurut Oakley (1972) dalam (Sunardi, 2007) jantina ialah pembezaan antara lelaki dengan wanita yang lebih bersifat tingkah laku (*behavioral differences*) yang dibina secara sosial atau berlaku dalam proses sosial dan budaya yang panjang. Daripada perbezaan jantina ini, ia boleh menjejaskan aspek peminggiran, subordinasi, stereotaip, beban kerja, dan kekerasan terhadap wanita seperti yang dinyatakan dalam filem. Dalam filem, isu jantina lebih kepada watak wanita yang mengalami pelbagai masalah dengan perbezaan antara lelaki. Menurut Fakih (2001: 72) dalam (Sunardi, 2007), perbezaan jantina boleh dikategorikan kepada lima aspek. Yang pertama ialah perbezaan sifat-sifat sosial, ciri-ciri, tingkah laku, penampilan, cara berpakaian, pengharapan, dan peranan yang melekat pada wanita. Kedua, ia boleh dalam bentuk jurang atau perbezaan hak politik antara wanita dengan lelaki. Ketiga ialah keterikatan pelbagai sifat linguistik gender kepada wanita (*genderzation*). Keempat, penampilan yang diberikan kepada watak wanita berdasarkan ciri-ciri perbezaan biologi mereka dengan lelaki. Kelima, perbezaan peranan yang diberikan kepada wanita dan lelaki.

Jika filem diambil dari sudut pandang lelaki, maka filem itu cenderung bersifat patriarki. Seperti yang dinyatakan oleh Selden (1991) bahawa diskriminasi terhadap wanita juga berlaku dalam dunia sastera, iaitu karya sastera boleh dijadikan sebagai media imaginatif untuk memupuk subordinasi wanita terutama apabila dunia sastera dikuasai oleh lelaki. Sifat maskulin pada lelaki menjadikan kedudukan lelaki lebih tinggi berbanding wanita

sama ada dalam sektor awam mahupun dalam rumah tangga (Lestari & Putri, 2015) dalam (Ilham, 2019). Walau bagaimanapun, dalam keadaan tertentu, lelaki juga boleh meletakkan diri mereka dalam kedudukan wanita apabila mereka menjadi penonton. Lelaki boleh merasakan kebenaran kedudukan watak wanita jika mereka dipengaruhi oleh faktor budaya tertentu, nilai mereka, dan pengalaman peribadi mereka. Kedudukan penonton wanita juga boleh meletakkan diri mereka sebagai wanita dan lelaki mengikut konteks teks dalam filem. Ini juga dipengaruhi oleh latar belakang profesional, persekitaran, nilai, dan pengalaman peribadi.

(c) ***Kepada kelompok yang manakah penonton mengenal pasti dirinya?***

Posisi subjek-objek dan posisi penonton akan memberitahukan dan menempatkan posisi-posisi tersebut dalam penceritaan teks filem dan mempengaruhi bagaimana teks filem itu akan difahami dan bagaimana pemain atau pelakon dalam filem ditempatkan. Pada akhirnya cara penceritaan dan posisi-posisi yang ditempatkan dan ditampilkan dalam teks filem akan membuat penonton mengenal pasti dirinya termasuk dalam kelompok penguasa atau kelompok marginal (kelompok yang tidak menguntungkan).

Filem sebagai produk industri budaya mempunyai kumpulan marginal dan kumpulan berkuasa. Kumpulan marginal atau subordinat adalah kumpulan yang dikecualikan daripada kuasa mereka. Mereka adalah golongan yang tertindas dan tidak bersuara. Marginal ditakrifkan sebagai sesuatu yang dianggap tidak penting dan kecil sehingga tidak mempunyai peranan dalam urutan utama kejadian (Hasibuan, 2021). Golongan terpinggir ialah golongan manusia yang dianggap lemah, tidak mempunyai peranan penting, tidak diutamakan, dan tidak terlibat dalam masyarakat. Tambahan pula, West, Turner, dan Miller dalam (Lesmana & Valentina, 2022) menyatakan bahawa minoriti dan wanita melihat dunia dari perspektif yang berbeza daripada mereka yang berkuasa.

Krollokke dan Sorensen dalam Lesmana dan Valentina (2022) menyatakan bahawa golongan terpinggir terpaksa memahami pendirian pemerintah sebagai kurang dihargai. Golongan marginal selalunya sukar untuk merealisasikan matlamat dan impian kerana pelbagai keterbatasan seperti sokongan keluarga, modal atau kemampuan kewangan, hilang belia kerana perlu bekerja berterusan dengan gaji yang kecil. Orang yang terpinggir kerana keterbatasan kewangan, terutama mereka yang cenderung mengalah kepada golongan atasan kerana merasa tidak mampu untuk melawan terutama dalam bentuk wang.

Sementara itu, kumpulan pemerintah atau borjuis boleh menguruskan semua matlamat atau kepentingan yang diinginkan. Borjuis ialah individu atau kumpulan yang memiliki modal dan faktor pengeluaran. Penonton yang cenderung menjurus kepada golongan borjuis, iaitu melihat filem sebagai industri dan komodifikasi sesuatu fenomena. Mereka hanya akan fokus pada perkara yang boleh memberi manfaat kepadanya.

3.6.2 Analisis Watak Pelakon Robert Stanton

Robert Stanton adalah seorang profesor, penyair dan pengarang dari Amerika. Ia memandang karya sastera seperti filem, novel, dan lainnya sebagai satu struktur yang terdiri daripada beberapa unsur yang saling berkaitan. Oleh sebab itu, seseorang boleh merungkai dan menjelaskan dengan cermat, rinci dan mendalam keterkaitan dan jalinan semua aspek karya sastera yang bersama-sama menghasilkan makna yang menyeluruh.

Sebagaimana pandangan Stanton terhadap karya sastera, kedua-dua filem yang digunakan sebagai data dalam penyelidikan ini iaitu *Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak* (2017) dan *Embun* (2002) dianggap memiliki unsur yang saling berkaitan dalam mewacanakan wanita melalui watak pelakon utama. Ini juga sesuai dengan objektif kajian

yang ingin dicapai. Menurut Stanton, ada beberapa kod untuk menganalisis watak pelakon dalam filem, iaitu:

3.6.2.1 Perucapan

Perucapan terlibat dalam analisis watak kerana perucapan boleh memberikan bukti tentang sesuatu fakta. Perucapan yang dimaksudkan ialah rangkaian ayat yang berasal daripada watak. Menurut Riyana, Priyadi, dan Syam (2021), perucapan pelakon akan menghasilkan perwatakan watak itu sendiri. Perucapan pelakon boleh menjadi maklumat tersurat atau maklumat tersirat. Maklumat tersurat dan tersirat ini merupakan maklumat teks yang melengkapkan perjalanan sesebuah cerita (Pramayoza, 2013). Perucapan boleh datang daripada pernyataan watak ketika menyatakan pendapatnya sendiri, ketika watak itu bercakap dengan orang lain, atau monolog dalaman. Hal ini selaras dengan idea Semi (1998, hlm. 36-37) bahawa cara untuk mendedahkan perwatakan atau watak dalam sesebuah cerita boleh didapati melalui cara yang dramatik. Teknik dramatik ialah teknik yang menggambarkan secara tidak langsung. Maksudnya pengarah tidak menggambarkan secara eksplisit sifat, sikap dan tingkah laku watak. Teknik ini terdiri daripada pernyataan langsung, peristiwa, monolog dalaman, melalui respons terhadap kenyataan, aksi dalam bentuk metafora atau sindiran.

Selain itu, daripada perucapan watak, penonton boleh memahami maklumat yang diperlukan untuk memahami sesebuah filem. Menurut Aryani (2019) pula, bahasa dalam perucapan lelaki atau wanita mempunyai perbezaan. Cara penyampaian pernyataan ini menurut Stanton dipanggil gaya. Gaya ekspresi wanita dianggap lebih kooperatif, manakala gaya ekspresi lelaki dianggap lebih kompetitif. Gaya bahasa mempunyai pelbagai jenis seperti pengulangan, retorik, semile, metafora, sinekdoke, dan metonimi (Nasution & Sudarti, 2020). Bahasa yang digunakan oleh wanita yang muncul dalam teks

dianggap sebagai wacana, yaitu cara bercakap, menulis, atau membicarakan peristiwa, pengalaman, pandangan, dan realiti kehidupan tertentu. Bahasa wanita sentiasa mewakili sudut pandang tertentu dalam memandang kehidupan, iaitu gambaran yang lengkap tentang pembinaan dunia tentang idea kehidupan dan kehidupan yang telah ditafsirkan dan diolah oleh wanita.

3.6.2.2 Tingkah laku

Tingkah laku dalam analisis watak ini adalah dengan melihat tindak balas yang dilakukan oleh watak terhadap persekitaran mereka dalam kehidupan seharian. Menurut Retno (2018) tingkah laku adalah segala sesuatu yang diucapkan atau dilakukan oleh seseorang dalam bentuk perbuatan yang dapat diukur, diperhatikan, dinilai, dan segala perbuatan yang dilakukan secara sedar atau tidak. Tingkah laku adalah cerminan nilai dan akhlak yang diterima pakai daripada ibu bapa dan persekitaran kepada seseorang. Berbeza dengan personaliti, tingkah laku adalah cara seseorang bertindak dengan orang lain, manakala personaliti ialah kompilasi nilai, sudut pandangan, cara berfikir, dan ciri-ciri individu yang agak stabil. Ringkasnya, tingkah laku ialah apa-apa yang kita lakukan, manakala personaliti ialah cara individu berfikir, merasakan dan mengapa kita harus berkelakuan sedemikian (thomas.co, 2021).

Tingkah laku mempunyai pelbagai jenis pembahagian mengikut konsentrasi. Tingkah laku individu terbahagi kepada tiga, iaitu tingkah laku sedar dan tidak sedar, tingkah laku nampak dan tidak nampak, dan tingkah laku mudah dan kompleks. Tingkah laku sedar adalah tingkah laku yang melibatkan kerja sistem otak dan sistem saraf dan dialami oleh lebih kurang 40 peratus manusia. Sedangkan tingkah laku tidak sedar adalah tingkah laku yang berlaku antara manusia sedar dan tidak sedar serta berkaitan dengan harapan, impian, dan ketakutan yang ada pada manusia. Kemudian tingkah laku yang dapat dilihat

atau nampak ialah tingkah laku yang dapat diamati secara langsung oleh pancaindera manusia dalam bentuk reaksi seseorang terhadap rangsangan dalam bentuk tindakan nyata dan terbuka. Sedangkan tingkah laku tidak nampak ialah yang tidak dapat ditangkap oleh pancaindera manusia dan diketahui dengan alat pengukur tertentu seperti ujian psikologi. Selanjutnya tingkah laku mudah ialah tingkah laku yang melibatkan satu aktiviti pada satu masa dalam kehidupan. Sedangkan tingkah laku kompleks ialah yang melibatkan banyak aktiviti dalam kehidupan manusia. Tingkah laku dapat mengenal pasti perwatakan seseorang kerana tingkah laku merupakan sebahagian daripada fitrah intrinsik seseorang dan sebagai satu bentuk manifestasi perwatakan (Asadullinaet al., 2020).

3.6.2.3 Perbincangan

Perbincangan atau perbualan, yang dapat dilihat daripada perbincangan pelakon dengan pelakon lainnya, dan perbincangan mereka saat membicarakan orang lain. Hal ini dapat memberikan petunjuk tentang watak pelakon saat berbicara. Perbincangan ialah interaksi lisan sekurang-kurangnya dua orang dengan kelantangan suara yang dapat didengari oleh satu sama lain. Perbincangan ini mempunyai fungsi dalam menambah ke dalaman watak seseorang. Melalui perbincangan, pengarah dapat menggambarkan realisme cerita, memajukan plot, dan memperhebat konflik (Bal, 2021). Perbincangan dan watak saling berkait rapat. Perbincangan mendedahkan watak, dan watak mentakrifkan perbincangan. Melalui dialog, pengarah mendedahkan pelbagai aspek personaliti watak pelakon. Pelakon biasanya menggunakan perbincangan atau perbualan ini melalui penggunaan subteks, iaitu makna asas atau tersirat yang terletak di bawah dialog. Sama seperti dalam kehidupan sebenar, watak tidak selalu mempersembahkan segala-galanya melalui bahasa permukaan perucapan. Sesuatu cerita memerlukan pendedahan watak bukan sahaja melalui apa-apa yang tersurat, tetapi apa yang tersirat di bawahnya.

Strategi yang digunakan pengarah untuk mencapainya antara lain: 1) Konflik: Melalui penggunaan bahasa, ia mampu melahirkan pelbagai sifat perwatakan. Dengan satu watak menggunakan kata-kata agresif, satu menggunakan kata-kata pemalu, dan satu tidak menggunakan perucapan langsung, pengarah dapat memberikan pandangan tentang mana-mana dinamika kuasa yang mungkin wujud. 2) Latar Sosial: Cara perwatakan bertutur dapat memberikan gambaran tentang status sosial mereka dalam dunia ciptaan pengarah. Mereka mahu watak mereka menggambarkan realiti dengan tepat. 3) Pendua: Apabila kata-kata watak bercanggah dengan tindakan mereka, pengarah biasanya berusaha untuk menonjolkan sifat pendua mereka. Teknik ini cenderung memberi gambaran kepada penonton bahawa watak dalam cerita tidak mungkin tidak dimiliki karakter dalam cerita yang boleh meningkatkan perkembangan suspens. 4) Humor: Dialog yang bertentangan dengan penerangan watak juga boleh mewujudkan kesan jenaka, terutamanya melalui gabungan sarkasme dan sindiran.

3.6.2.4 Tindakan

Tindakan iaitu aktiviti untuk menyelesaikan sesuatu masalah yang dijalankan secara sedar dan terkawal. Dalam lakonan, tindakan seseorang dilakukan berdasarkan motivasi atau sebab tertentu. Motivasi ini kemudiannya dibahagikan kepada dua bahagian, iaitu motivasi khusus dan motivasi asas. Motivasi khusus adalah sebab untuk tindak balas spontan dan tidak sedarkan diri. Tindakan adalah satu bentuk pencerian tidak langsung. Tindakan dan dialog atau perbualan mempunyai kaitan antara satu sama lain. Apabila watak sedang berbual, emosi dan perwatakan mereka perlu diluahkan, bukan sahaja dengan apa yang dikatakan mereka, tetapi bagaimana kata-kata itu disampaikan. Emosi dalam konteks yang betul boleh menjadi apa-apa daripada romantis kepada marah. Perasaan itu diluahkan melalui bagaimana watak akan bertindak dalam konteks tertentu (Hill, 2017). Apabila sesuatu watak itu bergerak, walaupun dalam pergerakan seharian,

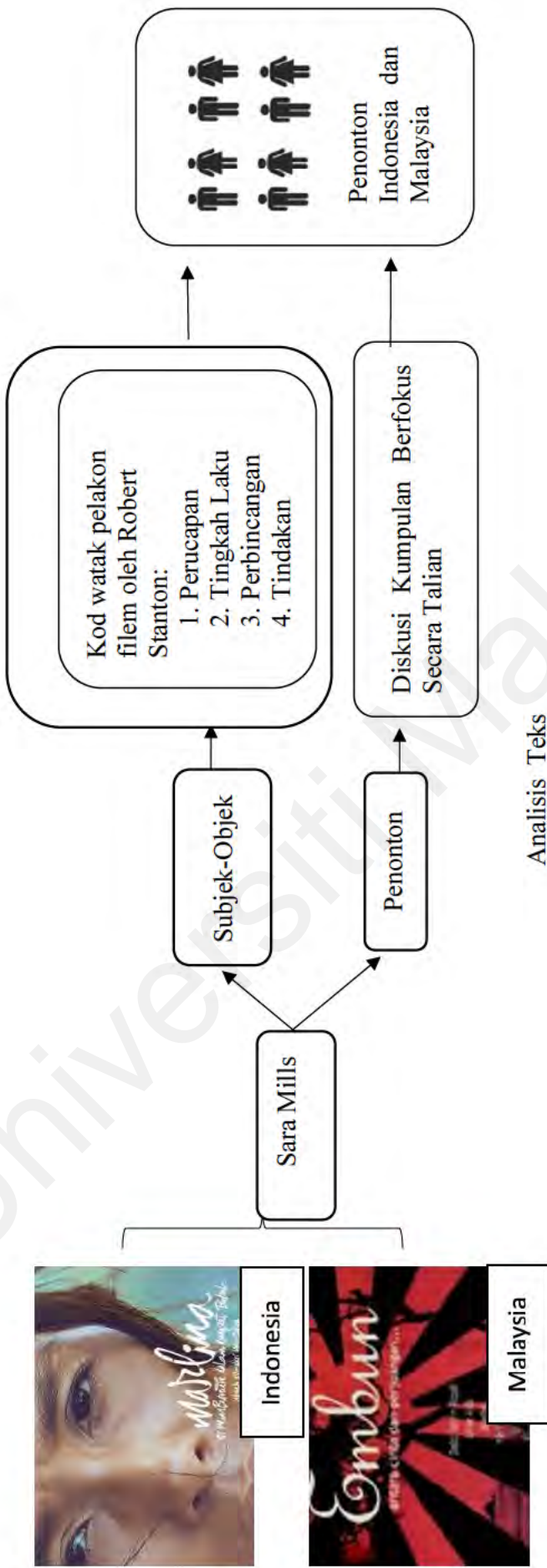
personaliti dan juga perasaan mereka pada saat itu boleh didedahkan. Sebagai contoh meletakkan gelas di atas meja boleh menjadi perlahan dan sengaja, cuai dan cuai, goyah dan tidak selamat, terpelanting dengan marah. Tidak ada satu tindakan pun yang tidak dapat diungkapkan dengan personaliti mahupun perwatakan.

Tindakan mempunyai beberapa jenis. Tindakan tradisional ialah tindakan yang dilakukan oleh individu kerana mengikut peraturan adat yang telah diajar secara turun-temurun dan telah diseragamkan sehingga tidak boleh diubah. Tindakan afektif ialah tindakan yang dipengaruhi oleh keadaan emosi seseorang. Tindakan ini adalah spontan kerana pengaruh perasaan seseorang. Tindakan ini berlaku begitu sahaja tanpa disedari oleh individu seperti menangis, marah, takut, suka, gembira. Tindakan instrumental pula ialah tindakan yang berdasarkan pertimbangan dan mempunyai tujuan tertentu. Orang yang akan mengambil tindakan itu mengetahui tujuan tindakan tersebut. Tindakan rasional nilai ialah tindakan yang diambil selepas pertimbangan yang teliti dan mempunyai matlamat yang jelas. Tindakan ini berjalan atas dasar nilai-nilai tertentu seperti nilai agama, nilai hukum, nilai moral, atau nilai yang telah disepakati bersama oleh masyarakat (Triani, Zulfahita, & Jamelda, 2019). Melalui scene tindakan pelakon dalam filem maka dapat diketahui watak pelakon yang ingin diwacanakan oleh pengarah dalam filem.

Berbeza dengan menonton filem oleh orang awam, dalam penyelidikan ini pengkaji menggunakan empat kod daripada Robert Stanton yang tersebut di atas sebagai panduan untuk menganalisis guna mencapai objektif kajian kedua, iaitu membandingkan wacana wanita yang dikemukakan dalam filem melalui watak pelakon utama wanita. Awalnya, pengkaji akan menonton filem *Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak* (2017) dan *Embun* (2012). Tujuannya iaitu untuk memahami lebih jelas dan teliti cerita dan wacana-wacana lain yang ada di kedua-dua filem. Kemudian, pengkaji akan mengelompokkan

scene-scene yang sesuai dengan kod watak pelakon filem Stanton. Selanjutnya, scene-scene tersebut dianalisis sesuai dengan pemposisian dan pelbagai isu yang mendasari pengkaji.

Universiti Malaya



Rajah 3.1: Gabungan Kerangka Analisis Kritis Wacana Feminisme Sara Mills (1992) dan Kerangka Analisis Watak Pelakon Filem Robert Stanton (1965)

3.7 Uji Kebolehpercayaan Analisis Wacana dan Diskusi Kumpulan Berfokus Secara Talian

Uji kebolehpercayaan ialah uji kesesuaian atau ketepatan antara data kajian dengan data hasil yang diperoleh pengkaji (Krippendorff, 2019). Hal ini disebabkan teori analisis wacana kritis banyak menggunakan teknik tafsiran, maka reliabiliti dan validiti analisis sering diragukan. Tetapi reliabiliti dan validiti ini dapat dipertanggungjawabkan melalui logika dan rasional daripada hujahan-hujahan yang dihasilkan oleh pengkaji. Maknanya, validiti kajian bergantung pada kualiti logika serta kualiti retorik daripada hujahan yang digunakan pengkaji dalam membahas data.

Selain itu, dengan memahami lebih dalam bagaimana teknik analisis wacana agar pembaca dapat memperoleh maklumat yang detil dan menegaskan pemposisian pengkaji di awal penulisan kajian (Eriyanto, 2017), serta mendapati pendapat daripada informan terpilih untuk menguatkan analisis pengkaji diawal. Selain itu, etika pelaksanaan diskusi kumpulan berfokus secara talian dan soalan-soalan kepada informan sudah disahkan oleh University of Malaya Research Ethics Committee (UMREC) sebelum teknik kumpulan berfokus secara talian dilakukan.

3.8 Kesimpulan

Kaedah kajian dan kerangka kajian yang dilaksanakan dapat membantu pengkaji untuk memperoleh data bagi analisis dan perbincangan pada Bab 4. Kerangka analisis watak dalam filem oleh Robert Stanton (1965) membantu pengkaji dalam menentukan *scene-scene* yang sesuai untuk mendapatkan hasil analisis wacana (subjek) oleh Sara Mills dan teknik kumpulan berfokus secara dalam talian untuk hasil analisis wacana (objek) pada kedua-dua filem Indonesia dan Malaysia.

BAB 4

ANALISIS DAN PERBINCANGAN

4.1 Pengenalan

Bab ini menjawab objektif kajian pertama, iaitu menilai penglibatan wanita dalam perfileman Indonesia dan Malaysia yang ditinjau daripada studi kepustakaan. Kemudian, untuk menjawab objektif kajian kedua, bab ini akan membandingkan wacana wanita yang dikemukakan dalam filem *Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak* (2017) dan *Embun* (2002) melalui watak pelakon utama yang ditinjau melalui teknik analisis wacana kritis feminisme Sara Mills, iaitu posisi subjek-objek dan posisi penonton.

Pada posisi subjek-objek, kedua-dua filem akan dianalisis berdasarkan gabungan kerangka pertanyaan Sara Mills dan empat kod analisis watak menurut Robert Stanton. Selanjutnya, pada posisi penonton, diperoleh daripada jawapan informan melalui diskusi kumpulan berfokus secara dalam talian. Jawapan informan tersebut kemudian akan dibincangkan dan sekali gus mendapati objektif kajian ketiga, iaitu implikasi peranan serta watak pelakon utama wanita dalam filem Indonesia dan Malaysia kepada masyarakat.

4.2 Penglibatan Wanita dalam Perfileman Indonesia

Perbincangan ini dibahagikan kepada dua bahagian iaitu penglibatan wanita sebagai pelakon di awal penerbitan filem, dan penglibatan wanita sebagai pengarah dalam pembikinan filem di Indonesia.

4.2.1 Wanita Sebagai Pelakon

Wanita yang berprofesion seni hiburan di Indonesia pertama kali muncul sebagai pelakon dalam bentuk seni persembahan seperti teater. Pentas teater berbeza daripada pekerjaan profesional lain pada masa penjajah. Begitu pula dengan kualiti pelakon tidak ditentukan oleh tahap intelek seseorang, tetapi keupayaan untuk memainkan watak, menyanyi, dan menari yang sebenarnya menjadi pengukur kejayaan sesebuah karya artis pentas. Menurut Ardanareswari (2019), Dewi Dja adalah segelintir wanita yang terkenal melalui pertunjukan pentas *Dardanelles* pada 1920-an. Beliau tidak berpendidikan, malah masih buta huruf ketika mula-mula naik pentas. Walaupun skala honorarium tidak setinggi pelakon lelaki dengan pelbagai ilmu pedang yang sangat popular pada masa itu, seorang wanita seperti Dewi Dja tentunya dapat dikatakan sebagai wanita yang muncul dari ranah domestik.

Data yang membahas tentang penglibatan wanita di belakang skrin seperti pengarah, pengkaji skrip, dan lainnya, pada zaman penjajahan sukar untuk diperoleh. Wanita lebih banyak diposisikan dalam peranannya sebagai pelakon. Misalnya dalam filem Indonesia yang pertama sekali, iaitu *Loetoeng Kasaroeng* (1926), wanita diposisikan sebagai pelakon utama, iaitu Purba Rarang dan Purba Sari. Filem yang diarahkan oleh lelaki warga Belanda, iaitu L Heuveldorp ini memperkerjakan pelakon yang berasal daripada kalangan bukan seniman. Kebanyakan wanita tersebut hanya orang biasa yang diajak mengisi lakonan.

Pada 1930-an, bilangan pekerja seni yang konsisten dalam bidang perfileman semakin meningkat. Drama popular ketika itu kebanyakannya diisi oleh orang Indo (berdarah campuran Indonesia dan luar negara) kerana filem yang dibuat asalnya diarahkan oleh Indo dan dibuat dengan narasi dalam bahasa Belanda. Annie Krohn ialah seorang wanita

Indo yang ketika itu dipuja melalui sandiwaranya. Namun, menurut Biran (2009), Annie hanya terselamat membintangi dua filem sahaja, iaitu *De Stem des Bloeds* (1930) dan *Karina's Zelfopffering* (1932).

Selepas Jepun dan Belanda-KNIL meninggalkan negara Indonesia selepas perang, muncul nama samaran "orang filem" yang diproduksi oleh lelaki. "Orang filem" ini termasuk seperti pelakon utama, pengarah, penulis skrip, dan sudah tentu jurukamera dan profesion lain yang memerlukan kepakaran teknikal. Bagi wanita, selain sebagai pelakon yang patuh pada lakon layar dan arahan pengarah lelaki, mereka tidak dilibatkan dalam industri perfileman. Selain itu, terdapat tradisi intelektual yang berkembang dalam seni perfileman pada 1950-an mendorong kedudukan pekerja seni wanita ini ke satu sudut. Namun, syarat ini tidak semestinya menghalang wanita bandar daripada mengundi bekerja sebagai artis di peringkat awam. Malah, pada tahun ini industri filem Indonesia menyediakan lebih banyak peluang untuk wanita terlibat.

4.2.2 Wanita Sebagai Pengarah

Pembangunan studio filem yang berkembang secara besar-besaran pada 1950 telah membuka jalan kepada wanita untuk terlibat lebih jauh ke dalam dunia yang sebahagian besarnya didominasi oleh lelaki. Beberapa studio filem yang ditubuhkan ketika itu mula memberikan amanah kepada wanita untuk mengambil peranan sebagai pengarah. Kehadiran wanita di belakang skrin telah menarik perhatian media massa pada masa itu. Kebanyakan pengarah wanita memulakan kerjayanya sebagai pelakon dalam industri filem sebelum akhirnya membuat debutnya sebagai pengarah. Diantara mereka ialah Ratna Asmara, Citra Dewi, Sofia W.D dan Ida Farida.

Ratna Asmara ialah pengarah wanita pertama dan penerbit pertama dalam sejarah filem Indonesia. Ia memulakan kerjayanya dalam filem sebagai pelakon utama dalam filem *Kartinah* (1940) sebagai seorang jururawat yang jatuh cinta dengan seorang lelaki yang sudah mempunyai isteri yang mengalami gangguan jiwa. Pada tahun berikutnya, Ratna membintangi dua filem, iaitu *Noesa Penida* (1941), *Ratna Moetoe* (1941), dan *Djauh Dimata* (1948). Keseluruhan filem ini diarahkan oleh suaminya sendiri iaitu Andjar Asmara yang mula dikenali sebagai wartawan dan penulis. Hingga akhirnya pada sepanjang masa revolusi di Indonesia, Ratna dan suaminya tidak lagi kelihatan dilayar hingga Djamaluddin Malik mendirikan Persari (Perseroan Artis Indonesia).

Kemunculan semula Ratna dalam industri perfileman bukan lagi sebagai pelakon peranan utama, tetapi mula bertindak sebagai pengarah apabila Djamaluddin Malik memintanya untuk mengarahkan filem bertajuk *Sedap Malam* (1950), iaitu sebuah filem produksi pertama daripada Persari. Alasan utama Djamaluddin Malik memilih Ratna Asmara untuk mengarahkan filem disebabkan tema cerita yang dianggap rapat dengan wanita. Kehadiran Ratna Asmara sebagai pengarah wanita pertama agak mengejutkan orang ramai dan komuniti filem. Setelah filemnya disiarkan, kerjanya berlalu begitu sahaja. Tidak banyak ditemui ulasan ringkas yang biasanya ditulis oleh wartawan atau orang daripada industri perfileman itu sendiri dalam media cetak yang beredar di Indonesia. Kemudian setelah menjadi pengarah, Ratna mencuba berperanan sebagai pengeluar filem yang bernama Syarikat Ratna Film yang diasaskan pada 1953 dan beberapa tahun kemudian menukar namanya kepada Filem Asmara. Menyedari kekurangan pengalaman dan keinginan besar untuk memajukan dunia perfileman Indonesia, Ratna memutuskan untuk mengikuti kursus sinematografi di Itali sekitar tahun 1954. Bagaimanapun, selepas itu namanya mula hilang daripada dunia perfileman Indonesia.

Selanjutnya ialah Citra Dewi, sebelum menjadi pengarah, dia ialah pelakon filem *Tamu Agung* (1955) dan *Tiga Dara* (1956). Kerjaya seninya terus meningkat sehingga pada 1971, dia memberanikan diri menjadi pengarah pada filem *Bertjinta dalam Gelap* (1971), *Penunggang Kuda dari Tjimande* (1971) dan *Dara-Dara* (1971). Ketiga-tiga filem tersebut diterbitkan di bawah syarikat Citra Dewi Film Productions yang diasaskan pada 1967 bersama suaminya iaitu L.J.N. Hoffman. Kemudian, Citra Dewi mengambil keputusan untuk kembali kepada perannya sebelum ini iaitu sebagai pelakon. Ini disebabkan kekecewaannya kerana kerjaya sebagai pengarah yang dilakukan tidak dianggap memuaskan oleh pelbagai pihak, malah dia disudutkan sebagai seorang yang tiada pengalaman yang hanya mempunyai wang.

Menurut Hanan (2017), filem yang diarahkan oleh wanita pada zaman Orde Lama kurang diminati oleh masyarakat. Oleh sebab itu, pembuat filem mulai bekerja sama dengan lelaki dalam pembuatan filem, sehingga filem yang diproduksi dapat bersaing. Contohnya, bekerjasama dengan lelaki dalam pembuatan filem sebagai pengarah, pengeluar, pengkaji skrip, dan lainnya. Sen (1994) mendakwa bahawa keadaan ini menjadikan pembuat filem wanita hampir tidak dapat membebaskan diri daripada perspektif lelaki untuk dapat terus hidup dan mendapat pengiktirafan dalam keadaan kreatif yang dikuasai lelaki. Menurut Misbach Yusa Biran dalam Kusuma et al. (2015), pada zaman ini wanita ditampilkan lemah dan pasif dalam filem dan tampilan tersebut dipercayai oleh masyarakat. Tampilan tersebut seperti seks, kekerasan, dan misteri yang dominan beredar dalam filem. Berbeza dengan lelaki yang sering ditampilkan unggul dan mempunyai darjat yang lebih tinggi dalam filem dibanding dengan pelakon wanita.

Kemudian pada masa Orde Baru, pelakon yang bertukar profesion menjadi pengarah seterusnya ialah Sofia Waldy yang kemudiannya dikenali sebagai Sofia W.D. Ia adalah

pengarah wanita yang paling menonjol sehingga zaman Orde Baru awal. Sebabnya, filem yang diarahkan bertajuk *Badai Selatan* (1960) mendapat sambutan positif. Walaupun hanya untuk meninjau kebolehan Sofia mengambil kecantikan pemandangan yang ada dalam filem, tetapi ini adalah permulaan yang cukup baik untuk karya pertama pengarah wanita pada masa itu. Perkara yang jarang ditemui dalam karya pengarah wanita terdahulu. Setelah itu, Sofia kembali mengarahkan filem dengan tajuk *Singa Betina Dari Marunda* (1971). Menerusi filem ini, buat pertama kalinya Sofia membawa heroin ke dalam skrin Indonesia, yang pada masa itu masih sukar untuk didapati dalam filem Indonesia. Filem bertajuk *Singa Betina Dari Mandura* ini mengisahkan seorang janda muda bernama Mirah yang pandai bersilat dan tidak mempunyai mentaliti dan tingkah laku negatif seperti gambaran janda dalam filem-filem lainnya. Mirah diceritakan tidak kisah dengan gelaran janda yang disandangnya kerana dia rasa mampu melindungi diri dan nama baik diri sendiri. Selepas ditayangkan, filem ini nampaknya mampu memberikan cerita alternatif untuk penonton yang sering dilayan dengan filem yang penuh adegan pemerkosaan dan pelacuran.

Tetapi, kejayaan yang dikecapi oleh Sofia tidak menjadikannya jauh daripada cemuhan kerana ada yang menganggap bahawa penggambaran watak wanita seperti Mirah itu hanya rekaan pengarah sahaja. Sofia sebagai pengarah dilihat lebih-lebihkan watak berdikari Mirah, yang pada zaman itu adalah suatu perkara yang tidak mungkin berlaku pada wanita. Kritikan yang disampaikan berkaitan dengan gambaran watak wanita yang dianggap menyimpang daripada kebiasaan masyarakat Indonesia sudah tentu menimbulkan masalah tersendiri berkaitan dengan kesedaran gender masyarakat pada masa itu. Tahap kesedaran gender yang dimiliki oleh majoriti masyarakat membuat mereka bersikap reaksioner kepada pembinaan imej wanita lain pada skrin. Mereka

cenderung lebih menerima watak stereotaip dan seksis dalam filem kerana dianggap sangat realistik tentang apa yang berlaku dalam masyarakat.

Selanjutnya, banyaknya kehadiran pembikin filem yang dianggap belum layak mengarah sesebuah filem memberikan kesan langsung kepada kekurangan kualiti filem yang dihasilkan. Oleh sebab itu, beberapa pihak mengadakan sejenis pendidikan yang sekurang-kurangnya graduan telah diistiharkan layak melalui beberapa siri peperiksaan terlebih dahulu. Bakal pengarah yang mempunyai keinginan kuat untuk kerjaya dalam industri perfileman terlebih dahulu mengemukakan permohonan untuk mendapatkan pendidikan Akademi Seni Drama dan Film. Selain itu, pada 1977, muncul garis panduan kerja untuk kumpulan vokasional atau profesional dalam persekitaran pekerja filem dan televisyen. Salah satunya adalah dengan memiliki artikel yang mengawal syarat untuk menjadi pengarah filem yang kewujudannya hanya diiktiraf setelah melalui beberapa siri proses perasmian. Perkara ini adalah sesuatu yang tidak pernah dilakukan dalam tempoh sebelumnya dan mengurangkan penglibatan wanita dalam peranan di belakang tabir. Pada masa ini, Farida adalah satu-satunya pengarah wanita yang aktif. Ia bahkan mengarahkan filem pertamanya bertajuk *Guruku Cantik Sekali* (1979) dan mendapat banyak pujian. Tetapi karya tersebut dianggap belum berhasil disebabkan teknik pengarahannya yang belum baik. Oleh yang demikian, Ida Farida tidak dapat dikukuhkan sebagai pengarah sepenuhnya.

Pada zaman Orde Baru pula, filem tidak terpisah daripada penguasa dan ideologi negara yang dominan. Selain institusi itu menjaga tanda-tanda kekuasaan, ada juga institusi yang merancang dan menentukan filem dengan tema yang layak dan tidak layak untuk sebuah filem disebut “baik” (Erawati et al., 2019). Oleh sebab itu, pembinaan cerita filem pada zaman Orde Baru tidak sepenuhnya bebas daripada pengkaji skrip, tetapi selalu berkaitan

dengan pelbagai kepentingan institusi yang mengelilinginya. Bilangan filem yang menggunakan peranan utama wanita menurun secara drastis jika dibandingkan dengan filem akhir 1950-an. Bukan sahaja berkurang bilangan, perwakilan wanita dalam filem Indonesia telah beralih daripada imej wanita muda kerjaya kepada arah yang lebih seksual. Menurut Sen (2009), watak utama wanita dalam wacana Orde Baru adalah huraian tentang perjalanan wanita daripada tegas dan bebas kepada taat dan tidak bersalah. Apabila tidak diletakkan sebagai peranan utama, kewujudan mereka dalam produksi filem diarahkan kepada fungsi legitimasi mengikut peraturan yang ditetapkan oleh negara. Oleh sebab itu, watak wanita dari tahun 1950-an hingga 1960-an lebih kerap digunakan sebagai pendamping dengan kuasa lelaki. Sementara itu, filem tempoh 1970-an sebenarnya lebih mencirikan seksualiti wanita.

Selain itu, perfileman nasional memburuk kerana kondisi ekonomi Indonesia yang mengalami krisis. Memburuknya kondisi ini memberikan impak kepada perfileman Indonesia, sehingga hanya filem yang beranggaran rendah seperti yang memanipulasi tubuh wanita (*genre exploitation*) diproduksi untuk menarik minat penonton. Genre *exploitation* akhirnya menjadi karakter kuat daripada identiti kelompok komersial pembuat filem pada zaman ini. Beberapa contoh filem dengan genre *sexploitation* ialah *Gairah Malam* (1993), *Misteri Permainan Terlarang* (1993), *Ranjang Pemikat* (1993), *Kenikmatan Tabu* (1994), *Godaan Cinta* (1994), *Godaan Membara* (1994), *Bebas Bercinta* (1995), *Cinta Terlarang* (1995), *Gairah dan Dosa* (1995), *Nafsu Liar* (1996), *Bergairah di Puncak* (1996), dan filem-filem serupa lainnya hingga tahun 1999.

Kejatuhan rejim Presiden Soeharto (1966–1998) pada Mei 1998 memberikan perubahan pada perfileman Indonesia. Filem-filem yang diproduksi oleh orang muda Indonesia akhirnya mendapat “ruang” ekspresi dan memberikan alternatif tontonan “baharu”

kepada masyarakat. Begitu pula dengan tema perfileman. Tema-tema wanita mulai berubah daripada seksualiti kepada tema yang lebih berani menggambarkan suara-suara wanita yang dipinggirkan. Menurut Robinson (2009), rejim di Indonesia mengatur gender melalui kebijakan-kebijakan yang dilakukan oleh penguasa negara. Begitu pula Gallagher (2001: 216), yang menyatakan bahawa filem adalah alat yang berkuasa untuk mengatur imej jantina, iaitu alat untuk membantu individu memikirkan semula makna sebenar antara wanita dan lelaki untuk menambah martabat kedudukan dan peranan dalam masyarakat.

Jumlah wanita yang terhad dalam dunia perfileman disebabkan oleh jangkauan pertumbuhan filem Indonesia. Pada ada masa itu mereka perlu mempunyai tahap pendidikan yang baik, kerana pengarah filem diharuskan mempunyai pengetahuan intelektual terhadap pembuatan filem. Kebanyakan wanita ini digemari kerana keperluan untuk pelakon filem yang mesti diremajakan setiap dekad. Krishna Sen menulis pendapat yang sama. Dia memperincikan bahawa semasa era Orde Baru, campur tangan wanita dalam filem terhad kepada drama, manakala masalah memilih drama dan ciri-cirinya dipegang sepenuhnya oleh lelaki (Sen, 2007).

Dari segi skala honorarium, pelakon wanita juga selalu ketinggalan di belakang lelaki. Sehingga tahun 1960, Chitra Dewi menerima honorarium sebesar Rp.30,000,00 hingga Rp.40,000,00, manakala Mieke Wijaya mempunyai honorarium sebesar Rp.30,000,00 hingga Rp.45,000,00. Hanya separuh daripada honorarium dan royalti Bambang Hermantoboleh mencapai purata Rp.100,000,00. Selain pendapatan utama mereka, artis-artis ini masih mendapat elaun makan dan pengangkutan semasa mereka berkarya proses menembak (Nasional, Mei 1960).

Setelah zaman Orde Baru berakhir, masuklah zaman Reformasi. Pada zaman Reformasi ini jumlah pengarah wanita meningkat, iaitu lebih 22 orang. Menurut Kristanto (2007), pada tahun-tahun 1998 hingga 2008 terdapat 14.28 peratus sutradara wanita di Indonesia. Kurnia (2014) dalam kajiannya menganggarkan sekurang-kurangnya 25 pengarah wanita daripada 184 yang bekerja di pawagam arus perdana antara tahun 1998 hingga 2010 di Indonesia. Mereka ini mengarahkan 51 daripada total 400 filem yang dilancarkan pada dekad setelah berakhirnya rejim autoritarian (Aartsen, 2011; Kurnia, 2014). Untuk kategori filem dokumentari, 20.90 peratus (51 filem daripada total 193) diarahkan oleh wanita. Jumlah pengarah filem bebas saat itu mencapai 85 orang daripada total 467. Wanita tersebut antaranya Nan T. Achnas, Mira Lesmana, dan Nia Dinata. Ini adalah peningkatan yang ketara berbanding mana-mana era sejarah filem Indonesia sebelum zaman pascaautoriter. Di samping itu, wanita dalam peranan lain seperti pengeluar, pengkaji skrip, editor, pereka, dan peranan pengeluaran filem lain juga meningkat dengan ketara (Kurnia, 2014).

Perfileman Indonesia juga diramaikan dengan wanita yang bukan daripada latar belakang perfileman yang berusaha untuk menjadi pengarah filem. Misalnya Sekar Ayu yang sebelumnya dikenali sebagai pencipta lagu berhasil memproduksi tiga buah filem, iaitu *Biola Tak Berdawai* (2003), *Belahan Jiwa* (2005), dan *Mesej dari Surga* (2006). Selain itu muncul juga pengarah-pengarah wanita lain yang filemnya memperoleh beberapa anugerah seperti Anggun Priambodo dengan tajuk filem *Dimana Saya?* (2008) dan Ariani Darmawan dengan *Sugiharti Salim* (2008). Filem ini menceritakan bantahan wanita etnik Cina yang harus mengganti nama Cinanya menjadi nama Indonesia. Ini sesuai dengan Keputusan Presiden nombor 127/U/Kep/12/1966 yang mewajibkan rakyat Indonesia etnik Cina menggunakan nama Indonesia, seperti Liem menjadi Halim.

Selain itu Otty Widasari juga muncul dengan tajuk filemnya *Kemarin* (2008). Filem ini menceritakan bekas aktivis yang melihat hidup sebagai proses yang biasa sahaja; zaman muda, bersenang-senang, menikah, dan menjadi ibu bapa. Tidak ada kehidupan yang istimewa sejak zaman reformasi. Kemudian, Ucu Agustin yang mengarahkan filem bertajuk *Belum Usai* (2008). Filem ini menceritakan perjuangan Sumarsih, ibu Wawan yang merupakan mangsa Tragedi Semanggi I. Sumarsih tidak berhenti menuntut keadilan melalui undang-undang. Selain itu, ada Nan T. Achnas, salah seorang wanita Indonesia yang banyak diserlahkan pada awal tahun 2000-an kerana pengiktirafan antarabangsa yang diperolehnya. Salah satu pengarah filem pertama Indonesia yang bertajuk *Kuldesak* (1998) ini berhasil membawa filemnya yang bertajuk *Pasir Berbisik* (2001) ke festival filem antarabangsa. Filem ini juga memperoleh beberapa anugerah di Deauville (Perancis), Singapura, dan tiga anugerah dalam Asia Pacific Film Festival tahun 2001 di Jakarta. Filem-filem Nan lainnya ialah *Bendera* (2002), drama *The Photograph* (2007) yang memperoleh anugerah antarabangsa seperti NETPAC Award dalam Taipei Golden Horse Film Festival tahun 2008, dan dua anugerah di Karlovy Vary International Film Festival 2008 di Republik Cech.

Munculnya pengarah unik seperti Upi (sebelumnya bernama Upi Avianto) menjadi warna sendiri dalam dunia perfileman Indonesia. Filem-filem karyanya banyak karakter maskulin, memberontak, dengan hiasan visual vintaj dan muzik keras seperti filem *Realita, Cinta, dan Rock n Roll* (2005), *Radit dan Jani* (2008), *Serigala Terakhi* (2009), filem komedi *Red Cobex* (2010), dan filem thriller *Belenggu* (2013), yang ikut dalam International Fantastic Film Festival tahun 2012 di Puchon (Bucheon).

Kalau membincangkan kualiti, Lasja Fauzia Susatyo adalah nama yang sering didengar. Lasja yang mengawali kerjaya di bidang video muzik ini telah mengarahkan enam filem,

iaitu *Perempuan Punya Cerita* (2007) dan *Kita versus Korupsi* (2012), *Lovely Luna* (2004), *Dunia Mereka* (2006), *Langit Biru* (2001), dan *Mika* (2013). Selain itu Viva Westi, salah seorang pengarah wanita yang mempunyai banyak genre dalam membuat filem. Ia memproduksi pelbagai genre filem, misalnya filem dokumentari *Serambi* (2005) yang menceritakan impak tsunami di Aceh. Filem ini masuk ke dalam Uncertain Regard di Festival Film Cannes tahun 2006 di Perancis. Selain itu filem seram *Suster N: Dendam Suster Ngesot* (2007), seram komedi *Pocong Keliling* (2010), dan filem tentang impak rusuhan Mei 1998 di Indonesia yang diberi tajuk *May* (2008) yang berjaya memperoleh anugerah Piala Citra FFI tahun 2008 di Jakarta.

Selain itu ada juga Djenar Maesa Ayu yang memfilemkan karya tulisnya sendiri bertajuk *Mereka Bilang, Saya Monyet* (2008). Pelakon Lola Amaria sekarang ini juga lebih sering bekerja sebagai pengarah berbandingkan pelakon. Memang filemnya yang pertama iaitu *Betina* (2006) kurang dikenali, tetapi filem keduanya *Minggu Pagi di Victoria Park* (2010) berjaya mendapat pujian dan dianggap berjaya menaikkan taraf kehidupan tenaga kerja wanita Indonesia di Hong Kong. Filem ini berhasil memperoleh anugerah Sutradara Terbaik Film Indonesia di JIFFest tahun 2010. Filemnya yang lain ialah *Kisah 3 Titik* (2013) yang bercerita tentang kehidupan buruh wanita. Ada juga Titin Wattimena yang sebelumnya bekerja sebagai pengkaji skrip akhirnya mulai menjadi pengarah dalam filem *Hello Goodbye* (2012). Filem tersebut diputar pertama sekali di International Film Festival tahun 2012.

Munculnya pengarah-pengarah muda wanita berbakat di Indonesia seperti tidak pernah berhenti. Misalnya saja Sammaria Simanjuntak dengan filemnya bertajuk *cin(T)a* (2009), yang berjaya mendapat Piala Citra dan tujuh penama lainnya dalam Festival Film Indonesia tahun 2012. Juga filem *Yang Tidak Dibicarakan Ketika Membicarakan Cinta*

(2013), *Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak* (2017) oleh Mouly Surya yang berhasil dicalonkan dalam anugerah filem terbesar di dunia, iaitu Sundance Film Festival di Utah, Amerika Syarikat, tahun 2013. Pengarah lainnya ialah Kamila Andini, dengan filemnya *The Mirror Never Lies* tahun 2011. Filem yang menceritakan kehidupan masyarakat Bajo di Wakatobi, Sulawesi Tenggara, Indonesia, ini mendapat dua Piala Citra FFI 2011, dan anugerah pengarah baharu terbaik. Selain itu ada juga filem yang disesuaikan dengan novel yang bertajuk *Rectoverso*. Pengarah filem ini ialah Marcella Zalianty, Olga Lidya, Cathy Sharon, Rachel Maryam, dan Happy Salma. Novel ini berisi sebelas cerita, tetapi hanya lima cerita yang dijadikan filem. Selain itu ada juga Livi Zheng yang merupakan pengarah filem *Brush with Danger*, yang dikatakan layak menerima Oscar. Selain itu ada juga filem yang menceritakan wanita, seperti yang diarahkan oleh Nia Dinata, Upi, Fatimah Ronny dan Lasja Fauzia yang bertajuk *Perempuan Punya Cerita* (2007). Ani E. Susanti, Iwan Setiawan, Lucky Kuswandi, dan Ucu Agustin, yang bertajuk *Pertaruhan* (2017). Ini adalah kejadian yang jarang berlaku sebelum ini, dan akan mengalami peningkatan pada tahun-tahun seterusnya.

4.3 Analisis Perwatakan Pelakon Utama Wanita Dalam *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* (2017)

Analisis perwatakan pelakon utama wanita melalui posisi subjek dan objek akan dijelaskan menggunakan kod analisis watak oleh Stanton (1965), iaitu perucapan, tingkah laku, perbincangan, dan tindakan.

4.3.1 Posisi Subjek-Objek : Dari sudut pandang siapa filem dilihat ?

4.3.1.1 Perucapan

"*Dia orang mau apa ke sini ?*" ("Mereka mahu apa datang sini ?) adalah salah satu perucapan Marlina kepada Markus diawal filem, iaitu pada minit 00:07:30. Menurut

Julfahnur (2018), melalui sebutan atau penggunaan ayat ganti dalam perucapan watak dapat diketahui sudut pandang yang digunakan dalam filem tersebut. Sebagaimana perucapan Marlina kepada Markus di atas, Marlina menggunakan nama atau ayat ganti “dia” yang merujuk kepada kawan Markus yang akan datang ke rumahnya. Menurut Julfahnur lagi, penggunaan nama dan kata ganti seperti dia, ia, atau mereka adalah sudut pandang orang ketiga maha tahu (*the omniscient point of view*).

Sudut pandang orang ketiga maha tahu (*the omniscient point of view*), adalah salah satu sudut pandang yang mana pengarah dianggap sebagai pencerita dan mengetahui semua yang berkaitan dengan semua watak. Sudut pandang ini memberikan kebebasan bagi pengarah untuk bercerita dari sudut pandang satu watak kepada sudut pandang watak lainnya. Oleh sebab itu, dalam filem ini tidak hanya Marlina sahaja yang diceritakan tetapi juga Markus, Novi, dan Frans. Dengan sudut pandang ini pula, filem dilihat memiliki tingkat fleksibiliti yang lebih tinggi. Maksudnya, pengarah dianggap mengetahui pelbagai hal tentang watak, peristiwa, dan tindakan, termasuk juga motivasi yang menjadi latar belakang watak. Sehingga pengarah bebas menceritakan apa sahaja dalam skop masa dan tempat, memberitahu atau menyembunyikan perucapan, tindakan, bahkan juga fikiran, perasaan, pandangan dan motivasi watak dengan jelas serta pertuturan dan tindakan sebenar.

Kemudian, sudut pandang filem juga boleh dilihat daripada perucapan Marlina minit 00:08:24, ”Sa [saya] adalah wanita paling malang malam ini”. Ayat "Sa" adalah ayat dalam bahasa daerah Sumatera Barat (Sumba). Khan (2002) menjelaskan bahawa filem menggunakan bahasa sebagai perucapan, dialog atau kata bual mempunyai tujuan membantu menyampaikan mesej atau amanat tertentu. Menggunakan bahasa tempatan dalam filem tersebut, pengarah dilihat mencuba menyampaikan mesej tentang masyarakat

Sumba. Kemudian, jika ayat "sa" ditafsirkan dalam bahasa Indonesia berarti "saya" yang berarti kata ganti nama diri (*pronomina persona*) yang digunakan untuk menunjuk diri (*Kamus Besar Bahasa Indonesia*, 2022). Jadi, perucapan Marlina tersebut bukan sahaja merujuk kepada kawasan Sumba tetapi juga kepada wanita yang berada di Sumba.

4.3.1.2 Tingkah Laku

Sudut pandang filem juga dapat diketahui daripada tingkah laku yang dilakukan oleh watak melalui filem. Ini disebabkan penonton dapat mengetahui apa yang sedang dirasa atau difikirkan oleh watak. Misalnya pada minit 00:03:34, saat Markus datang dan masuk ke rumah Marlina tanpa izin. Dalam filem, terlihat tingkah laku bukan lisan oleh Marlina yang terkejut, bingung, dan terpaksa memberikan jalan masuk untuk Markus. Tingkah laku bukan lisan adalah sebahagian daripada komunikasi bukan lisan di mana fikiran dan perasaan dihantar dan diterima melalui tingkah laku tersebut (Ambady & Weisbuch, 2010). Ia memainkan peranan penting dalam perbualan, sehingga komunikasi bukan lisan juga dikenali sebagai mesej yang disampaikan selain daripada perucapan (Gregersen, 2007).

Kemudian pada 00:07:46, Marlina kelihatan risau apabila Markus memberitahunya bahawa dia dan rakan-rakannya akan merogol Marlina. Emosi kebimbangan ini dapat dilihat daripada tingkah laku Marlina yang menarik dan menghembus nafas dengan cepat. Bujalkova & Zrnikova (2015) menyatakan bahawa terdapat lima fungsi utama tingkah laku bukan lisan dalam diri manusia dalam berkomunikasi iaitu untuk meluahkan emosi, menyatakan sikap interpersonal, mengiringi perucapan dalam menguruskan isyarat dalam perbualan, persembahan diri keperibadian seseorang dan ritual (salam). Luahan emosi kerisauan tersebut juga jelas kelihatan pada minit 00:04:36 apabila Marlina mencuba

mencari tahu apa yang dilakukan Markus seorang diri di ruang tamu manakala Marlina membuat kopi di dapur.

Selanjutnya, tingkah laku Marlina membancuh kopi di dapur seolah-olah membayangkan Marlina seorang budak suruhan yang perlu bersedia untuk “melayani” keperluan lelaki. Tanpa sepatah ayat pun, Marlina segera bergerak ke dapur dan membancuh kopi mengikut kehendak Markus. “Melayani” keperluan lelaki sebelum wanita itu sendiri juga merupakan wacana yang ingin disampaikan oleh pengarah. Wanita digambarkan terpaksa "melayani" kehendak lelaki walaupun wanita itu adalah tuan di rumahnya sendiri. Berada dalam posisi kedua setelah lelaki dalam masyarakat menurut Ortner (2022) disebut dengan patriarki.

4.3.1.3 Perbincangan

Pengarah dianggap adil dalam menceritakan semua watak yang ada dalam filem. Hal itu pula yang tampak pada filem ini melalui perbincangan. Selain Marlina yang diceritakan sebagai wanita yang sedang berjuang untuk mendapatkan keadilan dari awal hingga akhir filem, diceritakan pula watak Novi yang muncul pertama sekali pada minit 00:29:19. Pada minit tersebut Novi diceritakan berjumpa dengan Marlina yang sedang menunggu bus.

Marlina : *Kau mau pergi kemana? (Awak mahu pergi kemana?)*

Novi : *Kodi, cari Umbu. (Kodi, mahu cari Umbu)*

Perbincangan diatas menjadi petanda bahawa perjalanan pencarian Umbu (suami Novi) dimulai. Selain itu, pengarah juga menceritakan Markus, seorang ketua perompak yang ingin memperkosa Marlina diawal filem hingga akhirnya ia dibunuh pada minit 00:25:00 dan kawan Markus iaitu Frans yang berusaha mencari keberadaan Marlina yang dimulai

pada menit 00:42:41. Pencarian Marlina oleh Frans disokong oleh perbincangan antara Marlina dengan Novi pada menit 00:04:37.

Novi : *Itu mereka? (Itu mereka?)*

Marlina : *Ya. (Iya)*

Novi : *Kau cakap kau dah bunuh mereka semua.*
(Awak bagitahu dah bunuh mereka semua)

Marlina : *Tinggal dua orang lagi. (Sisa dua orang)*

Perpindahan cerita daripada satu watak kepada watak lain diceritakan dengan alur yang sesuai, maksudnya watak lain tidak hadir kerana perbincangan pelakon tertentu. Misalnya pada masa Marlina menunggu bas untuk pergi ke balai polis. Pengarah menceritakan watak lain iaitu Novi yang juga menunggu bas. Begitu pula dengan kisah Markus yang kepalanya dipenggal oleh Marlina, dan Frans yang akhirnya juga meninggal di tangan Novi. Adil dalam menceritakan setiap watak membuat penonton memahami alur cerita daripada pelbagai sisi kerana setiap cerita mereka memiliki kaitan satu sama lainnya.

4.3.1.4 Tindakan

Tindakan-tindakan Marlina seperti meracuni perompak (minit 00:15:14), dianggap sebagai sebuah tindakan yang tidak dapat diduga atau difikirkan oleh penonton. Tindakan sebegini berupaya mengaitkan kejadian-kejadian sebenar dan tidak memberikan tanggapan terhadap kejadian-kejadian tersebut dalam filem yang dibuat dengan bantuan pelakon lainnya. Umpama kamera yang hanya mengikuti pelakon dalam cerita, pengarah hanya sebagai pelapor atau reporter yang merakam tindakan dan dialog pelakon, sehingga penonton tidak tahu apa yang akan dilakukan oleh pelakon selanjutnya. Hal sedemikian, menurut Prafitasari (2022), disebut sebagai sudut pandang orang ketiga yang sering digunakan oleh pengarah ketika ingin menciptakan aura misterius daripada pelakon.

Selain itu, tindakan Marlina ketika memenggal kepala Markus pada pukul 00:24:33 juga merupakan aksi yang agak "berbeza" jika dibandingkan dengan filem serupa yang diterbitkan pada 2017. Jika filem lain cuba membunuh lawan di bahagian badan lain (selain kepala), dalam filem ini kepala adalah sasaran utama Marlina. Aksi pemenggalan kepala sentiasa melambangkan kuasa mutlak (Luckhurst, 2016). Bagaikan berperang, Marlina digambarkan sebagai pihak yang menang kerana berjaya memenggal kepala Markus. Pemenggalan kepala seolah-olah berperang juga tersirat dalam seni tari daerah Sumba iaitu Tari Kataga. Tarian kataga lahir daripada budaya perang pada zaman dahulu (Fadly, 2019). Pada masa itu, pemenang dalam pertempuran akan memenggal kepala dan membawa pulang lawannya. Kepalanya kemudian digantung pada adung/andung, pokok di halaman rumah yang berisi tengkorak musuh sebagai lambang kekuatan dan kemenangan. Kemudian tengkorak yang tergantung hanya boleh diambil semula oleh keluarga si lawan melalui proses damai yang melibatkan askar menunjukkan cara mereka bertempur. Lakonan semula perang oleh tentera tersebut adalah asal usul tarian ini. Menerusi tindakan Marlina di atas, pengarah dianggap sedang mewacanakan "peperangan" antara lelaki dengan wanita. Berbeza dengan stereotaip masyarakat bahawa perang sering digunakan sebagai alat untuk mengukuhkan hegemoni maskulin (Nasir, 2014) tindakan Marlina dianggap sebagai usaha untuk membalikkan stereotaip tersebut.

4.3.2 Posisi Subjek-Objek: Siapa yang diposisikan sebagai subjek?

4.3.2.1 Perucapan

Marlina sebagai subjek terlihat di minit 00:35:56, saat Marlina berkata kepada lelaki di dalam bas bahawa kepala Markus adalah tahanannya, "*Ini tahanan saya*" (Ini adalah banduan saya). Berdasarkan Undang-Undang tentang Hukum Acara Pidana Pasal 1 Angka 21 Tahun 1981, tahanan ialah sebutan untuk seorang tersangka atau terdakwa yang ditempatkan di dalam penjara. Lazimnya, tahanan ditangkap oleh polis dan dihantar ke

penjara untuk menerima hukuman atas jenayah yang mereka lakukan. Tetapi jika dilihat daripada apa yang Marina katakan di atas, Marina diwacanakan bukan sebagai mangsa sahaja tetapi juga sebagai "polis" yang membawa tahanan. Perucapan Marlina diatas turut mewacanakan wanita berdikari dan dapat menolong dirinya sendiri serta tidak bergantung dengan orang lain (polisi).

Kemudian pada minit 00:43:05, Marina berkata *Sa tidak merasa berdosa* (Saya tidak rasa berdosa) kepada Novi kerana membunuh Markus dan rakan-rakannya. Perucapan itu dipercayai sebagai usaha meluahkan perasaan sebenar seorang wanita (Marlina) yang cuba melindungi dirinya daripada perogol. Jack (2001) menjalankan kajian tentang sebab wanita melakukan kekerasan. Kajian mendapati bahawa wanita tidak semestinya atau secara khusus melakukan serangan balas kepada orang lain. Dalam bukunya *Behind the Mask: Destruction and Creativity in Women's Aggression*, Jack berhujah bahawa kekerasan yang dilakukan oleh wanita berkembang dalam realiti sosial yang berbeza daripada lelaki. Jika lelaki dianggap "biasa" dalam melakukan kekerasan secara jelas, wanita justeru dihukum kerana terlalu agresif. Sehingga wanita terpaksa menyamar untuk menyakiti orang lain, sehingga untuk menyatakan keagresifan mereka dalam budaya yang dibenarkan, wanita akan melakukannya secara tersembunyi.

4.3.2.2 Tingkah Laku

Dari awal hingga akhir filem, tingkah laku Marlina digambarkan sebagai seorang wanita yang tidak banyak bercakap. Ia senantiasanya bercakap apabila dia merasakan keperluan dan menjawab soalan tanpa berlengah. Malah, menurut Anwar et al., (2019), otak wanita memiliki lebih banyak daerah yang terkait dengan komunikasi daripada otak pria, sehingga rata-rata seorang wanita berkata 7,000 kata per hari, dibandingkan dengan lelaki yang hanya 2,000 kata perhari.

Dalam budaya patriarki, masyarakat cenderung melabel wanita sebagai makhluk yang cakap (*talkactive*) sehingga apabila ada lelaki yang banyak bercakap, maka masyarakat akan memberi gelar perempuan kepada lelaki tersebut. Padahal, andaian di atas tidak selalu benar. Kajian yang dilakukan oleh Spender dalam Thomas dan Wareing (2006) terhadap pelajar di dalam kelas, mendapati bahawa lelaki lebih banyak bercakap (aktif) daripada kanak-kanak wanita. Selain itu, budak lelaki lebih mengganggu perbualan wanita daripada wanita yang mengganggu perbualan lelaki. Melalui tingkah laku Marlina ini, pengkaji menganggap bahawa pengarah berusaha untuk “memusingkan” atau “mencabar” persepsi umum terhadap wanita cakap (*talkactive*) melalui Marlina dalam filem.

Tingkah laku Marlina yang tidak banyak cakap sebegini dianggap peneliti juga sengaja direka oleh pengarah. Ini disebabkan pengarah ingin menceritakan tingkah laku wanita yang berbeza daripada umumnya kepada penonton. Walau tingkah laku Marlina tidak banyak bercakap, Marlina tetap diceritakan sebagai wanita yang aktif berfikir. Terbukti daripada tingkah laku Marlina yang kerap merancang strategi untuk dapat membunuh Markus dan temannya saat berada di rumah. Seperti peribahasa Indonesia, *Air tenang jangan disangka tiada berbuaya*, yang mempunyai erti jangan mengira orang yang diam tidak berani. Marlina dianggap sesuai dengan peribahasa ini. Di balik tingkah lakunya yang tidak banyak cakap, ia memiliki kemampuan berfikir dan keberanian tidak dijangka oleh Markus. Stereotaip masyarakat bahawa wanita pendiam adalah wanita yang penurut, takut, dan pasif kini diwacanakan berbeza oleh pengarah melalui watak filem Marlina.

4.3.2.3 Perbincangan

Di Indonesia, wanita yang sudah menikah tetapi ditinggal mati atau berpisah kerana cerai dengan suami disebut dengan janda. Status janda bukanlah kedudukan yang baik untuk

wanita secara biologi, psikologi atau sosiologi. Ini disebabkan keadaan yang menyelubungi wanita sering mengundang kedudukan tawar-menawar golongan ini apabila berhadapan dengan lelaki. Janda kadangkala diletakkan sebagai wanita dalam keadaan yang tidak berdaya, lemah, dan perlu dikasihani sehinggakan dalam keadaan sosiobudaya patriarki, ketidakadilan sering berlaku terhadap wanita terutama janda.

Markus : *Hei, seberapa laki-laki yang kau tiduri? Hanya dia?*

Malam ini, kau adalah perempuan yang paling beruntung. (Hei, berapa ramai budak lelaki yang awak pernah tidur? Hanya dia? Malam ini, awak adalah wanita yang paling bertuah.)

Marlina : *Sa perempuan paling sial sudah malam ini. (Saya adalah wanita paling malang malam ini).*

Markus : *Heh... Kaum kalian ini suka sekali menjadi korban. (Heh...Kaum awak ini suka sangat menjadi mangsa).*

Patriarki berasal daripada perucapan patriarki yang bermaksud struktur yang meletakkan peranan lelaki sebagai penguasa tunggal, pusat, dan berkuasa (Ortner, 2022). Sistem patriarki yang mendominasi budaya masyarakat menyebabkan perbezaan jantina dan ketidakadilan yang menjejaskan pelbagai aspek aktiviti manusia. Lelaki berperanan sebagai penguasa utama dalam masyarakat, manakala wanita mempunyai pengaruh yang sedikit atau boleh dikatakan tidak mempunyai hak dalam bidang umum dalam masyarakat, baik dari segi ekonomi, sosial, politik, dan psikologi, bahkan termasuk institusi perkawinan. Ini menyebabkan wanita diletakkan pada kedudukan bawahan atau lebih rendah. Sekatan terhadap peranan wanita oleh budaya patriarki menjadikan wanita terbelenggu dan menerima layanan diskriminasi.

Mendengar perbincangan antara Marlina dengan Markus di atas, pengarah sebagai subjek dianggap sedang menceritakan bagaimana wanita mempunyai harga diri yang rendah atau tidak mempunyai harga diri di mata lelaki, terutama perihal seksual. Lelaki—melalui Markus—anggap bahawa wanita sebenarnya berpura-pura menjadi “mangsa” tetapi sebenarnya suka atau setuju dengan aktiviti seksual tersebut. Menurut data sumbaratkab.go.id (2020), jumlah keganasan terhadap kanak-kanak dan wanita di lokasi sama dengan filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* dibuat iaitu Sumba, Nusa Tenggara Timur (NTT) agak tinggi. Tahun 2017, terdapat 36 kes kekerasan terhadap wanita, tahun 2018 terdapat 37 kes, tahun 2019 terdapat 28 kes, dan tahun 2020 terdapat 24 kes. Kes tertinggi termasuk keganasan rumah tangga, diikuti kes serangan, rogol dan gangguan seksual. Jumlah kes itu ditemui selepas mangsa melaporkan diri ke pusat perlindungan yang merupakan kediaman sementara wanita dan kanak-kanak mangsa keganasan yang memerlukan perlindungan di Sumba. Berdasarkan data tersebut dapat diketahui bahawa wanita memerlukan tempat atau orang yang dipercayai bahawa posisi dirinya adalah seorang mangsa, bukan penikmat aktiviti seksual.

Kemudian, perbincangan lain terjadi di minit 00:43:06 saat Novi mengajak Malina untuk ke gereja melakukan pengakuan dosa. Tetapi Marlina menolak kerana dia berasa tidak berdosa kerana membunuh Markus dan temannya yang lain.

Novi : *Kau bisa ikut saya saja. Kau bisa ke gereja.*

Melakukan pengakuan dosa (Awak boleh ikut saya sahaja. Awak boleh pergi ke gereja. Buat pengakuan dosa)

Marlina : *Sa tidak merasa berdosa (Saya tidak rasa berdosa)*

Melalui perbincangan di atas, pengarah dianggap sedang menceritakan bahawa orang yang membunuh tidak selalu disebut penjahat atau sebuah tindakan yang berdosa.

Tetapi, ada kondisi yang mana pembunuhan terjadi kerana tidak ada solusi lain yang dapat dilakukan, mendesak, atau membela diri. Ini di sebabkan masyarakat Indonesia sering menyalahkan dan menyudutkan wanita yang membela diri saat pemerkosaan terjadi.

Selanjutnya, perbincangan antara Marlina dan Topan, budak perempuan penjaga kedai makan.

Marlina : *Sapa kau nama? (Siapa nama awak?)*

Topan : *Nama sa Topan. (Nama saya Topan)*

Marlina : *Sama dengan Mama pu anak nama. Tapi anak pu mama laki-laki. (Sama dengan nama anak saya. Tapi anak saya lelaki)*

Topan : *Sa mama kasih nama Topan biar saya kuat seperti anak laki-laki. (Mak saya bagi nama Topan supaya saya kuat macam lelaki)*

Kuat didefinisikan sebagai banyak tenaganya, tahan, tidak mudah goyah, ketat, tahan, kencang, berat, keras, erat, mampu dan kuasa, serta mempunyai keunggulan (*Kamus Besar Bahasa Indonesia*, 2016). Melihat definisi di atas, tidak ada kecenderungan jantina yang dimaksud, apakah lelaki mahupun wanita. Tetapi dalam masyarakat, kata kuat lebih didefinisikan sebagai kuat fizikal dibanding kuat mental, kuat ingatan, dan lainnya yang hanya dimiliki oleh lelaki. Padahal, kajian yang dilakukan oleh Hive pada 2017 mengungkapkan bahawa perempuan dapat bekerja lebih produktif 10 peratus daripada lelaki, lebih *multitasking* dan intuitif. Tetapi dalam masyarakat, kuat lebih dianggap

sebagai seseorang yang kuat fiziknya sahaja. Streotaip kata kuat fisik ini kemudian dianggap sebagai kerisauan bagi ibu bapa yang mempunyai anak perempuan sehingga ibu bapa dianggap perlu memberikan nama yang mencerminkan kekuatan kepada anak perempuannya. Mereka meyakini bahawa nama adalah doa. Kerisauan ini turut diceritakan melalui filem oleh pengarah dengan kehadiran budak perempuan bernama Topan.

Selanjutnya, melalui perbincangan Marlina dengan polis, pengarah juga menceritakan bahawa wanita yang diperkosa dianggap salah oleh masyarakat Indonesia.

Polisi : *Ciri-cirinya?* (Ciri-cirinya?)

Marlina : *Dia naik motor. Umur sudah 50. Sudah bisa jadi kakek. Rambut panjang, beruban, kerempeng, tato semua.* (Dia naik motosikal. Usia 50 tahun, sudah boleh jadi datuk. Rambut panjang, uban, kurus, bertatu di semua badan)

Polisi : *Kawan-kawannya?* (Kawan-kawan dia?)

Marlina : *Lebih muda, Markus yang paling tua.* (Lebih muda, Markus yang paling tua)

Polisi : *Kalau dia tua dan kurus, kenapa kau biarkan dia perkosa kau.* (Kalau dia tua dan kurus, kenapa awak biarkan dia perkosa awak)

Tahun 2009, Bupati Aceh Barat iaitu Ramli Mansur sempat berbicara bahawa perempuan yang memakai skirt pendek sesuai untuk diperkosa (Budiman, 2013), dan Mantan Ketua DPR RI Marzuki Alie juga pernah menyalahkan skirt pendek sebagai penyebab perkosaan (Gatra, 2012). Kemudian, di Kabupaten Bandung sekitar tahun 2014-2015,

seorang anak perempuan berinisial I diperkosa oleh ayah kandungnya selama satu tahun. Kes itu terungkap, namun bukan simpati yang diperoleh, mangsa malah dicemuh oleh tetangganya dan pemerkosaan itu dianggap hubungan suka sama suka. Akhirnya mangsa yang harus pergi jauh dari kampungnya kerana malu dan masyarakat serta keluarga pelaku menyalahkan mangsa.

Kenapa perempuan mangsa perkosaan selalu disalahkan? Menurut sosiolog dan antropolog daripada Universitas Padjajaran Budi Rajab, hal itu terjadi kerana masyarakat Indonesia berfikirnya masih patriarkis (Saputra, 2016). Termasuk para pemimpin, khususnya yang berjenis kelamin laki-laki, sehingga solusinya juga patriarkis. Keyakinan budaya Indonesia tentang pemerkosaan membantu melestarikan sikap menyalahkan mangsa (*blaming the victim*) dan memaklumi pelaku pemerkosaan serta memperkuat perbezaan kekuatan dan kekuasaan antara jenis kelamin laki-laki dan perempuan. Istilah ini pertama kali dicipta oleh ahli psikologi William Ryan (Setyawati, 2015: 26) dalam buku *Blaming the Victim* yang menjadikannya sebagai ideologi dalam menyalahkan mangsa dan mewajarkan perkauman dan ketidakadilan terhadap orang kulit hitam di Amerika Syarikat pada 1965. Konsep *blaming the victim* adalah tentang pembenaran atas ketidakadilan dengan menemukan cacat atau kesalahan pada mangsa. Dalam konsep *blaming the victim*, perempuan sebagai mangsalah yang dipersalahkan, melalui kata-kata dan kalimat yang ada dalam pemberitaan media, perempuan dalam satu waktu digambarkan sebagai mangsa sekali gus pemicu terjadinya pemerkosaan yang menimpa dirinya.

4.3.2.4 Tindakan

Mengetahui dirinya akan diperkosa oleh Markus dan rakannya, Marlina tidak berputus asa menerima keadaan itu. Dia cuba memikirkan strategi untuk menyelamatkan diri

dengan cara membunuh mereka semua. Dalam filem, Marlina memikirkan strategi itu ketika dia berada di dapur. Jika biasanya orang ramai mengaitkan dapur sebagai tempat yang penuh dengan kelembutan dan kasih sayang kerana menghasilkan makanan yang enak dan perut yang kenyang, kini pengarah sebagai subjek cuba memperkatakan dapur sebagai tempat strategi pembunuhan.

Menggunakan buah bintaro yang diletakkannya di meja solek di bilik tidur, Marlina meracun para perompak. Buah tersebut dia masukkan ke dalam sup ayam yang dimasak. Buah bintaro memiliki nama Latin iaitu *Cerbera manghas*, sejenis tumbuhan paya berbentuk pokok dengan ketinggian sehingga 12 meter. Buah bintaro sering digunakan sebagai tanaman hiasan di tepi jalan terutama sebagai tanaman peneduh. Akarnya yang kuat juga bertujuan untuk mengelakkan hakisan apabila hujan. Selain itu, buah ini sering digunakan oleh masyarakat sebagai penghalau tikus. Dengan meletakkan buah bintaro di sudut bilik, tikus akan menjauhi lokasi tersebut. Walau mempunyai khasiat yang baik, buah bintaro ini mempunyai racun yang sangat kuat. Bintaro mempunyai senyawa *cardiac glycoside* yang boleh menghalang kerja pam ion kalsium pada jantung. Jika dimakan oleh manusia, ia akan menyebabkan gangguan irama jantung, dan menyebabkan degupan jantung tidak teratur sehingga membawa kematian (Iman & Handoko, 2011). Lalu, mengapakah buah bintaro diletakkan di atas meja solek di dalam bilik tidur? Menurut pengkaji, pengarah cuba memberitahu penonton bahawa buah beracun itu mempunyai tingkatan yang setara dengan solekan yang juga dianggap “senjata” bagi wanita untuk menipu lelaki. Sesuai dengan tindakan Marlina yang berpura-pura menyikat rambutnya di hadapan Markus, walaupun dia cuba mengambil buah bintaro di minit 00:14:35.

Selanjutnya, tindakan lain adalah apabila Markus memperkosakan Marlina yang mana kedudukan badan Markus berada di atas badan Marlina. Menurut Bureau (2019), seseorang yang berada di posisi atas boleh mengawal dan menguasai irama seks dengan mudah. Ini bermaksud Markus boleh mengawal dan menguasai tubuh Marlina untuk memuaskan nafsu seksualnya. Itulah yang cuba diterangkan oleh pengarah pada awal filem. Namun keadaan berubah selepas Marlina menukar posisi yang sebelum ini kepada kedudukan di atas badan Markus sehingga kuasa tersebut berada pada Marlina. Pasukan penyelidik Kanada (Muttaqien, 2022) dalam penyelidikan mereka menyatakan bahawa wanita yang berada dalam kedudukan di atas badan lelaki semasa hubungan seks adalah sangat berbahaya. Melalui tindakan ini, pengarah dianggap sedang memberitahukan atau menceritakan bentuk penolakan kuasa yang dilakukan Markus ke atas badannya dan andaian bahawa Marlina adalah wanita yang lemah. Melalui tindakannya ini, Marlina membuktikan bahawa dia juga mempunyai kuasa ke atas lelaki dan mampu melawan patriarki walaupun dengan apa jua syarat dan cara.

Kemudian, tindakan Marlina apabila memenggal kepala Markus dan membawanya ke balai polis. Menurut *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (2016), kepala ialah bahagian tubuh (manusia atau binatang) daripada leher ke atas atau ke hadapan (tempat terdapatnya mata, mulut, telinga, dan lain-lain). Sekiranya kepala sakit atau tidak dapat berfungsi dengan baik maka bahagian badan yang lain juga mengalami perkara yang sama. Pada minit 00:24:34, Marlina diceritakan memenggal kepada Markus dengan katopo, iaitu parang yang selalu dibawa lelaki Sumba ke mana sahaja mereka pergi. Fungsi hariannya adalah sebagai alat untuk bekerja dan untuk melindungi wanita. Menurut pengkaji, penggunaan katopo oleh Marlina diceritakan oleh pengarah dengan perspektif berbeza. Pertama, pengarah ingin menunjukkan bahawa sempadan antara maskulin dan feminin sudah sangat “cair”. Maknanya, Marlina sah menggunakan sembarang simbol

maskulin demi kewanitaannya. Kedua, ia juga boleh bermakna subjektiviti feminin Marlina (dan wanita secara amnya) belum cukup kuat untuk menentang kuasa lelaki. Mereka masih perlu meminta bantuan dan perlindungan daripada lelaki, yang dalam hal ini diwakili oleh katopo sebagai simbol kejantanan.

Seterusnya, tindakan Marlina memikul kepala Markus. Tindakan ini diceritakan sebagai matlamat utama perjalanan Marlina ke balai polis. Dia mahu menyerahkan kepala Markus yang dianggap sebagai tahanan kepada polis. Dalam masyarakat Indonesia, kepala adalah lambang kehormatan dan martabat seseorang. Sambil membawa kepala Markus, pengarah dilihat sedang membincangkan bagaimana kehormatan Markus sebagai lelaki dapat hilang di tangan seorang wanita. Tindakan yang dilakukan Marlina dianggap pengkaji sebagai satu bentuk penolakan terhadap anggapan masyarakat bahawa wanita mempunyai kehormatan dan harga diri yang rendah dibanding lelaki. Selain itu, pada *scene* menentang kepala Markus juga pengkaji anggap sebagai sebuah sarkas. Kepala yang erat kaitannya dengan simbol kuasa lelaki seperti sebutan kepala keluarga, kepada desa atau kepala negara menjadi goyah juga dipertanyakan.

4.3.3 Posisi Subjek-Objek: Siapa yang diposisikan sebagai objek?

4.3.3.1 Perucapan

”Ada sirih? Kopi? Saya ini tamu” (Ada sirih? Kopi? Saya ni tetamu) hujah Markus kepada Marlina pada minit 00:04:12. Menurut *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (2016), tamu diertikan sebagai orang yang datang berkunjung (melawat dan sebagainya) ke tempat orang lain atau ke perjamuan. Dalam masyarakat Indonesia, tamu mempunyai ungkapan sebagai raja. Ungkapan ini popular dalam kehidupan masyarakat Indonesia dan menjadi rujukan dalam melayani tiap tamu yang datang. Tuan rumah dianggap perlu melayani dengan sebaik mungkin agar tamu senang dan nyaman seperti rumah sendiri.

Sikap tersebut tampak pada perucapan Markus kepada Marlina diatas. Melalui perucapan tersebut, diketahui bahawa Markus adalah objek yang diwacanakan dalam filem yang berwatak seperti raja dan harus dipenuhi segala kemauannya.

Selain itu, perucapan Markus kepada Marlina pada minit 00:07:50 juga menggambarkan perwatakan Markus sebagai objek. Melalui perucapan "*Sa su sering lihat kau, gagah tapi selalu sendiri. Malam ini, kau dapat bonus, tujuh laki-laki memang*". (Saya sering tengok awak, menarik tapi selalu sendiri. Malam ini, awak dapat hadiah, tujuh lelaki), diwacanakan bahawa isi pikiran lelaki tidak jauh daripada masalah seksual ketika berhadapan dengan "wanita yang selalu sendiri". Istilah "wanita yang selalu sendiri" berusaha memvalidasi stereotaip negatif masyarakat Indonesia tentang janda sebagai penggoda seksi yang berusaha menarik perhatian dan kasih sayang lawan jenis (Sabri et al., 2022).

Selain itu, melalui perucapan Markus diatas, Marlina sebagai subjek dianggap sedang menceritakan bagaimana lelaki memandang rendah wanita yang mempunyai status janda melalui perucapan mereka. Menurut Creese (2016), janda ialah status yang biasa digunakan untuk menggambarkan seorang wanita yang pernah berkahwin tetapi kini membujang kerana perceraian, perpisahan, ditinggalkan atau kematian suami. Pada dasarnya tidak ada yang salah dengan status janda, tetapi masyarakat menganggap bahawa status tersebut sebagai suatu kehinaan dalam masyarakat (Mahy et al., 2016; Saraswati, 2020) terutamanya di beberapa negara Asia Tenggara (Khan & Hamid, 2021) yang masih mempunyai susunan patriarki seperti Indonesia. Selain itu, gambaran media terhadap perucapan janda di juga sedikit pesimis dan negatif. Gambaran oleh media ini mungkin mempengaruhi masyarakat untuk turut berpandangan negatif terhadap janda (Sabri et al., 2022).

Yusuf (2020) mendapati bahawa label "janda" adalah sebagai "alat untuk ditatap" sehingga mengukuhkan predikat yang melekat pada janda sebagai wanita yang seksi, menggoda, senantiasa memerlukan lelaki untuk menyalurkan seksual dan hebat di tempat tidur. Stigma ini berpunca daripada Zaman Orde Baru Soeharto yang mengakar patriarki dan mewakilkan wanita ke kedudukan bawah. Tetapi dalam filem pengarah dianggap sedang memberitahukan bahawa stigma tersebut masih ada hingga filem ini diproduksi.

Kemudian, objek lainnya yang turut digambarkan dalam filem ialah kumpulan lelaki yang turun dari truk. Seorang lelaki berhujah kepada Marlina, "*kau ini bawa sial saja*" (awak ni bawa sial sahaja) tanpa mengetahui sebab Marlina membawa kepala Markus, penumpang lelaki di dalam lori langsung menilai bahawa Marlina adalah individu bersalah. Daripada membantu Marlina, penumpang lelaki lebih memilih untuk menjauh daripada Marlina dengan harapan tidak mengalami masalah. Melalui perucapan tersebut, lelaki digambarkan sebagai individu terlalu cepat menilai wanita dan penakut.

4.3.3.2 Tingkah Laku

Di dalam sebuah rumah, dapur sering diibaratkan sebagai tempat menghasilkan makanan yang membuat siapapun yang memakannya berasa kenyang. Itu juga digambarkan pada filem ini. Dalam masyarakat Indonesia, dapur masih sering diasosiasikan sebagai tempat wanita dibandingkan lelaki. Menurut Pirus (2020), jika sudah menikah, sebagai seorang isteri, jati diri wanita berkisar pada wilayah 3M, iaitu *Macak-Manak-Masak* (Berdandan, memberi zuriat, memasak). Ini sudah pasti menghadkan pergerakan wanita dan meletakkannya di bawah lelaki. Begitulah juga tingkah laku Markus yang digambarkan dalam filem ini.

Perlakuan Markus kepada Marlina dalam filem menempatkan wanita sebagai *konco wingking*. Handayani & Novianto(2008) menyatakan *konco wingking* ialah seorang yang berdiri di belakang, walaupun tidak selalunya lebih teruk, kedudukannya lebih rendah dan kurang tegas. Wanita dianggap sekadar asisten untuk menunjang kebutuhan lelaki, sedang lelaki memiliki peranan sentral sehingga wanita bergantung seluruh jiwa dan raganya pada lelaki.

Menurut Ismawati (2020), khususnya dalam masyarakat tradisional Jawa Indonesia, wanita mempunyai lebih banyak norma dan nilai yang perlu dipatuhi berbanding lelaki. Keadaan ini sangat biasa dalam masyarakat patriarki di mana lelaki cenderung lebih dominan, dan meletakkan wanita dalam kedudukan bawahan dan marginal. Malah, laporan Global Gender Gap Report of the World Economic Forum Association menunjukkan bahawa wanita Indonesia berada di kedudukan 87 dalam kalangan 146 negara dari segi jurang jantina global (Global Gender Gap Report, 2023). Pembagian kerja yang semacam ini memang sudah ada sejak zaman prasejarah, diawali pada masa paleolitik. Pada masa ini, mulai terdapat pembagian kerja berdasar seks dan umur. Lelaki bertugas mencari makan dan berburu binatang, sedangkan perempuan berada di rumah untuk mengasuh anak dan meramu makanan. Sistem domestifikasi ini kemudian menjadi awet sebagai budaya dalam masyarakat, termasuk Indonesia.

4.3.3.3 Perbincangan

Minit 00:07:36, Markus terlihat santai saat menyatakan tujuannya untuk merompak dan merogol Marlina. Sikap yang ditunjukkan oleh Markus adalah ciri-ciri bahawa penjahat sudah tahu situasi objek yang dikehendaki. Markus digambarkan dalam filem sudah mengetahui bahawa Marlina tidak dapat melarikan diri dari rumah kerana jarak antara

satu rumah dengan rumah lainnya sangat jauh. Marlina hanya seorang diri di rumah, dan sebagai wanita Marlina dianggap tidak mempunyai kekuatan untuk melawan.

Marlina : *“Dia orang mau apa kesini?”* (Mereka mahu apa datang sini?)

Markus : *“Mau ambil kau uang, semua kau pu ternak. Kalau masih ada waktu, tidur dengan kau, kita bertujuh.”*
(Mahu ambil wang awak dan semua ternak. Kalau masih ada masa, tidur dengan awak, kami bertujuh)

Patriarki dilingkungan tempat Marlina diceritakan masih sangat kuat. Lelaki dinilai kerap menganggap wanita sebagai makhluk kedua setelah lelaki. Mereka menganggap bahawa wanita hanya berfungsi untuk memuaskan nafsu seksual sahaja. Ini kerana fikiran patriarki menganggap bahawa wanita mempunyai martabat yang rendah dibanding lelaki. Sehingga lelaki dalam masyarakat menolak disebut seperti wanita kerana masyarakat telah mentakrifkan bahawa lelaki sebagai jantina yang kuat, berkuasa, mengawal, selalunya agresif dan ganas (Gilbert, 2002), sedangkan wanita mempunyai sifat yang lemah.

4.3.3.4 Tindakan

Markus sebagai objek juga diceritakan melalui tindakan yang dilakukan oleh Marlina kepada Markus dalam minit 00:24:22. Pada minit tersebut, Markus diceritakan mencuba merogol Marlina. Marlina diceritakan mengalihkan kedudukan dari bawah badan Markus ke atas badan Markus. Tindakan Marlina menukar posisi badan dilihat sebagai satu bentuk penentangan terhadap stereotaip “kuasa” lelaki ke atas tubuh wanita. Perasaan "kuasa" oleh lelaki terhadap tubuh wanita timbul akibat stereotaip masyarakat bahawa wanita adalah makhluk lemah yang mesti dibimbing dan sentiasa berada di belakang

lelaki. Perasaan keunggulan dalam masyarakat ini kemudiannya boleh bertukar kepada hak pemilikan badan wanita ke atas lelaki. Namun, melalui tindakan Marlina di atas, menggambarkan bahawa tubuh wanita adalah milik wanita dan tiada siapa yang boleh mengawalinya. Malah, melalui tindakan Marlina juga menggambarkan lelaki (Markus) boleh dikawal oleh wanita (Marlina).

4.3.4 Posisi Subjek-Objek: Apakah masing-masing pemain (pelakon) dan kelompok sosial mempunyai kesempatan untuk menampilkan dirinya sendiri atau sebaliknya?

4.3.4.1 Perucapan

Perucapan Markus kepada Marlina iaitu "*Janda tidak boleh sangar. Supaya kalau ada laki-laki yang masih mau. Jangan terlalu bapilih*" (Janda tidak boleh garang. Kalau ada lelaki yang masih mahu, jangan terlalu memilih), dianggap sedang mewacanakan pandang masyarakat terhadap janda.

Nani Zulminarni, Direktur Pemberdayaan Perempuan Kepala Keluarga (PEKKA) mengatakan daripada studi yang dilakukan PEKKA tahun 2020 di seluruh wilayah Indonesia, terutama di wilayah pedesaan yang merupakan 40 peratus daripada wilayah termiskin, stigma janda masih sangat kuat dan bahkan tidak berubah setidaknya dalam 20 tahun terakhir. Di Indonesia, seorang janda menanggung beban stereotaip yang negatif oleh masyarakat dibanding seorang duda (seorang lelaki yang sebelum ini berkahwin) yang digambarkan sebagai insan yang dihormati dalam masyarakat dan media (Setiawan et al., 2022). Janda sering kali ditempatkan sebagai wanita pada posisi yang rendah, lemah, tidak berdaya dan memerlukan belas kasih sehingga dalam kondisi sosial budaya sering kali terdapat ketidakadilan. Selain itu, janda juga dikaitkan dengan cabaran ekonomi (Fong & Nyathi, 2019). Maksudnya janda dianggap perlu mencari lelaki untuk

mendukungnya secara finansial. Anggapan ini menimbulkan kesan dalam masyarakat bahawa janda adalah seorang yang rambang mata (Morris & Munt, 2019; Zhang, 2022) dan seringkali dianggap tidak bertanggung jawab kerana dapat mengabaikan peran mereka sebagai ibu dan hanya mencari seks sahaja (Karupiah, 2020).

Kemudian, perucapan daripada Novi kepada Marlina di minit 00:42:50, "*Polisi diorang bisa apa? Nanti diorang kasih salah kau lagi karena bunuh itu penjahat. Padahal kan kau bela diri.*" (Apa yang polis boleh buat? Nanti mereka menyalahkan awak kerana membunuh penjenayah itu. Padahal, awak bela diri awak). Melalui ucapan Novi tersebut didapati bahawa masyarakat sudah tidak percaya dengan polis. Padahal, menurut Undang-Undang Republik Indonesia No 2 Tahun 2002 Tentang Kepolisipolisian Negara Republik Indonesia, tugas utama polis adalah memelihara keamanan dan ketertiban masyarakat, menegakkan hokum, dan memberi perlindungan, pengayoman, dan pelayanan kepada masyarakat. Tetapi, melalui perucapan Novi, tugas-tugas tersebut tidak dilakukan oleh polis di Sumba, tempat filem tersebut diproduksi.

4.3.4.2 Tingkah Laku

Pada minit 00:53:04, Marlina ditampilkan dalam filem sedang menunggu polis memfailkan aduan mengenai pemerkosaan yang dialaminya. Tetapi, tiada seorang pun anggota polis yang menyambut Marlina. Dalam filem itu, polis diceritakan sedang bermain ping pong, jadi mereka tidak boleh melayan Marlina. Tingkah laku polis amat bertentangan dengan tugas dan fungsi polis menurut Undang-Undang No 2 Tahun 2002 Pasal 13. Dalam pasal 13 disebutkan bahawa salah satu tugas polis adalah memberikan perlindungan, pengayoman, dan pelayanan kepada masyarakat. Bagaimanapun, dalam filem tersebut diceritakan Marlina tidak mendapat perkhidmatan seperti yang dinyatakan dalam Perkara 13.

Melalui tingkah laku polis yang disebutkan di atas, masyarakat telah mempersoalkan prestasi polis. Adakah tugas polis yang disenaraikan dalam Undang-undang No. 2 Tahun 2002 telah sesuai? Menurut tinjauan Litbang Kompas, Polisi Indonesia (Polri) mempunyai imej positif sebanyak 65.7%. Pada Oktober 2021, profil polis ialah 77.5%. Akan terdapat penurunan yang lebih curam sebanyak 74.8% pada Januari 2022, sebelum jatuh kepada 65.7% pada Jun 2022 (Dzulfaroh, 2022). Penurunan itu berlaku apabila masyarakat mengakui ketidakpuasan hati masyarakat dengan cara polis mengendalikan laporan keganasan seksual. Kemudian, banyak pula video kekejaman polis muncul dalam masyarakat sehingga menambah ketidakpuasan hati masyarakat kepada prestasi polis di Indonesia. Survei mendapati bahawa antara Julai 2021 sehingga Jun 2022, sebanyak 677 kejadian keganasan melibatkan polis direkodkan. Seperti tembakan (456 kes), penganiayaan (83 kes), penahanan sewenang-wenang (47 kes), dan penyuraian demonstrasi secara ganas (43 kes). Akibat kekerasan itu mengakibatkan 59 orang tewas, 928 orang terluka, dan 1,240 orang ditangkap sewenang-wenangnya. Kemudian, jumlah jenayah di Indonesia juga meningkat sebanyak 18,764 kes pada 2022 berbanding 2021 iaitu sebanyak 257,743 kes. Melalui filem, pengarah dianggap sedang tidak mewacanakan wanita sahaja, tetapi juga kekerasan yang dialami oleh wanita di Indonesia serta menangannya melalui Marlina.

4.3.4.3 Perbincangan

Minit 00:56:34, tergambarakan bagaimana polis di Sumba tidak dapat memproses kes Marlina kerana tidak mempunyai wang. Bahkan, agar polis boleh pergi ke rumah Marlina untuk olah TKP, polis harus menunggu angkutan terlebih dahulu.

Marlina : *Visum?* (Visum?)

Polisi : *Ya, tapi belum ada alatnya. Mungkin baru bulan depan. Tunggu dana dari pusat turun. Kecuali Nona punya dokter sendiri. Dan biar polisi bisa bergerak cepat, kita perlu bukti. Yasudah, nanti saya proses dulu ya!* (Ya, tapi sekarang tidak ada alat. Mungkin ada bulan hadapan. Tunggu daripada kerajaan. Kecuali Puan punya doctor sendiri. Dan agar polis bergerak cepat, kita perlukan bukti. Saya akan proses dahulu ya!)

Marlina : *Makasih!* (Terima Kasih)

Situasi sedemikian akan berbeza apabila Marlina bukan wanita dan mempunyai wang. Melalui perbincangan di atas, pengarah dianggap mewacanakan bagaimana polis Sumba, Indonesia, tidak dapat disebut sebagai pembela atau pelindung masyarakat. Mereka bekerja dengan tidak serius, terlihat dari *scene* polis yang bermain ping-pong saat Marlina hadir di balai polis. Selanjutnya, mereka memproses perkara dengan lamban.

Babak ini memberikan gambaran betapa naifnya rakyat yang percaya terhadap autoriti pasukan berseragam. Bukannya segera menindak ketidakadilan atas kes perkosaan yang menimpa Marlina, nyatanya penanganan polis amat lambat. Saat pemeriksaan, petugas kepolisan justru mencecar pertanyaan yang menyudutkan mangsa. Hal ini menjadi menarik lantaran adegan ini menggambarkan buruknya beberapa kerja lembaga kepolisan dalam menangani kes perkosaan.

4.3.4.4 Tindakan

Amnya jika terdapat kejahatan di sebuah kawasan, masyarakat akan menghubungi polis untuk datang ke lokasi dan menangkap tersangka dan dibawa ke balai polis. Tetapi, dalam filem ini pengarah menceritakan bahawa nombor balai polis tidak dapat dihubungi, sehingga Marlina yang merupakan seorang mangsa pemerkosaan harus membawa sendiri tersangka (kepala Markus) ke balai polis. Tindakan Marlina ini turut menceritakan bagaimana kesusahan menjadi mangsa pemerkosaan di kawasan tempat Marlina tinggal iaitu Sumba. Selain itu, tindakan masyarakat yang turun dari bas kerana melihat Marlina membawa kepala Markus juga diceritakan dalam filem ini. Masyarakat yang seharusnya membela mangsa pemerkosaan malah menjauh daripada Marlina kerana risau akan terkena masalah.

Siti Mazum, Direktur LBH APIK (Lembaga Bantuan Hukum Asosiasi Perempuan Indonesia untuk Keadilan) dalam Iswara (2020) mengatakan bahawa, tindakan menghindari masalah yang ada dalam masyarakat dapat terjadi disebabkan aturan atau Undang-Undang di Indonesia dianggap yang masih belum dapat melindungi mangsa atau saksi. Walau sudah diatur dalam Pasal 5 dan Pasal 6 Undang-Undang Nombor 31 Tahun 2014 tentang Perubahan Atas Undang-Undang Nombor 13 Tahun 2006 tentang Perlindungan Saksi dan Korban, tetap sahaja Undang-Undang tersebut dianggap masih lemah. Kelemahan Undang-Undang tersebut iaitu kewibawaan Lembaga Perlindungan Saksi dan Korban (LPSK) untuk melindungi para saksi, mangsa, pemberi maklumat, dan kolaborator keadilan tidak terjamin. Maksudnya, jika kolaborator keadilan memberikan maklumat atau melaporkan sesuatu kes, mereka tidak akan mendapatkan rawatan yang sewajarnya sehingga ramai daripada mereka terseret ke dalam kes yang dilaporkan. Kelemahan lain ialah terdapat sangat sedikit pasal yang mengawal mangsa, tidak ada sebutan khusus tentang perbezaan antara keperluan pelaporan dan saksi.

4.3.5 Posisi Penonton: Bagaimana posisi penonton ditampilkan dalam film?

Setelah menonton film, didapati bahawa semua informan pelajar wanita Indonesia merasa berada di posisi sebagai pelakon utama iaitu Marlina. Ini kerana menurut mereka, penggunaan ayat “Sa (saya)” saat Marlina berhujah dengan semua pelakon lain menjadikan informan berasa bahawa ayat tersebut merepresentasikan diri informan sendiri dari awal hingga akhir filem.

“Saat Markus mengutarakan niat kalau mau memperkosa si Marlina, saya merasa ter-offended gitu. Sepertinya saya adalah Marlina”.

(CS, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

“Saat Novi bilang ke Marlina “Kalo kamu melaporkan kepada polisi nanti kamu yang akan di penjara”. Nah menurut saya, posisi Marlina saat Novi mengatakan itu mewakili saya”.

(AH, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

Menurut Hall (1997: 15), representasi adalah sebuah produksi konsep makna dalam minda melalui bahasa. Ini adalah hubungan antara konsep dengan bahasa yang menggambarkan objek, orang, atau bahkan peristiwa realiti. Representasi dapat difahami bagaimana bahasa digunakan dan mempunyai erti bagi orang lain. Ini disebabkan bahasa memiliki peranan penting dalam proses konstruksi makna. Penggunaan ayat “Sa (Saya)” yang diucapkan Marlina dalam filem dianggap adalah salah satu usaha yang digunakan oleh pengarah untuk membentuk dan meletakkan posisi penonton agar seolah-olah menjadi pelaku dalam filem tersebut.

Selanjutnya, Perucapan daripada Markus kepada Marlina di beberapa adegan filem dianggap serupa dengan apa yang informan wanita alami di kehidupan sebenar.

“Dalam bentuk dialog-dialog seksis tadi, saya juga merasakan relate dengan apa yang diterima Marlina. Seperti kalimat “jangan terlalu pemilih”, “cantik tapi galak sekali” yang diucapkan Markus. Kata-kata itu sering diucapkan oleh laki-laki di sekitar saya. Memangnya kenapa kalau perempuan memilih? ‘kan kita punya hak untuk memilih”.

(FA, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

Walau tidak mengalami langsung kepada diri sendiri, informan lelaki Indonesia menyatakan bahawa pelecehan yang dialami Marlina juga pernah terjadi kepada orang-orang terdekatnya.

“Saya memiliki saudara perempuan, terus banyak teman-teman saya yang perempuan juga ada yang dilecehkan”

(RP, diskusi kumpulan berfokus, Jun 18, 2022)

Situasi yang tidak hanya dialami oleh lebih daripada satu orang dalam masyarakat dapat menjadi bukti bahawa situasi yang demikian adalah biasa atau lazim terjadi. Adalah dipercayai bahawa lelaki boleh berhujah dengan wanita semahu-mahunya kerana mereka dianggap lebih tinggi dalam masyarakat berbanding wanita. Sedangkan wanita akan diberi stigma menentang kerana mereka dianggap terlalu berani untuk membuat hujah sedemikian. Kedudukan patriarki ini kemudiannya dibincangkan oleh pengarah menerusi filem tersebut.

Ini juga selaras dengan pandangan Bhasin dalam Adipoetra (2016) bahawa di bawah patriarki, bidang tertentu dalam kehidupan wanita dikawal oleh lelaki, iaitu kuasa wanita dan tenaga produktif, kesuburan wanita, kawalan ke atas seksualiti wanita, pergerakan wanita, harta benda dan sumber ekonomi. Menurut Yuliantini (2021), perkara-perkara ini terkandung dalam stereotaip gender tipikal, kewanitaan (feminine), termasuk jangkauan keluarga, kemesraan, kecantikan, kasih sayang, pergantungan, kelemahan fizikal dan pasif. Tambahan pula, wanita dipandang sebagai penyayang, sensitif dan patuh (Fatimah et al., 2019). Lelaki, sebaliknya, dianggap lebih berdaya saing dan kurang emosi

berbanding wanita. Stereotaip lelaki digambarkan sebagai tidak beremosi, kuat dari segi fizikal, bebas, aktif dan agresif. Oleh sebab itu, perwakilan media wanita boleh mempengaruhi cara wanita menilai diri mereka sendiri (Perdana, 2014). Media menunjukkan kandungan yang membuatkan penonton menganggap stereotaip jantina adalah perkara biasa.

Berbeza dengan informan pelajar wanita Indonesia yang merasai diri mereka sebagai pelaku, informan pelajar lelaki Indonesia diketahui merasa bahawa posisinya sebagai penonton ditampilkan sebagai pelaku dan pengamat. Diposisikan sebagai pelaku, informan lelaki menganggap bahawa perkosa tidak hanya dapat terjadi kepada wanita sahaja, tetapi juga lelaki sehingga, siapapun yang dirogol, itu bukanlah hal yang menyenangkan.

“Kau akan jadi perempuan yang paling bahagia” dan si Marlina menjawab “Tidak, saya jadi perempuan yang paling sial”. Menurut saya, saya terwakilkan, kerana walaupun laki-laki sekalipun diperkosa dia gak bakal senang kerana sudah banyak juga berita di Indonesia ini yang di mana laki-laki diperkosa dia malah jadi trauma jadi pemerkosaan itu gak sesuatu hal yang menyenangkan.”

(AH, diskusi kumpulan berfokus, Jun 18, 2022).

Menurut Kitab Undang-Undang Hukum Pidana (KUHP) Pasal 285, perkosaan didefinisikan sebagai “kekerasan atau ancaman kekerasan memaksa perempuan yang bukan isterinya bersetubuh dengan dia, dihukum, kerana memperkosa, dengan hukuman penjara selama-lamanya dua belas tahun.” Dalam pasal ini, rogol haruslah dilakukan oleh lelaki kepada wanita yang bukan isterinya. Definisi ini kemudian diprotes oleh masyarakat Indonesia kerana dianggap rogol digambarkan sebagai sesuatu yang hanya dialami oleh jenis kelamin tertentu. Menurut masyarakat Indonesia, definisi tersebut merupakan pelanggaran terhadap “Asas Non-diskriminasi” yang menjadi salah satu jiwa dalam penerapan Hak Asasi Manusia.

Oleh sebab itu, pada June 2022 masyarakat Indonesia kembali memberikan protes kepada Dewan Perwakilan Rakyat (DPR). Masyarakat meminta pembaharuan hukum pidana baik formal dan material yang khususnya mengatur tentang rogol perlu diubah definisinya sehingga bersifat bebas gender (*gender free*) sehingga rogol terhadap lelaki (*male rape*) dipadang sebagai kejahatan kekerasan yang sama seperti rogol terhadap wanita. Kerana perkosaan dan kekerasan seksual tidak tentang seks atau hubungan seksual, melainkan kejahatan serius tentang kekuasaan, kontrol, penghinaan dan dominasi di mana kepentingan mangsa yang menderita dan dirugikan mendapatkan perlindungan hukum.

Kemudian, informan lelaki yang berasa diposisikan sebagai pengamat filem diwacanakan melalui dialog Novi dengan Marlina pada minit 00:29:52. Diketahui bahawa melalui dialog tersebut, seorang informan mendapatkan maklumat baharu tentang wanita.

“Saya baru tahu kalau perempuan yang sedang hamil akan merasa sakit di pinggangnya. Susah untuk tidur miring ke kiri, kanan, atau terlentang. Dan ada masanya perempuan membutuhkan lebih banyak kasih sayang, dan lain sebagainya saat sedang hamil.”

(I, diskusi kumpulan berfokus, Jun 18, 2022)

Menurut World Health Organization (2020), mengandung adalah proses sembilan bulan atau lebih di mana seorang wanita membawa embrio dan janin yang sedang berkembang di dalam rahim wanita. Saat mengandung, wanita akan mengalami tiga fasa. Fasa pertama (usia kandungan 1—26 minggu), wanita akan mengalami perubahan pada tubuhnya seperti badan cepat letih dibanding sebelum mengandung, sakit perut seperti sembelit dan pedih ulu hati, mual dan muntah, suasana hati yang berubah, pertambahan berat badan, sakit kepala, dan mengidam atau tidak suka kepada makanan tertentu. Fasa kedua (usia kandungan 13—27 minggu), wanita umumnya akan mengalami perubahan yang mana perut mula membesar apabila rahim mengembang, mudah pening kerana tekanan darah rendah, mula merasakan pergerakan janin dalam perut, sakit badan, dan juga pergelangan kaki atau tangan bengkak, dan lain sebagainya. Yang terakhir iaitu fasa tiga (usia

kandungan 28 minggu—41 minggu), secara umumnya wanita akan mengalami pergerakan janin dalam perut semakin ketat dan lebih banyak, mempunyai kontraksi palsu, terasa pedih ulu hati, pergelangan kaki, jari atau muka bengkak, jadi lebih kerap kencing, dan sukar untuk mencari posisi tidur yang selesa (WHO, 2020) seperti keadaan yang dialami oleh Novi pada filem.

Sebagai media komunikasi massa, filem adalah media yang paling efektif untuk memberikan informasi kerana dianggap merupakan gabungan antara audio dan video sehingga mudah diterima oleh penonton. Informasi tersebut dapat disampaikan melalui plot cerita, watak pelakon, hingga dialog pelakon dalam filem. Menurut Blacker (1996) dalam (Othman, 2017) tanpa dialog yang baik, penceritaan akan menjadi lemah dan kurang meyakinkan penonton. Oleh itu, dialog dalam filem adalah medium yang sesuai untuk menajamkan kreativiti di samping mengungkapkan peristiwa. Kreativiti yang ingin dipaparkan melalui tema, plot, watak dan perwatakan apabila digabungkan dengan penggunaan dialog yang meyakinkan mampu menjadikan filem itu bermakna dalam penyampaian mesejnya.

4.3.6 Posisi Penonton: Bagaimana penonton memposisikan dirinya dalam teks filem yang ditampilkan?

Informan wanita dan lelaki didapati sama-sama menempatkan dirinya dalam posisi sebagai wanita. Ini disebabkan Perucapan, tingkah laku, perbincangan dan tindakan yang diwacanakan oleh pengarah melalui pelakon Marlina juga terjadi pada kehidupan informan seharian, kecuali diperkosa.

“Di kehidupan sehari-hari saya juga mengalami seksisme dan patriarki, tapi tidak setinggi level yang diterima Marlina. Saya pernah dikatai “cantik kok galak” oleh lelaki. Padahal, saya tidak galak, tetapi saya tegas. Tegas seorang wanita sering kali diasosiasikan galak oleh lelaki. Itu adalah bahagian seksis yang pernah saya alami.”

(FA, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

Menurut *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, *galak* atau *garang* adalah suka atau lekas menyerang dan sebagainya (apabila marah dan sebagainya). Sedangkan *tegas* adalah jelas serta terang (kelihatan dan lain-lain). Perbezaan antara *garang* dengan *tegas* sering kali menjadi stereotaip dalam masyarakat. Stereotaip ialah pendapat, tanggapan, imej atau idea yang terlalu umum dan diterima secara meluas tentang seseorang, tempat atau benda. Secara ringkasnya, ia adalah “salah faham” biasa yang dikaitkan dengan sifat individu atau kumpulan. Menurut McLeod (2015) dalam Trapero (2018), masyarakat menggunakan stereotaip untuk memudahkan dunia sosial kita dan mengurangkan jumlah proses (iaitu berfikir) yang perlu kita lakukan apabila bertemu orang baharu dengan mengkategorikan mereka di bawah “penanda prasangka” bagi sifat, ciri atau sikap.

Hasil penelitian yang dilakukan oleh Moya dan Exposito (2021) mendapati bahawa wanita cenderung dianggap tidak mempunyai sifat tegas kerana sering kali melibatkan perasaan, emosi, atau curahan hati ketika bertindak atau memutuskan suatu perucapan. Sedangkan lelaki cenderung memutuskan suatu perkara tanpa melibatkan perasaan. Stereotaip inilah yang menurut informan wanita Indonesia masih dialami mereka dalam kehidupan seharian. Selanjutnya, pernah merasakan di kehidupan sehari-hari juga turut dirasakan oleh informan MJ dan DI.

“Saya memposisikan diri saya sebagai wanita seperti Marlina. Karena saya pernah diperlakukan semena-mena oleh orang lain. Walau tidak sampai terjadi pemerkosaan seperti Marlina, tapi saya pernah mengalami pelecehan seksual. Jadi sedikitnya saya tau bagaimana perasaan takut dan cemas yang alami Marlina saat Markus bilang mau memperkosa dia.”

(MJ, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

“Hal-hal seperti ini tu banyak sekali terjadi di sekitar saya. Kadang juga dengan cat calling atau bahasa-bahasa yang seksual yang dikirimkan baik lewat voice notes, telepon dan sebagainya. Itu tu hal yang sebenarnya banyak terjadi”.

(DI, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

Gangguan seksual ialah satu siri perbuatan atau tindakan yang bersifat seksual, paksaan dan tidak diingini oleh penerima gangguan dan berakibat mengganggu penerima. Gangguan seksual tidak terhad kepada aktiviti seksual paksaan sahaja, tetapi juga sebarang tingkah laku, kenyataan, atau permintaan dengan konotasi seksual yang disukai oleh pelaku tetapi mengganggu penerima (Newman & Templeton, 2021). Skop perbuatan gangguan seksual mempunyai julat yang luas dan boleh berlaku di mana-mana dan kepada sesiapa sahaja, bukan sahaja wanita tetapi juga lelaki. Berdasarkan pengamatan pengkaji kepada kes gangguan seksual, secara amnya, gangguan seksual berlaku di kawasan yang dianggap “selamat” oleh masyarakat luas, seperti rumah, sekolah, universiti, dan tempat kerja. Pesalahnya tidak jauh daripada orang yang dikenali mangsa seperti rakan, rakan sekerja, guru atau pensyarah, dan atasan.

Informan didapati juga memposisikan diri sebagai watak utama wanita kerana perkara dan tindakan yang dialami oleh Marlina.

“Karena walaupun laki-laki sekalipun diperkosa dia gak bakal senang ... pemerkosaan itu gak sesuatu hal yang menyenangkan.”
(AH, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

“Tapi dari keberanian dia [Marlina], terus cara dia melawan ... tapi dia masih bisa mengikuti tekanan itu dari kecerdikan dia tadi. Saya terwakilkan di situ.”
(RP, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

Elinwa (2020) mendapati bahwa filem membuatkan penonton merasai apa yang ditayangkan sehingga seolah-olah penonton sedang melalui kehidupan, kesukaran dan perjuangan dalam hidup. Penonton juga belajar cara hidup yang mereka mahu di masa hadapan meneruskan filem yang mereka tonton. Nampaknya, kuasa filem tidak hanya membawa penonton ke alam fantasi, malah memberi ilmu dan kesedaran penonton. Selain itu, kajian ini juga mendapati bahawa walaupun penonton menonton filem yang sama, tetapi tafsiran mereka tentang filem itu berbeza daripada seorang kepada seorang.

Ini boleh disebabkan oleh pengalaman mereka tentang kehidupan sebenar seharian dan dunia fantasi filem itu.

4.3.7 Posisi Penonton: Kepada kelompok yang manakah penonton mengenal pasti dirinya?

Semua informan pelajar wanita dan lelaki mengenal pasti dirinya termasuk ke dalam kelompok marginal (tidak menguntungkan) dibandingkan kelompok penguasa. Ini disebabkan informan memandang wanita sebagai seorang yang lemah, pasif, dan pasrah menerima segala kondisi yang terjadi pada dirinya, serta mempunyai kewajiban melayani dan patuh kepada kehendak lelaki.

“Karena saya sebagai perempuan juga terkadang sering dianggap lebih lemah dari cowok.”

(MA, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

Informan masih cenderung memberikan label atau stereotaip wanita sebagai kaum yang lemah dibandingkan dengan lelaki. Sebutan lemah sendiri cenderung ditujukan kepada fizikal dibanding dengan keadaan lainnya seperti berfikir, memecahkan soalan dan lain sebagainya. Kajian yang telah diterbitkan dalam *Journal of Experimental Biology* University of Utah, mengungkapkan bahawa lelaki mempunyai kekuatan lengan atas yang jauh berbeza daripada wanita. Lengan bahagian atas lelaki seperti direka untuk memiliki kapabiliti dalam melakukan pukulan yang lebih kuat. Mereka sangat kuat apabila berkenaan dengan otot yang berhubungan dengan melempar pukulan (Knight, 2020). Lalu, apa bila wanita tidak mempunyai otot yang kuat untuk melempar pukulan, apakah wanita langsung dianggap lemah? Aktiviti seharian manusia tidak selalunya menggunakan otot, tetapi ada banyak aktiviti lain yang menuntut manusia untuk berfikir, menggunakan fungsi kognitif agar masalah dapat teratasi, mulai masalah yang kecil hingga yang rumit. Kajian dari Hive pada 2017 mengungkapkan bahawa wanita dapat bekerja lebih produktif 10 peratus daripada lelaki.

Stereotaip yang masih melekat pada masyarakat dan ketidakadilan yang masih diterima oleh wanita membuat kaum wanita merasa perlu untuk memberikan sokongan kepada sesama kaumnya.

“Kita sebagai wanita harus bisa menyuport atau menjadi support system wanita lain. Saling menguatkan satu sama lain agar menjadi lebih kuat. Karena sepertinya cuma wanita yang paham bagaimana kondisi wanita yang sebenarnya.”

(DI, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

Gerakan-gerakan menyokong wanita di antaranya adalah gerakan #MeToo yang ada dalam pelbagai dunia termasuk Indonesia dan Malaysia, serta gerakan Time's Up. Tujuan kedua-dua gerakan ini adalah untuk mendapatkan kesetaraan, keadilan, dan kesejahteraan wanita sebagaimana yang didapatkan oleh lelaki dalam pelbagai bidang seperti pendidikan, kesihatan, organisasi, dan politik. Kenapa perlu ada gerakan sedemikian? Apakah keberadaan polis tidak cukup? Inilah yang menurut informan wanita juga turut diwacanakan oleh pengarah melalui filem, iaitu bagaimana pelayanan yang dilakukan oleh polis jika mendapatkan pengaduan pemerkosaan kepada wanita. Menurut informan wanita, polis yang seharusnya menjalankan tugas untuk melindungi masyarakat dianggap tidak betul-betul menjalankan tugas. Polis dianggap memihak salah satu jantina dalam menangani sebuah kes, terutama kes pemerkosaan.

“Ini kegelisahan banyak perempuan Indonesia, seperti Marlina tadi yang ingin melaporkan haknya ke polis, tapi dicemooh. Dan saya juga baca berita kenapa banyak wanita tidak ingin melapor kejadian pemerkosaan pada polis atau orang lain, karena korban tau kalau yang akan dicemooh adalah dirinya, bukan pelaku pemerkosaan.”

(SZ, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

Ketidakadilan yang diterima oleh pihak yang seharusnya membantu menegakkan keadilan ini (baca: polis), membuat informan wanita merasa menjadi kelompok yang marginal (tidak menguntungkan). Bahkan, ketika wanita berusaha untuk membela diri atau membuat pengaduan, ada rasa takut yang dialami oleh mangsa.

“Saya merasa filem ini mengatakan bahwa wanita tu sebenarnya diperlakukan dengan secara tidak adil di masyarakat sosial kita. Jadi, melihat filem ini membuat saya merasa ketakutan, cemas, dan berdebar-debar saat Marlina berusaha membela dirinya seperti itu.”

(MJ, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

“Jadi kiasannya adalah, dia harus membunuh gitu demi memperjuangkan keadilannya sendiri, karena di dunia nyata juga sering kali tidak ada yang membela si perempuan ini.”

(FA, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

Begitu juga dengan informan lelaki. Semua informan lelaki setuju bahawa stereotaip wanita apatah lagi wanita yang berstatus janda yang dianggap lemah, tidak mempunyai harga diri dan dapat diperlakukan seenaknya oleh laki-laki adalah tidak adil. Wanita seharusnya mempunyai kedudukan yang sama dengan lelaki dalam kelompok masyarakat.

“Ada dialog antara teman-teman Markus yang menganggap perempuan tidak perawan itu direndahkan sedangkan pria yang tidak perjaka itu jadi kebanggaan. Harusnya kan kalo sama-sama direndahkan yaudah sama-sama tidak perawan, tidak perjaka. Kenapa yang satu tidak perawan direndahkan seakan-akan nilainya turun sedangkan laki-laki yang tidak perjaka lagi malah jadi kebanggaan.”

(FA, diskusi kumpulan berfokus, Jun 18, 2022)

Selanjutnya, kelompok marginal juga dirasakan saat *scene* Marlina dan polis. Polis yang tidak dapat dihubungi, tidak melayani, dan menganggap kes yang dialami tidak penting adalah wacana nyata yang sering dilihat oleh informan disekitar di sekitar mereka.

“Ya kan filem ini menceritakan tentang Marlina, dapat dibilang di filem ini Marlina kan seorang janda yang martabatnya tidak dihormati atau tidak dihargai. Seperti ketika terjadi perampokan di rumah dia dan Markus itu dengan bangganya dia mengatakan kepada Marlina kalau “Kamu itu beruntung kalo akan diperkosa oleh tujuh orang lelaki” padahal itu kan sesuatu perbuatan yang tidak layak dan ketika dia [Marlina] melapor ke polis, dia tidak dihargai.”

(SZ, diskusi kumpulan berfokus, Jun 18, 2022)

“Saya merasa memposisikan diri sebagai Marlina yang tinggal di Indonesia. Penegak hukum di Indonesia itu tidak adil, tidak serius dan tidak profesional. Sulit mencari keadilan di negara ini.”

(TM, diskusi kumpulan berfokus, Jun 18, 2022)

“Karena banyak juga kasus di Indonesia misalkan kita yang menjadi korban malah kita yang di penjara.”

(AH, diskusi kumpulan berfokus, Jun 18, 2022)

Kes pemerkosaan yang tidak dilaporkan oleh mangsa menurut survei yang dilakukan oleh Lentera Sintas Indonesia ke atas 25,213 orang di Indonesia adalah sebanyak 6.5 peratus atau 1636 orang mengatakan mereka telah diperkosa, dan daripada jumlah itu 93 peratus mengatakan mereka tidak melaporkan kerana bimbang akan akibatnya (VOA, 2016). Tinjauan ini mendapati bahawa pemerkosaan adalah kes yang paling banyak tidak dilaporkan di Indonesia. Ini disebabkan stigmatisasi yang berkembang dalam masyarakat bahawa mangsa adalah satu-satu orang yang disalahkan pada kes tersebut (Komnas Perempuan, 2022). Di samping itu, mangsa pemerkosaan dapat mengalami viktimisasi sekunder yang menggalakkan mangsa untuk tidak melaporkan kerana berasa tidak selesa dan tidak dilindungi. Viktimisasi sekunder ialah proses menghasilkan mangsa yang boleh disebabkan oleh pelbagai perkara. Viktimisasi sekunder adalah bertujuan untuk reaksi negatif terhadap mangsa seperti mangsa dipersalahkan sebagai punca diperkosa, bertanya sejarah tingkah laku seksual mangsa, pakaian semasa kejadian pemerkosaan dan membawa kepada tidak mendakwa pelaku.

4.4 Implikasi Watak Pelakon Utama Dalam Filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* (2017) Terhadap Masyarakat Indonesia

4.4.1 Berani Membela Hak Sebagai Wanita

Menurut informan wanita dan lelaki, pelakon utama wanita dalam filem ini ialah Marlina. Ini disebabkan tajuk filem yang digunakan sama dengan salah satu watak wanita yang diceritakan dalam filem iaitu Marlina. Kemudian, *scene* watak Marlina dalam filem dianggap lebih banyak dibanding watak yang lain. Sebagai pelakon utama wanita, Marlina dinilai mempunyai perwatakan yang berani. Bagi informan lelaki, impak

perwatakan tersebut dapat menyokong penonton, khususnya penonton wanita, untuk berani melawan kekerasan yang dialami dan membela haknya sebagai wanita.

“Menurut saya, filem ini dikhususkan kepada perempuan agar berani seperti Marlina.”

(KD, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

“Mungkin yang muncul di masyarakat setelah nonton ini, tentang sosok Marlina adalah perempuan yang berani untuk membela haknya. Biasanya kasus pemerkosaan selalu berakhir dengan kekeluargaan. Tapi dengan adanya filem ini, saya merasa nanti bakal ada seruan-seruan untuk itu, untuk mengambil hak mereka, untuk menuntut apa yang mereka inginkan, seperti itu. Keberanian Marlina mungkin yang akan keluar selanjutnya.”

(IN, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

Dalam kes pemerkosaan di Indonesia, mengahwinkan pelaku dengan mangsa adalah perkara biasa. Berdasarkan siri kajian Barometer Kesetaraan Gender 2020 daripada *Indonesian Judicial Research Society* (IJRS), 1,586 responden yang terlibat dalam kes pemerkosaan, hanya terdapat 19.2 peratus kes di mana pelakunya dipenjarakan. Sebanyak 26.2 peratus mangsa pemerkosaan dalam kes ini sebenarnya telah berkahwin dengan pelaku sebagai penyelesaian kepada kes—selebihnya tidak mendapat penyelesaian masalah tersebut dan pelaku hanya membayar sejumlah wang (IJRS, 2020).

Tinjauan 2016 yang dijalankan oleh Persatuan Pemantau Peradilan Indonesia (MaPPI-FHUI) mendapati bahawa 51.6 peratus daripada kira-kira 2,000 responden menganggap perkahwinan antara pelaku dengan mangsa pemerkosaan sebagai alasan yang sah untuk meringankan hukuman pelaku. MaPPI-FHUI juga mendapati bahawa keputusan hakim menggunakan alasan ini sebagai asas untuk mengurangkan hukuman—seolah-olah kerugian yang dialami oleh mangsa telah dipadamkan sebahagiannya oleh perkahwinan.

Ini dilakukan dengan pelbagai dalih, mulai daripada menutup aib keluarga, sehingga anak yang dilahirkan mempunyai bapa, hingga mengelak daripada tanggungjawab jenayah. Malah, mengahwinkan mangsa dengan pelaku berpotensi menimbulkan keganasan

berulang kepada mangsa, baik dari segi emosi, fizikal, dan seksual, serta merampas hak mangsa untuk memulihkan dirinya. Daripada memberi tumpuan kepada pemulihan dan keperluan mangsa, penyelesaian perkahwinan justeru meminimumkan pemerkosaan dan trauma yang dialami oleh mangsa.

Dalam perkara ini, terlihat masih terdapat anggapan yang keliru mengenai *restorative justice* (keadilan restoratif), iaitu konsep keadilan berdasarkan pengembalian hak yang sering dikumandangkan oleh aparat penegak hukum. Nampaknya masyarakat mentakrifkan konsep itu hanya sebagai usaha menyelesaikan konflik secara aman di luar mahkamah. Malah, menurut *European Forum for Restorative Justice*, keadilan pemulihan sebenarnya adalah pendekatan yang berpusat pada pemulihan daripada kerugian yang disebabkan perbuatan jenayah. Maksudnya, mengahwinkan mangsa dengan pelaku adalah bertentangan dengan konsep *restorative justice* kerana tidak memberikan keadilan dan kepastian undang-undang yang timbul melalui proses undang-undang. Malah, jalan pintas ini cenderung tidak memberi ruang kepada dialog antara kedua-dua pihak, sekali gus menutup suara mangsa. Oleh itu, penerapan keadilan pemulihan dalam kes keganasan seksual mesti memberi tumpuan kepada melakukan sekurang-kurangnya tiga perkara: Memberi ruang kepada mangsa untuk berkongsi kerugian mereka, menyedarkan pelaku tentang kesan kesilapan mereka, untuk pelaku mengambil akibat undang-undang (Wormer & Bartollas, 2021).

Melalui perwatakan Marlina yang berani tersebut, informan lelaki juga menilai bahawa filem ini berusaha untuk mengajak wanita, khususnya yang mengalami kes pemerkosaan agar berani untuk mendapatkan keadilan dan menolak normalisasi (anggapan biasa) kes pemerkosaan dalam masyarakat.

“Mungkin kedepannya bakal ada yang mulai berani untuk menunjukkan diri bahwa dirinya [wanita] gak lemah.”

(RP, diskusi kumpulan berfokus, Jun 18, 2022)

“Menurut saya, pengaruh kepada penonton dan masyarakat Indonesia itu dari filem ini, menunjukkan kalau ternyata perempuan gak selemah itu. Perempuan bisa melawan balik dan perempuan juga bisa mengontrol atas segala sesuatu. Perempuan juga bisa merealisasikan apa yang dia inginkan. Misalnya adegan Marlina yang gak mau diperkosa, kemudian dia langsung membunuh. Lalu, adegan di truk saat mau ke kantor polisipolis, dia gak mau cari truk lainnya.”

(AH, diskusi kumpulan berfokus, Jun 18, 2022)

Menurut Durham (2021), budaya yang menganggap pemerkosaan, gangguan, dan keganasan seksual adalah perkara biasa yang berlaku dan dinormalisasi dalam masyarakat dengan alasan tersilap disebut dengan normalisasi pemerkosaan (*rape culture*). Oleh sebab itu, isu gangguan seksual tidak lagi dianggap penting dan tidak perlu mengadakan perbincangan yang mendalam, malah merasakan tiada tindakan lanjut diperlukan untuk pelaku dan mangsa. Istilah ini mula digunakan sejak tahun 1970-an yang muncul dalam buku berjudul *Rape: The First Sourcebook for Women*. Yang kemudiannya digali lebih dalam menerusi filem *Rape Culture* pada 1975-an. Di Indonesia, normalisasi pemerkosaan terjadi kerana keganasan seksual telah berakar umbi dan dinormalisasi dalam media, budaya pop dan masyarakat. Ini selalunya wujud, walaupun tidak secara eksklusif, dalam masyarakat yang sangat patriarki di mana dinamika gender diputarbelitkan, dengan wanita di bawah lelaki, dan kekurangan kesaksamaan gender secara umum.

Sedangkan menurut informan pelajar wanita, sebagai pelakon utama wanita dalam filem Marlina memiliki perwatakan yang berani dan tenang. Perwatakan berani dan tenang Marlina terlihat daripada perucapan, perbincangan tindakan dan tingkah laku yang dilakukan oleh Marlina sendiri ataupun dengan watak lain. Perwatakan berani ini dapat

menyokong wanita lain agar tidak pasrah menerima kekerasan atau penindasan daripada orang lain.

“Bahwa kita sebagai perempuan juga sebenarnya perlu banget buat jadi perempuan yang berani dan jangan pasrah sama keadaan, sebisa mungkin kita tetap melindungi diri kita agar bisa selamat.”

(MA, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

“Secara khusus menunjukkan kepada perempuan-perempuan atau secara umumnya kepada masyarakat bahwa untuk sampai ke titik ini bagi seorang perempuan itu gak mudah. Perlu perjuangan yang panjang dan ekstra.”

(FA, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

Perjuangan adalah bergaduh (untuk merebut sesuatu), usaha yang penuh dengan kesulitan dan bahaya, dan bentuk interaksi sosial, termasuk persaingan, pelanggaran dan konflik (*Kamus Besar Bahasa Indonesia*, 2021). Dalam masyarakat Indonesia, wanita dianggap harus mempunyai rasa perjuangan yang lebih tinggi dan lebih besar untuk mendapatkan apa yang mereka inginkan berbanding lelaki. Sebagai contoh, lelaki dianggap lebih mudah mencapai matlamatnya berbanding wanita kerana lelaki dianggap oleh masyarakat tidak perlu melakukan pekerjaan domestik. Berbeza dengan wanita yang dianggap mempunyai kewajipan utama untuk menyelesaikan pekerjaan domestik sebelum mencapai maklamatnya. Tingkah laku yang tidak memperkasakan wanita ini dianggap menjadikan wanita harus mempunyai daya juang yang lebih besar berbanding lelaki untuk mendapatkan matlamat yang diinginkan. Oleh sebab itu, watak Marlina yang berani dalam memperjuangkan keadilan bagi dirinya dianggap oleh informan pelajar wanita Indonesia sebagai sebuah realiti kaum wanita di Indonesia.

”Benar-benar sangat mewakili gambaran perempuan di Indonesia, yang mana sebagian suara [kasus] korban pelecehan seksual itu sering kali tidak didengar.”

(MA, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

4.4.2 Mengubah Minda Penonton Wanita dan Lelaki

Menurut informan wanita lagi, perwatakan Marlina dianggap sebagai suatu sokongan khususnya kepada kaum wanita Indonesia yang mempunyai kehidupan sama dengan

Marlina, iaitu janda dan mangsa pemerkosaan agar berani bertindak untuk mendapatkan keadilan.

“Marlina dikisahkan adalah sosok janda, dan dari sikap dia yang berani untuk membunuh itu, menurut pandangan saya setelah menonton, dia tidak ingin janda-janda lain yang lain berakhir sama seperti dia. Harus ada perubahan.”

(DI, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

“Marlina bisa jadi kayak encouragement atau ngasih keberanian sama orang-orang yang nonton atau mungkin yang sudah pernah jadi korban atau penyintas untuk berani bertindak mencari keadilan buat dirinya sendiri.”

(WN, diskusi kumpulan berfokus, Jun 11, 2022)

Jawapan informan ini sejalan dengan kajian yang dilakukan oleh Kendrick, MacEntee & Flicker (2021) terhadap kuasa filem dan impaknya kepada penonton. Didapati bahawa respons khalayak terhadap filem boleh mencabar stereotaip yang berbahaya dan membantu penonton mempertimbangkan jalan untuk berubah hidup negatif yang lebih positif dalam kehidupan peribadi dan negatif mereka. Bagaimanapun, perubahan ini memerlukan masa, dedikasi dan tanggungjawab yang tinggi disebabkan stigma lama yang tertanam dalam diri penonton. Fakta adalah filem mempunyai keupayaan untuk mengubah minda penonton negatif yang lebih positif atau negatif.

4.5 Penglibatan Wanita dalam Perfileman Malaysia

Perbincangan ini dibahagikan kepada dua bahagian iaitu penglibatan wanita sebagai pelakon di awal penerbitan filem, dan penglibatan wanita dalam pembikinan filem sebagai pengarah di Malaysia.

4.5.1 Wanita sebagai Pelakon

Sejak bermulanya industri perfileman di Malaysia, wanita tidak mempunyai peranan yang besar seperti lelaki yang bertindak sebagai pengarah, pengkaji skrip, dan penerbit. Wanita hanya mengisi peranan sebagai pelakon. Wanita dalam filem di Malaysia pada 1950-an, masih dimaknai sebagai antara wanita yang baik atau jahat, dara atau pelacur dan

merupakan objek rumah tangga, sehingga apabila wanita keluar dari rumah, maka ia dipandang sebagai seorang yang lemah untuk melawan godaan duniawi. Akibatnya menurut Fuziah dan Faridah (2000), wanita digambarkan menjadi terlalu materialistik, menggoda lelaki, perosak rumah tangga, dan perempuan murahan yang akhirnya mati secara tragis sehingga muncul pandangan bahawa wanita yang ideal adalah wanita yang tetap benar untuk suami dan keluarga tidak kira berapa banyak dia menderita dan berapa banyak yang dia sedang disalahgunakan.

Sarji (1985) yang menganalisis imej wanita dalam lima filem P. Ramlee pada zaman yang berbeza, iaitu *Penarik Beca* (1956), *Ali Baba Bujang Lapok* (1961), *Ibu Mertuaku* (1962), *Madu Tiga* (1964), dan *Nasib Do Re Mi* (1966). Beliau menggunakan analisis kandungan dan menunjukkan bahawa wanita digambarkan sebagai emosi, sensitif dan mudah menangis. Pada asasnya, wanita digambarkan kaya, materialistik dan memburu suami, miskin, tidak berdaya, lemah dan berpolitik. Selain itu, wanita paling sering dicirikan sebagai janda, ibu, pembantu rumah, penyanyi, jururawat dan kerani. Imej serupa juga kelihatan dalam filem Jins Shamsuddin pada 1970-an dan awal 1980-an.

Begitu pula dengan filem delapan puluhan, Soh Geok Choon (1988) yang menganalisis kandungan filem *Menanti Hari Esok* (1977), *Esok Masih Ada* (1980), dan *Esok Untuk Siapa* (1981). Dalam filem-filem ini, Soh mendapati bahawa wanita kebanyakannya digambarkan dalam cahaya negatif, kerana ia adalah periferal, bergantung dan tunduk kepada lelaki. Secara amnya, wanita diwacanakan sebagai rakyat kelas dua; terperangkap dalam sistem patriarki yang merendahkan kewujudan mereka. Kajian oleh Ibrahim et al. (2017), menyatakan bahawa isu wanita cenderung ditekan sebagai 5F iaitu “*fashion, food, family, furnishing, and fun*” (fesyen, makanan, keluarga, perabotan, dan kegembiraan) dalam drama televisi terpilih. Selain itu, wanita selalu dikaitkan dengan negatif sama ada

melalui perucapan atau dialog atau melalui tindakan seperti tunduk patuh, sensitif, bergantung kepada orang lain, emosi, sopan, tidak ragu-ragu atau berpura-pura. Sedangkan lelaki digambarkan selalu positif, iaitu sangat rasional, bebas, tegas dan berdaya saing.

4.5.2 Wanita sebagai Pengarah

Penglibatan wanita dalam industri perfileman Malaysia sebagai pengarah berawal pada 1975. Pada tahun ini, pengarah warga tempatan dan tenaga kreatif Malaysia mengambil alih peranan sebagai pengarah dan juga tenaga kreatif filem-filem Malaysia sepenuhnya. Pada waktu ini pula, muncul pengarah wanita yang kebanyakannya memiliki pendidikan formal tentang dalam bidang perfileman, iaitu Saadiah, Zalina Mohd Som, Sarimah, Ida Farida, dan Rosnani Jamil (Shukri, Abdullah, & Vanitha, 2020). Pengarah filem wanita pertama di Malaysia adalah Saadiah Binti Baharom. Sebelum menjadi pengarah, Saadiah Binti Baharom pernah menjadi pelakon sejak umur 14 tahun. Ia sering menemani kakaknya, Mariam Baharum ke lokasi penggambaran, kerana pada masa itu kakaknya sudah dahulu kerjaya sebagai pelakon filem.

BS Rajhnas seorang pengarah lelaki kemudian mengajak Saadiah untuk berlakon dalam filemnya, *Rachun Dunia* (1950) sebagai pelakon tambahan. Seterusnya, Saadiah kembali menjadi pelakon dalam filem-filem yang diarahkan oleh lelaki, seperti *Juwita* (1951), *Anjuran Nasib* (1952), *Sedarah* (1952), *Penarek Becha* (1955), *Hang Tuah* (1956), *Semerah Padi* (1956), *Sarjan Hassan* (1958), *Musang Berjanggut* (1959), dan *Antara Dua Darjat* (1960). Pada saat menjadi pelakon, beliau sering melakoni wanita yang mengandung derita dan wanita curang. Kemudian, pada 1979, ia memutuskan untuk menjadi pengarah filem yang diberi tajuk *Ceritaku Ceritamu* (1979). Filem tersebut

adalah filem pertama sekali gus filem terakhir, sebelum akhirnya kembali menjadi pelakon.

Kemudian, Zalina Mohd Som pula mengarahkan filem bertajuk *Mangsa* (1981) dan *Igau-Igau* (1989) yang kedua-duanya diterbitkan oleh Perfileman Darul Makmur. Sebelum menjadi pengarah, Zalina Mohd Som juga pernah menjadi pelakon filem. Lalu, pengarah wanita lainnya iaitu Sarimah. Beliau awalnya adalah seorang pelakon yang terkenal pada era 1960-an dan 1970-an. Beberapa filem yang pernah dilakonkannya ialah *Ibu Mertuaku*, *Madu Tiga*, *Tiga Abdul*, *Kancha Tirana* dan *Dr. Rushdi*. Setelah beberapa kali menjadi pelakon, pada 1982 Sarimah mengarahkan filem secara bersama dengan pengarah lelaki, iaitu S. Sudarmaji. Filem tersebut diberi tajuk *Kabus Tengahari* (1982) yang berkisah tentang Junaidah (dilakonkan oleh Sarimah) yang dipenjara kerana mencederakan suaminya yang dianggap tidak bertanggungjawab. Setelah keluar dari penjara, Junaidah dilamar oleh Burhanuddin yang mempunyai seorang anak lelaki, iaitu Johari. Hubungan cinta antara anak tiri dengan anak kandung Junaidah serta kehadiran bekas suami Junaidah menjadi puncak cerita filem ini. Hingga akhirnya Junaidah diceritakan mengalami lumpuh sebelah tangan dan kaki setelah ditikam oleh bekas suaminya.

Pengarah wanita selanjutnya ialah Ida Farida. Beliau mengarahkan filem *Suara Kekasih* (1986). Selanjutnya ialah Rosnani Jamil yang awalnya bekerja sebagai pelakon. Rosnani muncul pertama sekali pada filem pertamanya bertajuk *Lupa Daratan* bersama Omar Rojik pada 1952. Pada 1953, ia menikah dengan Jamil Sulong seorang pengarah filem, pelakon dan penulis lirik yang berasal dari Parit Sulong, Johor. Selanjutnya ia mencuba untuk menjadi pengarah dan menghasilkan beberapa tajuk filem, iaitu *Antara Dua Hati* (1988), *Memory* (1991), *Amelia* (1994), *Bicara Hati* (2004) dan *Mawar Putih*

(2016). Rosnani yang juga penerbit dan pengarah terkenal akhirnya berhenti dari dunia seni kerana ingin meluangkan banyak masa bersama keluarga.

Bermula sebagai pelakon, banyak pengarah filem wanita Malaysia yang pindah bekerja di belakang skrin. Hal ini diikuti oleh Erma Fatima, yang sebelumnya pernah memenangi kategori Pelakon Wanita Terbaik menerusi filem *Hati Bukan Kristal* (1990) pada Festival Filem Malaysia ke-9 dan *Femina* (1992) pada Festival Filem Malaysia ke-11. Bahkan Beliau berhasil memperoleh anugerah sebagai pengarah terbaik pada Festival Filem Antarabangsa Pyongyang ke-7 melalui filem *Perempuan Melayu Terakhir* (2000).

Selain itu juga ada Norliana binti Samsudin atau lebih dikenal sebagai Yana Samsudin. Sebelum bekerja sebagai pengarah, beliau ialah seorang pelakon, penyanyi, dan juga model. Namanya mulai dikenali setelah berjaya mengarah sebuah filem bertajuk *Selamat Pagi Cinta* (2008). Bahkan ia dipilih oleh David Teo, seorang penerbit filem tempatan, sebagai salah seorang pengarah muda dalam Skim 10 Pengarah Muda MIG. Selain Yana Samsudin, Eyra Rahman juga diperkenalkan oleh MIG sebagai pengarah wanita yang tergabung dalam penerbit mereka. Filem yang pernah diproduksi di antaranya *Aku Terima Nikahnya* (2012), *Isteri Untuk Dijual* (2015), dan *Kolesterol vs Cinta* (2017). Salah seorang pengarah yang mengangkat isu wanita dalam filem dan menggunakan pendekatan feminisme dalam filem-filemnya ialah Shuhaimi Baba. Melalui filem-filem seramnya seperti *Pontianak Harum Sundal Malam 1* (2004) dan *Pontianak Harum Sundal Malam 2* (2005), Shuhaimi Baba mengungkapkan pemberontakan watak-watak wanita untuk memperoleh kebebasan serta memperjuangkan hak diri dan keluarga yang telah dirampas.

Para pengarah wanita juga sering mendapat kritikan daripada masyarakat terhadap filem yang diproduksi, misalnya Yasmin Ahmad. Hampir kesemua filemnya memaparkan hubungan antara pelbagai budaya seperti terdapat dalam filem *Sepet* (2004), *Gubra* (2006), *Muksin* (2007), *Muallaf* (2008), dan *Talentine* (2009). Yasmin Ahmad sering kali memaparkan filem yang berunsurkan cinta dan sentimental antara dua etnik dan agama yang berbeza. Pemaparan filem sedemikian membuat banyak “ruangan” bagi masyarakat untuk berdialog dan berunding, sehingga filemnya sentiasa menerima kritikan. Menurut Farah Azalea (2008), hal ini terjadi kerana mesej yang disampaikan dalam filem Yasmin Ahmad mempunyai elemen-elemen yang mencabar perspektif konservatif sekumpulan masyarakat Malaysia.

Kehadiran pengarah wanita dalam industri perfileman Malaysia, menurut Ghazali dan Husin (2018) telah memecahkan dominasi lelaki dalam bidang ini. McKay (2001) menyatakan bahawa filem-filem pada era ini menggambarkan perasaan “optimis” wanita dalam menangani cabaran yang berlaku pada perfileman seperti munculnya filem campuran tempatan dan pengaruh budaya global dalam gaya dan naratif filem. Selanjutnya, tahun 2000-an dianggap sebagai era kebangkitan perfileman Malaysia. Objek wanita yang sebelumnya digambarkan sebagai wanita rumah dan objek seksualiti, kini sudah berubah. Sekarang wanita sudah berada dalam ruang awam dan organisasi sehingga setelah keluar dari rumah, mereka dilihat sebagai objek untuk dikagumi, mengusik, digunakan, dan dikehendaki (Fuziah & Faridah, 2004).

4.6 Analisis Perwatakan Pelakon Utama Wanita Dalam Filem *Embun*

Analisis perwatakan pelakon utama wanita melalui posisi subjek dan objek dalam filem *Embun* akan dijelaskan menggunakan kod analisis watak oleh Stanton (1965), iaitu Perucapan, tingkah laku, perbincangan, dan tindakan.

4.6.1 Posisi Subjek-Objek: Bagaimana filem dilihat dan dari sudut pandang siapa filem dilihat?

4.6.1.1 Perucapan

“Apapun yang Abang kata, Embun nak pegi juga esok. Ini bukan pasal soal jantan ke betina, ini soal perjuangan.” Perucapan Embun minit 00:05:49 tersebut memang ditujukan oleh Embun kepada abangnya iaitu Bayu. Tetapi dalam sudut pandang sebuah filem, Perucapan pelakon yang menggunakan ayat “aku” atau nama pelakon sendiri merupakan salah satu teknik sudut pandang orang pertama tunggal (*first person point of view*).

Sudut pandang orang pertama tunggal (*first person point of view*) adalah jenis sudut pandang dimana pengarah seolah-olah menjadi salah satu watak di dalam cerita. Perucapan dan gaya bahasa yang digunakan sudut pandang pertama ini dapat menjadikan penonton merasa sebagai watak utama dan berada di dalam cerita yang diarahkan. Ini dapat disebabkan oleh penggunaan ayat dalam Perucapan pelakon. Penggunaan ayat seperti “aku” atau “saya” dalam perucapan pelakon utama menjadikan penonton merasai seluruh fikiran, tingkah laku, perasaan, ataupun kejadian yang dialami oleh watak utama.

Sudut pandang ini yang digunakan oleh pengarah untuk mengisahkan diri sendiri, mengisahkan peristiwa dan tindakan yang diketahui, dilihat, didengar, dialami, dan dirasakan, serta sikap terhadap orang (watak) lain kepada penonton. Ertinya, Perucapan tersebut dapat dimaknai sebagai keinginan daripada Embun sebagai wanita untuk mempunyai kewajiban yang samarata dengan lelaki seperti Bayu dalam membela Tanah Melayu. Kesamarataan ini berawal daripada stigma masyarakat yang menganggap bahawa lelaki lebih kuat, aktif di luar dan berkuasa. Sedangkan wanita adalah makhluk yang lemah, pasif, dan sesuai bekerja menguruskan urusan domestik. Stigma merupakan

satu tanggapan atau tafsiran negatif terhadap norma atau kebiasaan di dalam masyarakat. Menurut Yusof dan Mustafar (2017), stigma dapat menyebabkan tekanan dan gangguan emosi kepada individu yang terlibat. Oleh sebab itu, stigma masyarakat kepada wanita yang lemah dan pasif ingin diubah oleh wanita. Perubahan-perubahan tersebut dilakukan oleh wanita dengan pelbagai cara, mulai daripada melakukan perubahan taraf pendidikan hingga kemampuan kewangan.

4.6.1.2 Tingkah Laku

Pada minit 00:06:32, Embun meminta izin kepada ibu bapa untuk ikut serta Bayu tunjuk perasaan kepada Nipon, tetapi ibu bapa Embun tidak membenarkannya. Oleh sebab itu, Embun kabur dari rumah untuk tunjuk perasaan tanpa pengetahuan ibu bapanya. Tingkah laku Embun diwacanakan berbeza dengan teman wanitanya, iaitu Melati yang patuh terhadap perucapan ibu bapa dan takut jika melakukan hal baru yang bukan kebiasaannya di rumah, seperti memasak atau cari kayu api. Tingkah laku Embun ini dianggap sebagai sebuah bentuk sudut pandang atas keinginan wanita untuk dapat beraktiviti di sektor publik seperti lelaki.

Keinginan wanita untuk turut beraktiviti di sektor publik merupakan salah satu indikator meningkatnya kesejahteraan (Hornset & Soysa, 2021). Ketika wanita menjadi golongan yang terdidik, mempunyai hak kepemilikan, dan bebas bekerja di luar rumah serta mempunyai pendapatan berdikari, dengan demikian kesejahteraan wanita akan meningkat. Tetapi, dalam filem keinginan tersebut susah untuk diraih kerana masih kuatnya patriarki dalam masyarakat Melayu sehingga wanita muda hanya di “tempatkan” pada pekerjaan domestik sahaja. Padahal, wanita mempunyai kemampuan dalam sektor publik yang tidak kalah dengan lelaki, seperti tindakan Embun saat memimpin KKM untuk membebaskan Bayu dari penjara Jepun. Kepemimpinan Embun dalam filem

merupakan fokus utama filem. Bagaimana strategi Embun agar mendapatkan kepercayaan daripada pihak Jepun, melakukan perbualan dengan masyarakat kampung, hingga berhasil membuat Bayu keluar dari penjara adalah bentuk daripada tingkah laku watak utama “aku” sebagai sudut pandang persona pertama (*first-person point of view*).

4.6.1.3 Perbincangan

Walau bersikeras ingin ikut Bayu, Embun tetap sahaja tidak dibenarkan oleh ayahnya untuk tunjuk perasaan kepada tentera Jepun. Alasannya, kerana Embun harus membantu ibu di rumah sehingga hanya lelaki sahaja yang patut membela negara. Perbincangan ini mewacanakan bagaimana seorang anak perempuan mempunyai kewajiban domestik membantu ibu di dapur, sedangkan anak lelaki harus aktif di luar ruangan. Masyarakat Melayu pada masa penjajahan Jepun percaya bahawa wanita tidak perlu mempunyai pendidikan yang sempurna kerana masyarakat Melayu ketika itu percaya bahawa wanita hanya relevan di bahagian domestik sahaja. Apa yang jelas ibu bapa melihat anak perempuan mereka sebagai "permainan lelaki" atau "buat jadi penghulu dapur sahaja" (Saludin et al., 2008). Ini bermakna lebih ramai budak lelaki dihantar sekolah, manakala kanak-kanak perempuan dididik dalam adat dan kepercayaan di rumah. Jikalau anak perempuan ingin keluar rumah, maka harus meminta izin ibu bapak dahulu. Berbeza dengan anak lelaki yang dianggap tidak perlu meminta izin untuk beraktiviti di luar rumah.

Bapak : “Tak Boleh”.

Embun : “Alah Bapak”.

Bapak : “Dah, tido dah. Pergi tido”.

Embun : “Mak?”

Mak : “Esok, Embun kene tolong mak basuh baju, masak, sapu sampah, cari kayu api. Mau ke mak bagi tau lagi apa embun boleh buat?”

Meminta izin oleh anak kepada ibu bapa dalam Islam adalah salah satu adab (Putri, 2022). Menurut *Kamus Dewan* Edisi Keempat (2021), adab iaitu tingkah laku serta tutur kata yang halus (sopan), budi bahasa, budi pekerti yang halus dan cara seseorang berkelakuan dalam sesuatu situasi tertentu. Orang tua Melayu yang majoriti beragama Islam memainkan peranan yang penting untuk memberi gambaran tentang adab yang perlu dilakukan oleh kanak-kanak lelaki dan kanak-kanak perempuan. Sebagai contoh, anak perempuan dijaga ketat, penuh dengan pelbagai pantang larang, tidak dibenarkan ketawa terbahak-bahak, dan sebagainya. Ibu bapa adalah teladan utama anak-anak mereka dan bertanggungjawab untuk memupuk peranan anak-anak mereka. Kerap kali perbezaan dalam peranan ini sering digambarkan melalui tanggungjawab untuk kerja rumah (domestik) dan kerja luar. Ibu sering dibebani dengan tugas menjaga kebajikan rumah tangga seperti menyediakan makanan atau mengemas rumah. Akibatnya, anak perempuan dimomok dan dipertanggungjawabkan membantu ibu membuat kerja rumah, manakala anak lelaki menumpukan perhatian kepada persiapan berkaitan pekerjaan luar rumah. Malah, kadang-kadang ibu memberi tugas kepada anak perempuan untuk menyediakan sarapan pagi, mencuci pakaian, dan melakukan kerja rumah yang lain, manakala anak lelaki tidak digalakkan melakukan kerja rumah (domestik).

Justeru, menurut pengkaji, ibu bapa secara tidak langsung membentuk hubungan yang tidak egalitarian (sama rata) antara lelaki dan perempuan. Kemudian, kanak-kanak lelaki membesar dengan percaya bahawa wanita bertanggungjawab untuk menyokong mereka dan tidak boleh keluar rumah untuk bekerja. Inilah yang kemudian diperbincangkan oleh Bayu kepada Embun pada minit 00:05:53, “Ini kerja orang jantan. Hang tu jantan ke?” Rentetan daripada pendedahan yang sedemikian, menjadikan peranan wanita dalam kerja-kerja domestik diserap ke dalam diri anak-anak perempuan semasa mereka masih kecil lagi.

Kemudian, masyarakat juga menganggap bahawa semua jenis kerja wanita seperti kerja domestik dianggap dan dinilai lebih rendah daripada jenis kerja lain yang dianggap sebagai kerja lelaki. Selain itu, kerja wanita dinilai sebagai kerja yang tidak produktif dan tidak diambil kira dalam statistik (Nawir & Risfaisal, 2015). Akibatnya, upah yang diberikan kepada wanita lebih rendah berbanding lelaki walaupun ini tidak bermakna beban kerja wanita lebih ringan daripada beban kerja lelaki. Lelaki dianggap lebih berkebolehan bertindak dan menjalankan sumber ekonomi seperti memimpin.

4.6.1.4 Tindakan

Saat Bayu ditangkap kerana membuat perhimpunan tunjuk perasaan terhadap tentera Jepun, Embun memberanikan diri bertemu Jeneral Kurugawa untuk memohon agar Bayu dibebaskan. Keberanian Embun muncul kerana tidak ada seorang pun daripada anggota lelaki KKM (Kesatuan Melayu Muda) yang berani datang menjumpai Jeneral Kurugawa. Tindakan Embun yang pergi sendiri bertemu Jeneral Kurugawa turut mewacanakan maskulin lelaki yang sering dilabel pemberani oleh masyarakat. Maskulin (kejantanan) ialah berkaitan dengan ciri-ciri lelaki atau lelakian (Gilbert, 2002). Masyarakat cenderung menyatakan bahawa lelaki yang tidak berani bermakna bahawa ia bukanlah lelaki yang sejati, tetapi seorang wanita. Dikatakan demikian kerana sifat takut adalah suatu sifat yang lemah dan dekat dengan sifat wanita. Tetapi sebaliknya, melalui filem ini pengaruh dianggap sedang mewacanakan wanita maskulin yang nampak melalui tindakan Embun.

Wanita maskulin ialah wanita yang cenderung melakukan aktiviti-aktiviti yang biasa dilakukan oleh lelaki daripada aktiviti yang dilakukan oleh wanita. Dalam filem, tindakan lain yang mendefinisikan wanita maskulin Embun adalah pada minit 01:00:20, saat Embun memimpin kumpulan lelaki KKM dan membuat strategi untuk membebaskan Bayu. Kepemimpinan wanita dalam masyarakat sering diragukan kerana masih ada

segelintir golongan lelaki yang memperlekeh kepemimpinan mereka. Tetapi dalam filem, tidak ditampilkan satu orang lelaki pun yang meragukan kepemimpinan Embun sebagai wanita. Bahkan, mereka mengikuti semua perucapan Embun. Tindakan ini dianggap merupakan pusat kesedaran kepada penonton bahawa wanita juga mampu dalam memimpin.

4.6.2 Posisi Subjek-Objek: Siapa yang diposisikan sebagai subjek?

4.6.2.1 Perucapan

Subjek dalam filem dapat menceritakan dirinya sendiri, peristiwa, tindakan, yang diketahui, dilihat, didengar, dialami, dan dirasakan, serta sikapnya terhadap watak lain kepada penonton. Melalui perucapan dalam filem, Embun dianggap sebagai subjek atau pencerita kerana sering kali menceritakan apa yang dia ketahui kepada penonton. Misalnya, pada masa dia menjelaskan strategi-strategi yang dapat dilakukan oleh kumpulan KKM agar Bayu bebas dan sikapnya terhadap Leftenan Koishi serta kumpulan lelaki KKM.

Selain itu, sifat dan sikap masyarakat Melayu juga turut diceritakan Embun melalui Perucapannya. Seperti di minit 00:05:25, “*Orang Melayu kuat sangat mesyuarat, buatnya tidak!*”. Kemudian, minit 01:07:21, “*Mengata, mengupat, memang penyakit orang Melayu. Depa ni kalau tak mengata satu hari, tak boleh mengupat, dah sakit.*” Begitu juga dengan apa yang dialami dan dirasakan oleh Embun dalam filem. Masa ia mengalami pemerkosaan, ia tidak memberitahu sesiapa termasuk ibunya. Walau demikian, kesedihannya ditampilkan dengan jelas oleh pengarah dalam filem melalui tindakan Embun yang membersihkan tubuhnya menggunakan sabut kelapa dengan keras saat mandi. Walau sabut kelapa dapat digunakan untuk membersihkan tubuh, tetapi bila digosokkan terlalu keras malah dapat merosakkan bakteria baik pada kulit (Tashandra,

2018). Oleh sebab itu, untuk mengekalkan kulit yang sihat, tidak diperbolehkan menggosok badan terlalu keras sehingga apa yang dilakukan oleh Embun dalam filem dianggap tidak lagi berusaha mengekalkan kulit yang sihat lagi melainkan berusaha untuk membersihkan dengan sangat bersih tubuhnya kerana tindakan pemerkosaan pihak Jepun kepadanya.

4.6.2.2 Tingkah Laku

Tingkah laku Embun yang melarikan diri dari rumah di minit 00:07:35 adalah salah satu tingkah laku Embun sebagai subjek. Embun dianggap telah menceritakan bagaimana wanita muda juga merupakan bahagian daripada masyarakat yang mempunyai hak untuk melakukan tunjuk perasaan menentang pendudukan Jepun seperti lelaki. Selain itu, tingkah laku ini pula turut mewacanakan tunjuk perasaan kepada ibu bapa yang mempunyai anak perempuan, iaitu bagaimana sukarnya seorang anak perempuan untuk “bebas” dari kerja rumah yang sudah ditentukan oleh ibu bapa.

Terdapat beberapa faktor yang menyebabkan perbezaan posisi antara wanita dengan lelaki di dalam keluarga (Nawir & Risfaisal, 2015). Faktor biologi atau genetik adalah mutlak dan tidak boleh berubah kerana datang daripada lahir. Manakala faktor persekitaran adalah berkaitan dengan perbezaan peranan antara wanita dan lelaki. Wanita hanya dibatasi oleh peranan dalaman yang hanya mengurus masalah yang wujud dalam rumah tangga, manakala lelaki mempunyai lebih banyak peranan daripada wanita yang berkaitan dengan perkara di luar rumah tangga. Maka timbul satu andaian bahawa dalam keluarga lelaki mempunyai lebih kuasa dalam membuat keputusan.

Subordinasi ialah sikap atau tindakan masyarakat yang menempatkan wanita dalam kedudukan yang lebih rendah daripada lelaki (Lim, 2020). Nilai yang boleh digunakan dalam masyarakat telah memisahkan dan menyusun peranan jantina, lelaki dan wanita.

Wanita dianggap bertanggungjawab dan mempunyai peranan dalam hal ehwal domestik atau reproduktif, manakala lelaki berada dalam urusan awam atau pengeluaran. Perkara itu boleh berlaku kerana kepercayaan tentang jantina yang dianggap lebih penting atau superior adalah lelaki, dan telah dikonsepsikan daripada generasi kepada generasi.

Kesan negatif subordinasi terhadap anak perempuan dalam keluarga adalah terhadap wanita untuk mendapatkan akses dan faedah serta melaksanakan kawalan dalam dunia pembangunan. Selain itu, ketidakadilan subordinasi turut memberi kesan kepada keadaan psikologi wanita seperti perasaan cemburu, iri hati dan perasaan sedih. Sementara itu, kesan positif subordinasi terhadap kanak-kanak perempuan adalah memberi galakan kepada wanita untuk memperjuangkan hak dan kedudukan mereka sama seperti lelaki (Nawir & Risfaisal, 2015).

4.6.2.3 Perbincangan

Perbincangan antara Embun dengan Koisyi tentang strategi melepaskan Bayu adalah salah satu perbincangan yang menunjukkan bahawa Embun adalah subjek. Ia menceritakan bagaimana tentera Jepun mengambil paksa Bayu dan membunuh ayahnya yang dianggap tidak bersalah kepada Koisyi. Begitu pula dengan temannya Melati. “Bayu ditangkap kerana dianggap membangkang terhadap Nippon, tetapi Melati ditangkap untuk memuaskan tentera Jepun”. Embun yang berhujah demikian dianggap mewacanakan bahawa Melati sebenarnya tidak mempunyai masalah kepada Nippon, tetapi kerana Melati adalah wanita, maka ia harus ditangkap dan diperkosa untuk memuaskan nafsu lelaki sahaja. Perbincangan antara Embun dengan Koisyi ini sedang membincangkan posisi wanita sebagai objek yang tidak bersalah tetapi harus menanggung masalah.

Zaman penjajahan Jepun diwacanakan sama dengan zaman Jahiliyah yang sangat memandang rendah terhadap wanita. Wanita dianggap tidak mempunyai harga diri dan kehilangan haknya. Wanita hanya dijadikan alat, gundik atau wanita simpanan kepada sultan dan wanita hanya akan dihargai sebagai mainan, atau alat untuk memuaskan nafsu (Haryati, 2013). Oleh itu masyarakat Melayu yang memiliki anak perempuan harus menyembunyikan mereka agar tidak diculik oleh tentera Jepun sebagaimana yang terlihat dalam filem minit 01:10:41.

4.6.2.4 Tindakan

Berjumpa dengan satu per satu masyarakat Melayu minit 01:10:42 adalah tindakan yang dilakukan oleh Embun untuk mengambil kepercayaan jeneral Kurugawa sekaligus strategi melepaskan Bayu. Sebagaimana perucapan Embun, “Kita nak tarik rambut dalam tepung kene pelan-pelan. Jadi rambut kita dapat, tepung tak berterabok”, Embun digambarkan mempunyai tindakan yang “pelan tapi pasti” dan penuh dengan strategi. Melalui tindakannya ini, watak Embun telah menceritakan bagaimana wanita mempunyai strategi berbeza dengan lelaki ketika berhadapan dengan masalah. Walau tidak mempunyai senjata, kemampuan wanita bermesyuarat adalah tinggi sehingga dapat menjadi solusi untuk menyelamatkan Bayu. Malah, kepemimpinan Embun adalah gabungan ciri kepemimpinan wanita dengan lelaki.

Menurut Fitriani (2015) dan Sasmita dan Raihan (2013), ciri-ciri kepemimpinan feminisme ialah tidak agresif, bergantung, emosi, sangat subjektif, mudah dipengaruhi, pasif, tidak berdaya saing, sukar membuat keputusan, tidak bebas, mudah tersinggung, tidak suka spekulasi, kurang keyakinan diri, perlukan rasa kekitaan, dan sangat mengambil berat tentang penampilan. Sedangkan lelaki, mempunyai ciri sangat agresif, tidak bergantung, tidak emosi, sangat objektif, tidak mudah dipengaruhi, aktif, berdaya

saing, mudah membuat keputusan, bebas, tidak mudah tersinggung, sangat suka spekulasi, berkeyakinan diri tinggi, tidak pelukan rasa aman, dan tidak mengambil berat tentang penampilan.

Selain itu, tindakan Embun yang pergi seorang diri menjumpai Jeneral Kurugawa adalah tindakan berani. Embun diceritakan sebagai seorang yang berani dibandingkan dengan lelaki kumpulan KKM yang mempunyai banyak sebab untuk tidak berjumpa dengan Jeneral Kurugawa. Tindakan Embun tersebut turut menceritakan bahawa masih ada wanita yang berani berhadapan dengan penjajah seorang diri di antara wanita yang harus mengurus dapur dan ke ladang semasa penjajahan Jepun.

4.6.3 Posisi Subjek-Objek: Siapa yang diposisikan sebagai objek?

4.6.3.1 Perucapan

Salah satu teknik yang biasa digunakan oleh pengarah untuk menceritakan objek yang ingin diceritakan adalah dengan menampilkan objek tersebut di awal filem. Ini bertujuan agar mesej yang ingin disampaikan oleh pengarah dapat diterima oleh penonton sejak awal (Borish, 2021). Menurut pengkaji, teknik tersebut juga dilakukan oleh pengarah filem *Embun* iaitu Erma Fatima melalui filem yang diarahkan. Perucapan Embun di minit 00:05:23 iaitu “Orang Melayu kuat sangat bermesyuarat, buatnya tidak!” dianggap sedang menceritakan orang Melayu sebagai objek. Sejak perucapan tersebut ditampilkan dalam filem, kemudian di minit selanjutnya terus bermunculan perucapan serupa tentang masyarakat Melayu yang menampakkan bahawa orang Melayu merupakan objek yang diceritakan. Seperti, “Mengata, mengupat, memang penyakit orang Melayu. Depa ni kalau tak mengata satu hari, tak boleh mengupat, dah sakit.”

4.6.3.2 Tingkah Laku

Minit 01:00:19, 01:08:35, dan 01:17:46 Embun diceritakan sedang memimpin kumpulan lelaki KKM dan merancang strategi untuk membebaskan Bayu. Padahal, kurangnya keyakinan masyarakat terhadap kemampuan wanita sebagai pemimpin masih besar pada masa itu. Masyarakat meyakini bahawa wanita lebih sesuai memainkan peranan sebagai penyokong daripada pemimpin. Ini boleh disebabkan oleh budaya patriarki yang masih besar dalam masyarakat. Patriarki mendakwa bahawa atas dasar jantina semata-mata, wanita adalah lebih rendah (*inferior*) daripada lelaki, dengan keyakinan sedemikian patriarki mentakrifkan wanita sebagai lemah dan kurang penting dalam banyak aspek. Antaranya adalah ruang wanita yang terhad kepada domain peribadi berbanding lelaki yang ruangnya domain awam; peranan wanita dipersembahkan sebagai suri rumah yang menjaga anak, berbakti kepada suami dan menjaga kebajikan keluarga yakni peranan domestik berbanding lelaki yang peranannya ialah sebagai ketua keluarga yang turut berfungsi di dunia luar.

Saidon, Daud dan Samsudin (2017) menyatakan bahawa kepemimpinan tidak dipengaruhi oleh sifat jantina kerana sifat kepemimpinan dapat dipelajari seperti melalui latihan, pengalaman, pelajaran atau semula jadi. Hanya gaya kepemimpinan yang boleh dipengaruhi oleh jantina. Contoh pendekatan kepemimpinan wanita dilihat seperti *power with* berbanding lelaki yang *power over* yang mana wanita lebih selesa menjalankan tugas bersama orang bawahan dengan membahagikan tugas dengan cekap dan berkesan. Berbanding lelaki yang lebih gemar memberi arahan dan menyelesaikan tugas dengan orang bawahan sendiri.

Walaupun masyarakat dilihat boleh menerima wanita sebagai pemimpin, tetapi wanita perlu bekerja lebih keras lagi dan menunjukkan keputusan yang dua kali lebih baik

daripada pemimpin lelaki agar pemimpin wanita berterusan mendapat sokongan daripada masyarakat (Carli & Eagly, 2001). Inilah yang diceritakan oleh pengarah terhadap Embun. Bagaimana Embun harus berulang kali memberikan keyakinan kepada lelaki KKM dan masyarakat Melayu agar setuju dengan strategi dan keputusan yang telah Embun lakukan.

4.6.3.3 Perbincangan

Keberadaan Tanah Melayu sedang menjadi pertaruhan sehingga perlu ada tindakan daripada masyarakat Melayu agar Tanah Melayu tetap bertahan dan tidak dijajah oleh Jepun.

Bayu : “Inilah masanya kita kene tunjuk kebulatan hati kita. Kekuatan orang-orang Melayu”.

Azman : “Ya betul. Dari pada kita jadi pembelot Jepun. Lebih baik kita tunjuk perasaan”.

Kawan Bayu 2 : “Macam mana kalau depa serang?”

Azman : “Awak kecut ye?”

Kawan Bayu 2 : “Ini bukan soal kecut tak kecut Azman, aku takut orang Jepun tu bawa malapetaka di kampung kita ni. Itulah dia. Hang tau tak?”

Melalui perbincangan di atas, diketahui bahawa Kerajaan Malaysia mendefinisikan Melayu sebagai orang asli yang bertutur dalam bahasa Melayu, beragama Islam, dan mengikut tradisi dan adat resam Melayu. Tetapi dari segi kefahaman budaya, Melayu merangkumi semua orang asli di Dunia Melayu (Nusantara), iaitu orang-orang yang bersekutu tanpa mengira agama, bahasa, dan adat resam masing-masing yang dianuti oleh

setiap kumpulan bersekutu tersebut. Tidak hanya perbincangan di atas, objek masyarakat Melayu juga terlihat pada perbincangan antara Embun dengan Bayu di minit 00:07:10.

Bayu : “Lagipun ni kerja orang jantan. Hang tu jantan ka?”

Embun : “iiii... apalah abang ni. Ni bukan soal jantan atau soal betina. Ini soal perjuangan”.

Melalui perbincangan di atas, menurut Embun untuk menjadi pejuang harusnya tidak melihat jantina dan umur. Asalkan ia adalah masyarakat Melayu maka berhak untuk membela dan memperjuangkan Tanah Melayu dari penjajah. Tetapi dalam filem, masyarakat Melayu diceritakan terbagi menjadi dua kelompok, iaitu kelompok yang aktif berjuang dan kelompok pasif yang menerima apa yang telah terjadi tanpa ada sembarang usaha. Dalam masyarakat Melayu pula, laki-laki lebih dominan dan dianggap sebagai pemimpin. Bahkan, seringkali kurang manis apabila wanita juga turut mengambil bahagian dalam masyarakat (Yusoff, 1998) Hal ini sampai batas tertentu mempengaruhi pemikiran dan penerimaan masyarakat Melayu bahawa tugas perempuan hanya terpusat urusan rumah tangga daripada terlibat dalam politik (Rogers, 1969 dalam Aishah, 2012).

4.6.3.4 Tindakan

Dalam masyarakat Melayu tradisional, mendidik dan membesarkan anak perempuan adalah lebih mencabar berbanding lelaki (Rahmah, Kashim, & Pitchan, 2017). Malah mereka diasuh dan dididik sejak kecil lagi untuk memenuhi peranan tradisi sebagai isteri yang taat dan ibu yang baik. Anak perempuan perlu menampilkan diri sebagai gadis yang baik dengan menjunjung nilai tradisi masyarakat Melayu yang menekankan tanggungjawab menguruskan keluarga. Keadaan ini berkait rapat dengan konsep kesucian dan maruah wanita Melayu itu sendiri.

Orang Melayu amat mementingkan maruah dan akhlak wanita (Yassin, 2019). Wanita harus menjaga maruah diri dan tidak bergerak bebas. Konsep dara yang diterapkan kepada gadis Melayu yang belum berkahwin jelas menunjukkan kepentingan dara bagi wanita Melayu. Ini pula kemudian turut diceritakan dalam filem pada minit 00:47:03, bagaimana para ibu bapa Melayu menyembunyikan kanak-kanak perempuan mereka daripada tentera Jepun. Tetapi dalam filem diceritakan bahawa sejak mendapatkan surat daripada Bayu, Embun tidak ambik peduli bahawa dia baharu saja ditangkap oleh Leftenan Akishi dan dirampas kesucian dirinya beramai-ramai. Malah, Embun membuat strategi bersama pemuda KKM untuk membebaskan Bayu.

4.6.4 Posisi Subjek-Objek: Apakah masing-masing pemain (pelakon) dan kelompok sosial mempunyai kesempatan untuk menampilkan dirinya sendiri atau sebaliknya?

4.6.4.1 Perucapan

Minit 00:05:23, Embun yang sedang mencuri dengar mesyuarat kumpulan KKM berhujah, “*Orang Melayu kuat sangat bermesyuarat, buatnya tidak!*”, dianggap satu sindiran kepada budaya orang Melayu yang terlampau kerap bermesyuarat, tetapi tindakan tidak sekuat dalam mesyuarat. Melalui Perucapan Embun tersebut, pengarah dianggap turut menceritakan budaya orang Melayu, khususnya orang Melayu tradisional pada masa penjajahan Jepun.

Mesyuarat iaitu perundingan (untuk membincangkan sesuatu, atau mencapai sesuatu keputusan), pembicaraan, atau rapat (*Kamus Dewan Edisi Keempat, 2021*). Perundingan tersebut dapat dilakukan di peringkat keluarga, persatuan, jawatan kuasa kampung, syarikat swasta mahu pun jabatan kerajaan. Menurut Kozlowski dan Ilgen (2006), terdapat beberapa sebab untuk mengadakan mesyuarat dalam sesebuah organisasi,

antaranya menjimatkan masa dan mempercepatkan kerja. Ini kerana mesyuarat yang diadakan mempunyai pelbagai idea yang boleh disumbangkan oleh setiap individu yang terlibat, serta penyelarasan tugas melalui pengkhususan tugas kepada individu yang terlibat agar tugas yang dirancang dapat dilaksanakan dengan sempurna dan teratur.

Tujuan mesyuarat juga adalah untuk menggalakkan perkembangan idea berdasarkan maklum balas yang diberikan. Organisasi akan menjadi lebih baik dan selesa sekiranya pertukaran idea dijalankan. Selain itu, mesyuarat diadakan untuk menyelesaikan konflik dalam organisasi. Proses yang adil memerlukan semua orang yang terlibat bersedia untuk mendengar dan menerima nasihat daripada orang lain. Mesyuarat juga mestilah tenang dan sabar demi menjaga perasaan semua peserta. Lalu, adakah hujah Embun itu sah untuk semua orang Melayu? Menurut Alan Barker (1997), kebanyakan orang menggunakan 60 peratus masa bekerja dengan mesyuarat. Ertinya, jika perucapan Embun benar, maka masyarakat Melayu hanya bekerja sebanyak 40 peratus sahaja.

Minit 01:07:19, Embun berhujah kepada ibunya, “mengata, mengupat, memang panyakit orang Melayu. Depa ni kalau tak mengata satu hari, tak boleh mengupat, dah sakit”, perucapan ini dianggap turut menceritakan kebiasaan orang Melayu. Memahami filem adalah memahami cerminan kondisi masyarakat, nilai dan norma pada saat filem tersebut diproduksi, kerana filem adalah cerminan identiti budaya (Effendi, 2016; Alfathoni & Manesah, 2020). Abdullah (2008) menyatakan bahawa filem patriotik sering menggambarkan pemikiran Melayu berdasarkan gambaran cerita yang banyak berhubung kait dengan pegangan dan budaya masyarakat Melayu, sehingga perucapan Embun tersebut dianggap penting kerana telah menceritakan sikap dan sifat masyarakat Melayu melalui filem.

4.6.4.2 Tingkah Laku

Embun dan wanita lain yang ada di kampung bersembunyi saat tentera Jepun datang. Semua ibu bapa yang mempunyai anak perempuan terpaksa harus berbohong atau menyembunyi kan anak mereka daripada tentera Jepun. Kalau tidak melakukan itu, maka anak perempuan akan dibawa. Melalui filem ini, pengarah ingin menampilkan bagaimana sikap dan sifat tentera Jepun kepada wanita pada zaman penjajahan Jepun.

Dalam filem, orang Melayu diceritakan selalu melakukan mesyuarat sebelum bertindak. Ini seperti sebuah kebiasaan yang kemudian menjadi kebudayaan orang-orang Melayu. Mesyuarat sebenarnya berasal daripada Perucapan Arab iaitu “musyawarah” yang bermaksud berhimpun, berkumpul, atau berbincang untuk mencapai kata sepakat. Mesyuarat dalam erti kata yang lain bermaksud berbincang atau berunding antara dua orang (ahli) atau lebih untuk membuat sesuatu keputusan atau menyelesaikan sesuatu masalah atau perkara. Dari segi Islam, kita disarankan bermesyuarat oleh Allah apabila perlu menyelesaikan sesuatu masalah atau urusan penting. Saranan tersebut disampaikan melalui Nabi Muhammad SAW yang merupakan pesuruh Allah atau penyampai kepada seluruh umat manusia. Allah berfirman agar umat manusia bermesyuarat dalam apa juga urusan sama ada dunia mahupun urusan akhirat seperti dalam firman-Nya:

Dan bermesyuaratlah (Muhammad) dengan mereka dalam urusan (peperangan dan hal-hal keduniaan) itu, kemudian apabila engkau telah berazam (sesudah bermesyuarat untuk membuat sesuatu), maka bertawakallah kepada Allah sesungguhnya Allah mengasihi orang-orang yang bertawakal kepada-Nya (Ayat 159, Surah Al-Imran).

Sebagai masyarakat yang majoriti adalah beragama Islam, firman Allah tersebut dilakukan dan dapat kita lihat di kehidupan sehari-hari masyarakat Melayu, termasuk dalam filem ini. Seperti pada saat Bayu bermesyuarat dengan anggota KKM, bapa Embun melakukan mesyuarat dengan masyarakat kampung, dan mesyuarat yang dilakukan oleh Embun dengan anggota KKM. Setiap kali memutuskan sesuatu, orang Melayu selalu

akan mesyuarat dengan orang-orang yang dianggap penting. Ini bertujuan agar tindakan yang dilakukan tidak salah.

Di Barat, Perucapan mesyuarat adalah *meeting*. Orang British yang menjajah Tanah Melayu suatu ketika dahulu membawa budaya mesyuarat yang sistematik kepada masyarakat Melayu (Abdol, 2017). Menurut Juhari, istilah “pengerusi”, “setiausaha”, “minit” dan lain-lain yang terdapat dalam mesyuarat adalah istilah yang dipinjam daripada bahasa British iaitu *chairman* atau *chairperson* dan *secretary*. Budaya mesyuarat sudah wujud dalam cara hidup atau *world view* masyarakat Melayu. *World view* atau perspektif merujuk kepada cara bagaimana gaya hidup seseorang dipengaruhi oleh pelbagai bentuk media, seperti bahasa, budaya, agama, dan sebagainya. Julastri (2017) dalam percaya bahawa mesyuarat yang kerap adalah bahagian penting dalam memudahkan perjalanan tugas organisasi. Sekiranya mesyuarat berjalan dengan baik, maka akan memudahkan peserta atau ahli mesyuarat bertukar idea untuk keputusan.

Menurut Badaruddin (2006), mesyuarat adalah teras kepada setiap organisasi dan perlu diadakan apabila terdapat visi dan maklumat yang tepat untuk maju dan berkembang. Hampir 65 peratus masa pentadbiran dibelanjakan untuk mesyuarat. Apabila diurus dengan baik dan berkesan, mesyuarat boleh meningkatkan produktiviti, motivasi dan keseronokan di tempat kerja. Mesyuarat yang tidak berkesan akan mengakibatkan masa mesyuarat yang sangat lama. Ini kadangkala boleh menyebabkan kebosanan atau fobia kepada sesetengah ahli mesyuarat atau kakitangan organisasi. Mesyuarat yang dijalankan dengan berkesan akan membawa manfaat yang besar kepada organisasi. Dasar yang digubal oleh mesyuarat boleh menentukan hala tuju sesebuah organisasi dan menentukan kejayaan atau kegagalan sesebuah organisasi.

4.6.4.3 Perbincangan

Pendudukan Jepun di Tanah Melayu telah berjaya mempercepat perkembangan kesedaran kebangsaan dalam kalangan orang Melayu di mana kesedaran seperti itu sukar ditemui dalam kalangan orang Melayu sebelum perang. Walaupun Embun pada mulanya hanya berniat untuk membebaskan Bayu, tetapi pada akhirnya ia berusaha membebaskan masyarakat Melayu daripada Jepun dengan pemikiran dan strateginya.

- Awan : Esok-esok kita tolong Jepun yang nganga kita juga. Negara kita depa dapat, orang kita di bunuh hidup-hidup. Aku tak percaya dah. Hang merapu embun.
- Embun : “Kita nak tarik rambut dalam tepung kene pelan-pelan. Sampai rambut kita dapat, tepung tak berterabok.”

Menurut Ahmad (2006) dalam (Norhidayu, 2018), filem mempunyai peranan dalam menonjolkan pemikiran, sikap, pendirian dan juga bahasa sesebuah kelompok masyarakat. Bahasa itu sendiri dapat dilihat sebagai tunjang utama dalam mencerminkan keperibadian manusia. Bahkan, filem yang bermutu adalah filem yang menyampaikan mesej secara tersirat. Dalam perbincangan diatas, Embun sedang menjelaskan tahapan-tahapan yang perlu dilakukan agar dipercayai oleh Jepun kepada kawan-kawan Bayu dengan ayat yang tersirat atau kiasan.

Tersirat adalah kandungan atau tersembunyi (di dalam sesuatu) (*Kamus Dewan*, 2021). Maknanya, terdapat mesej yang tersembunyi dalam perbincangan pelakon utama wanita dengan pelakon-pelakon lainnya. Ayat sedemikian sering digunakan dalam filem untuk menjadikan filem lebih menarik dari segi bahasa di samping menyampaikan mesej secara berkesan kerana penonton diharuskan untuk berfikir dengan lebih mendalam (Desilla,

2012). Hal ini kerana penggunaan ujaran tersirat atau kiasan mampu menyampaikan makna yang tepat bagi filem yang membawa isu besar seperti patriotisme atau nasiolisme (Zaharin, 2021).

Selain itu, berbeza dengan Bayu yang cenderung langsung tunjuk perasaan kepada Jepun, kepemimpinan Embun dalam filem digambarkan lebih sistematik dan tersusun.

Awan : Hampa ingat, senang nak tunggu saja tak? Dah selidik
habis-habis, apa yang Force 163 tu boleh buat?

Embun : Dah! Bergabung dengan orang tempatan untuk lawan
Jepun.

Melalui perbincangan diatas, Embun digambarkan tidak tergesa-gesa dalam mengambil kesimpulan dan bertindak. Nampaknya begitulah yang digambarkan oleh pengarah berkenaan kepimpinan Embun dan Bayu. Menurut Shoya Zichy dalam bukunya *Women and The Leadership Quotient*, dia meneroka pemimpin wanita yang cekap kepimpinan. Dalam buku itu, beliau menyatakan delapan jenis kepimpinan wanita, iaitu jenis pemegang Amanah (trust), jenis konservator (yang mengekalkan), jenis taktik (yang mengutamakan taktik), jenis realistic (yang mengutamakan realiti di lapangan), jenis strategik (yang mengutamakan langkah rasional untuk menguasai situasi, jenis inovator (yang mengutamakan inovasi dalam menyelesaikan masalah), jenis mentor (yang memberi tekanan pada motivasi yang diberikan kepada pengikut), dan taip advocator (yang memberi tumpuan kepada memotivasikan pengikut dengan idea atau petunjuk yang cemerlang).

4.6.4.4 Tindakan

Menculik wanita Melayu dengan paksa dan merogol mereka adalah tindakan pendudukan Jepun yang ditampilkan dalam filem. Tindakan tersebut menurut pembacaan pengkaji bukan sebuah reka filem daripada pengarah sahaja tetapi sebuah kebenaran. Menurut Victor Purcell dalam Abdullah (2002), perkosa adalah perkara yang paling banyak sekali berlaku di Tanah Melayu semasa pendudukan Jepun. Oleh sebab itu, pengarah dianggap senang menceritakan sebuah fakta kepada penonton tentang sejarah sebenar yang terjadi pada masa pendudukan Jepun terhadap wanita.

Tindakan Jepun seterusnya yang terpaksa dihadapi oleh rakyat Tanah Melayu ialah kekurangan makanan terutamanya beras. Itu kerana sukar untuk mengimportnya dari negara lain akibat perang. Pada peringkat awal, beras diimport dari Siam dan Burma, tetapi lama-kelamaan Jepun mendapati ini sukar dilakukan. Masyarakat Melayu sering mengalami kebuluran dan kematian akibat kekurangan makanan. Oleh sebab kekurangan makanan, masyarakat mencari alternatif lain, menanam ubi kayu, ubi keledak, jagung dan seumpamanya bagi mengurangkan kebergantungan kepada beras. Ini juga digambarkan oleh pengarah dalam filem.

Selain itu, pendudukan Jepun yang membuka tempat pelacuran juga digambarkan melalui filem. Jika melihat daripada sejarah, pendudukan Jepun mempunyai banyak cabang perniagaan pelacuran misalnya di Batu Pahat, Johor. Hotel-hotel milik pengusaha Jepun dijadikan sebagai sarang wanita China dan Melayu melacurkan diri dan tuan punya hotel akan mengutip 40 peratus daripada pendapatan wanita tersebut (Musa, 2020). Menurut Musa lagi, terdapat 12 rumah/kedai milik orang Jepun yang digunakan sebagai tempat kegiatan pelacuran. Salah satu sebab perkara ini adalah perang yang terjadi telah menjerumuskan masyarakat Melayu ke dalam kesempitan hidup dan pemodenan yang

melanda Tanah Melayu sejak dekad pertama abad ke-20. Pelacuran terselindung amat berleluasa semasa pendudukan Jepun. Malah, T. N. Harper, menyifatkan tahun-tahun ini sebagai “*unprecedented entertainment boom*” di bandar-bandar di seluruh tanah Melayu (Harper, 2001).

4.6.5 Posisi Penonton: Bagaimana posisi penonton ditampilkan dalam filem?

Kesemua informan pelajar wanita Melayu mengatakan bahawa mereka merasa ditampilkan sebagai Embun kerana mempunyai sifat yang sama dan dapat merasai situasi Embun dalam filem.

“Sebab saya dapat rasa sebagai seorang perempuan. Melihat Embun diperlakukan macam tu, saya macam perempuan pada waktu itu juga. Jadi saya rasa macam perempuan saya dapat rasa lah apa yang Embun tu rasa. Saketnya punya kekecewaannya bagi seorang perempuan kepada perempuan.”

(KS, diskusi kumpulan berfokus, Julai 3, 2022)

“Karna punya sifat yang sama macam Embun.”

(AH, diskusi kumpulan berfokus, Julai 3, 2022)

“Sebab saya rasa apa yang Embun buat tu benda yang selain daripada sikap berani dia, saya rasa macam benda tu apa yang saya akan buat kalau saya berada dalam situasi tu.”

(LA, diskusi kumpulan berfokus, Julai 3, 2022)

Berada diposisi yang sama dengan pelakon dalam filem menurut Shuradi (Hashim, 2015) adalah bukti bahawa penonton memahami mesej dan imej yang disampaikan dan dipersembahkan oleh pengarah melalui filem tersebut. Ini disebabkan secara tidak langsung penonton telah berkomunikasi melalui hasil imaginasi pengarah filem. Ringkasnya, seorang pengarah filem cuba merealisasikan kesempurnaan karyanya dengan memberikan keyakinan dan menyentuh emosi penonton. Dengan demikian, pengarah dianggap telah berjaya menyampaikan kehidupan manusia berkaitan dengan watak kepada penonton dengan cara yang sangat berkesan. Malah

menurut salah seorang informan lelaki, pengarah filem Embun dianggap telah berhasil memberi mesej yang diinginkan kepada penonton.

“Pengarah berjaya communicate dengan penonton dan juga penonton merasakan bahawa mereka ada bersama sekali dalam perjuangan Embun tersebut.”

(NI, diskusi kumpulan berfokus, Julai 3, 2022)

Tidak hanya informan wanita, informan lelaki juga merasa bahawa diri mereka adalah watak utama Embun. Yang menjadi pembeza adalah pemposisian informan lelaki tersebut disebabkan tindakan-tindakan yang dilakukan oleh Embun sebagai pelakon utama bukan kerana perasaan.

“Tujuan Embun adalah untuk memperjuangkan hak Tanah Melayu, tak memandang jantina. Sebab kita satu bangsa yang sama jadi dekat situ sebenarnya saya meletakkan diri saya sebagai Embun.”

(DF, diskusi kumpulan berfokus, Julai 17, 2022)

“Saya bersetuju lah dengan apa yang Embun buat sebab saya lihat, Embun ni dia membawa kepada cara baru untuk... emm... membuat penentangan kan? Bukan lah secara rumble atau pun revolution lebih kepada cara yang lebih diplomatik perbincangan, tak ada pertumpahan darah jadi saya rasa saya boleh letak diri saya sebagai Embun di dalam tu sebab saya pun merasa tak banyak yang kita boleh dapat dengan war sebenarnya.”

(MS, diskusi kumpulan berfokus, Julai 17, 2022)

“Saya merasakan semangat yang disampaikan itu saya rasakan yang saya bersama dengan Embun bagaimana saya menentang perjuangan jika saya berada ditempat tersebut.”

(NI, diskusi kumpulan berfokus, Julai 17, 2022)

“Lebih merasai watak yang dibawakan oleh Embun itu sendiri tentang bagaimana untuk memerdekakan negara untuk memperjuangkan negara bangsa.”

(AA, diskusi kumpulan berfokus, Julai 17, 2022)

Cara memutuskan kes antara lelaki dan perempuan adalah berbeza. Wanita cenderung menggunakan emosi dalam memutuskan kes manakala lelaki menggunakan logik. Kajian yang dijalankan oleh Ragini Verma terhadap otak wanita mendapati otak wanita boleh menghubungkan ingatan dan situasi sosial, inilah sebabnya wanita lebih bergantung kepada perasaan (Ingalhalikar et al., 2014). Inilah yang terjadi kepada informan wanita

Melayu, mereka mendefinisikan diri mereka sebagai Embun kerana perasaan dan keadaan sosial wanita yang dapat dirasai mereka. Sementara itu, otak lelaki tidak direka untuk dihubungkan dengan perasaan atau emosi. Lelaki biasanya memutuskan sesuatu kes jarang melibatkan perasaan dan juga jarang menganalisis perasaan mereka berbanding wanita sehingga informan lelaki cenderung melihat aksi Embun yang jelas kelihatan berbanding perasaan Embun sebagai wanita.

4.6.6 Posisi Penonton: Bagaimana penonton memposisikan dirinya dalam teks filem yang ditampilkan?

Informan pelajar wanita dan lelaki Melayu memposisikan diri mereka sebagai wanita. Informan wanita memposisikan diri sebagai wanita kerana beberapa aktiviti dan sikap Embun juga dirasakan oleh informan wanita.

“Mungkin had pembatasan kot. Macam keluar rumah malam. Lelaki boleh, tapi kalau perempuan dia ada had. Contoh macam keluarga saya, sebelum pukul tujuh kena ada dekat rumah dah. Kalau lelaki, dianggap kuat so boleh pertahankan diri dia. Tapi perempuan kan macam lemah, so dia kena ada had.”

(AH, diskusi kumpulan berfokus, Julai 3, 2022).

Sejak 30 tahun yang lepas, menurut Bowser et al. (2006), terdapat perbezaan besar layanan yang diberikan ibu bapa kepada ke atas anak lelaki dan perempuan. Secara psikologi, perbezaan tersebut adalah hasil proses dua hala di mana perbezaan jantina anak dalam hubungan dengan ibu bapa timbul daripada tindakan ibu bapa dan tidak balas daripada anak-anak mereka (Lundberg, 2005). Kajian yang dilakukan oleh Saludin, Fatimah, dan Nazarudin (2008) kepada 190 responden yang terdiri daripada pelajar-pelajar di Universiti Kebangsaan Malaysia mendapati bahawa anak perempuan lebih merasakan perbezaan yang ketara dalam layanan ibu bapa terhadap mereka. Perkara ini disebabkan oleh faktor peranan, pekerjaan ibu bapa dan hubungan perasaan antara ibu, bapa dan anak-anak sama ada anak lelaki atau perempuan.

Menurut Kassim (1985) dalam Aishah (2012), sebelum tahun 1920-an, persepsi masyarakat Melayu terhadap wanita lebih terkekang oleh norma sosial. Ini dapat dilihat apabila wanita ketika itu lebih menitikberatkan urusan keluarga. Sebelum tahun 1920-an, wanita hanya bertanggungjawab ke atas rumah dan menguruskan rumah tangga. Pada awal 1900-an, masyarakat Melayu ketika itu memandang rendah terhadap wanita dan percaya bahawa tugas wanita hanya berkisar kepada fungsi fizikal dan sosial.

Bagi informan lelaki pula, tindakan-tindakan Embun menjadikan mereka merasa diri sebagai wanita kerana tindakan tersebut sepatutnya dilakukan oleh lelaki.

“Perjuangan seorang wanita yang ingin pada awalnya hanya ingin menyelamatkan abang dia sendiri tetapi akhirnya menjadi perjuangan yang besar adalah untuk menghalau penjajah daripada Tanah Melayu.”
(AA, diskusi kumpulan berfokus, Julai 17, 2022)

Perjuangan negara berkait rapat dengan wira atau pahlawan, iaitu orang yang gagah dan berani (Kamus Dewan, 2021) dalam membela negara daripada penjajah. Dalam masyarakat Malaysia, watak pejuang kemerdekaan negara identik dengan gender lelaki seperti Tunku Abdul Rahman Putra, Tun Sir Henry H.S Lee, Tun V.T. Sambanthan, Rentap, Datu Mat Salleh, Haji Mohd Hassan bin Panglima Mat Munas yang lebih dikenal sebagai Tok Janggut, Mat Kilau bin Imam Rasu, Dato' Maharaja Lela Pandaklam, Antanom, Haji Abdul Rahman Abdul Hamid, Tok Gajah, dan lainnya. Padahal, menurut Mastura (2021), terdapat tokoh kemerdekaan wanita yang juga memberi sumbangan terhadap kemerdekaan negara seperti Khatijah Sidek, Suriani Abdullah, Shamsiah Fakeh, Tan Sri Aishah Ghani, Tun Fatimah Hashim, Tan Sri Dr. Mazlan Othman, Dr. Clara Chee L, dan lainnya yang jarang didengar dalam sejarah.

Aktivis DAP Rara Othman dalam temu bualnya dengan *Malaysian Digest* (2016) menyatakan bahawa sejarah Malaysia terlalu dikuasai oleh kaum lelaki dan banyak

perkara benar yang disembunyikan daripada generasi muda. Wanita ini sentiasa mendapat stereotaip gender dalam konteks budaya dan sering dibayangi oleh lelaki yang sentiasa mendapat tempat dalam populariti. Oleh sebab itu, menurut Rara Othman lagi, perlu adanya rekod wanita dan perjuangan mereka selama ini, contohnya dengan membina galeri untuk mengenang jasa watak wanita.

Pengiktirafan bukan sahaja perlu dibuat kepada pejuang wanita yang sudah terkenal. Organisasi wanita perlu bersatu dan mendesak kerajaan agar mengiktiraf kesemua aktivis wanita. (Rara Othman)

Perjuangan untuk kemerdekaan ini tidak terhad kepada lelaki, tetapi juga kepada wanita. Sejak sebelum merdeka lagi, wanita di Tanah Melayu telah memainkan peranan penting dalam gerakan politik menuju kemerdekaan negara (Rahim, 2012). Wanita pada masa itu layak menjadi srikandi penjajah kerana mereka banyak memberi kesedaran awam tentang situasi yang mereka perlukan untuk cuba menyingkirkan penceroboh. Fakta sejarah telah disebut bagaimana wanita pada zaman itu sanggup menyerahkan kekayaan mereka untuk membantu wakil-wakil negeri dalam usaha mencapai kemerdekaan. Sejarah juga menyaksikan ibu yang boleh memperjuangkan nasib negara dan mereka yang boleh mengangkat senjata, bak kata pepatah, "tangan menghayun buaian juga boleh menggoncang dunia."

Dengan mengetahui pelbagai pahlawan baik lelaki mahupun wanita, dianggap sebagai keseimbangan dalam memaparkan fakta sebenar sehingga pejuang negara wanita tidak tenggelam kerana banyaknya filem yang menggambarkan lelaki sebagai pejuang negara Malaysia.

4.6.7 Posisi Penonton: Kepada kelompok yang manakah penonton mengenal pasti dirinya?

Kumpulan informan wanita mengenal pasti dirinya termasuk kepada kelompok yang marginal atau tidak menguntungkan. Ini kerana informan wanita memposisikan diri mereka sebagai Embun. Sama-sama seorang wanita, menjadikan informan dapat merasai posisi marginal selama menonton filem.

“Dekat filem itu ramai wanita-wanita yang dikasari lepas itu diperkosa dan sebagainya. Jadi saya rasa itu tidak menguntungkan.”

(SY, diskusi kumpulan berfokus, Julai 3, 2022)

“Tidak menguntungkan disebabkan disebabkan limit-limit yang di ditunjukkan seperti hanya bekerja di ladang ambil kayu api, di dapur dan tidak boleh ikut demonstration like I say just now and then also tidak menguntungkan lagi sebab di dalam like di dalam tiada ruang what do I say we don't worked with them lah, we don't work in where the male workers also work. Tak nampak dalam filem tu lah. Seharusnya masyarakat harus beri equal treatment kepada laki-laki dan perempuan itu sama.”

(NJ, diskusi kumpulan berfokus, Julai 3, 2022)

“Embun lah macam tidak menguntungkan sebab dia dia ada batas dia. Macam yela dia kan perempuan so dia semuanya terbatas tak boleh ikut demonstrat and then kena duduk dekat dapur.”

(AH, diskusi kumpulan berfokus, Julai 3, 2022)

Melalui pandangan Azizah Kassim dalam (Hashim, 2015) penstereotaipan pembahagian tugas gender jelas menunjukkan proses sosialisasi menjadi salah satu punca kepada pandangan-pandangan mengenai perbezaan pandangan seks yang berlaku dalam kalangan masyarakat sekeliling. Beliau menyatakan:

Melalui proses stereotaip seks, telah menjelaskan bahawa proses sosialisasi ialah proses pembelajaran formal dan tidak formal yang dialami oleh semua individu dari kecil sampai ketua. Melalui proses ini, individu yang menyerap ke dalam otaknya semua nilai-nilai yang ada dalam masyarakat; dan dari sini terbentuklah pendapat dan buah fikirannya [...]. Proses ini dapat diperhatikan di rumah melalui tingkahlaku orang-orang dewasa khususnya ibubapa semasa berinteraksi dengan kanak-kanak. Bila anak lelaki mahu membantu ibu tugas-tugas didapur, ibu cepat-cepat menghalau keluar dengan alasan itu bukan kerjanya. Akhirnya bahan bacaan ini akan menanamkan kepada anak tentang perbezaan antara bidang tugas dan kerja. Akhirnya proses sosialisasi ini, masyarakat telah dikumpulkan kategori dan ciri-ciri berkaitan dengan ciri diri masing-masing [...]. Kadang-kadang ciri-ciri ini digeneralisasikan berdasarkan pengalaman langsung dan ada masanya pula tanggapan ini

adalah berdasarkan maklumat yang diperturunkan oleh kebudayaan [...]. Implikasinya timbul pandangan bias dan stereotaip dari masyarakat khususnya kaum lelaki yang beranggapan trait-trait mereka lebih dominan dan superior dari trait-trait wanita [...].

Secara ringkasnya, stereotaip pembagian tugas gender telah wujud sejak zaman prasejarah. Ia bermula apabila lelaki dilihat dalam hierarki mempunyai kedudukan kuasa dan pengaruh. Oleh itu, lelaki sangat dihargai dan dihormati atau didengari, manakala wanita berada pada kedudukan yang lebih rendah dan sesuai mengikut lelaki. Kedudukan istimewa ini memberi ruang yang luas kepada lelaki untuk menguasai sumber maklumat dan proses membuat keputusan.

“Sebab saya pun rakyat biasa juga jadi saya bayangkan kalau saya dekat dalam zaman dalam filem tu, zaman tu saya pun akan jadi yang macam tu juga, rakyat kelompok yang ditindas.”

(LA, diskusi kumpulan berfokus, Julai 17, 2022)

Informan lelaki pula mengenal pasti dirinya termasuk kepada kumpulan yang tidak menguntungkan. Sebagai masyarakat Melayu, terlepas dari jantina lelaki mahupun wanita, situasi penjajahan Jepun di Malaysia memang merugikan.

“Sebab filem ni dia menceritakan keadaan sebenar, yang membawa keadaan sebenar. Kependudukan penjajahan Jepun pada zaman tersebut jadi saya berada di golongan yang tidak menguntungkan lah. Sekiranya saya berada dalam filem tersebut lah.”

(JS, diskusi kumpulan berfokus, Julai 17, 2022)

Kemerosotan semasa pendudukan Jepun di Tanah Melayu berlaku dalam beberapa bidang, seperti politik, ekonomi dan sosial. Pada zaman pendudukan Jepun, Tanah Melayu menghadapi masalah kekurangan beras sehingga penduduk terpaksa bergantung kepada tanaman lain seperti ubi kayu, pisang, jagung dan sebagainya. Ini berlaku kerana British telah mengamalkan "tanah hangus" di mana mereka memusnahkan pokok nira, lombong, kilang dan enjin lombong sebelum berundur dari Tanah Melayu.

Pada bidang sosial, ketakutan dan kesengsaraan penduduk Melayu berlaku kerana penjajah Jepun mengarahkan masyarakat Melayu dikurung dan melakukan sekatan jalan raya, sebat dan hukuman mati dilakukan di kawasan am, dan penduduk tempatan dijadikan buruh paksa. Kemerosotan-kemerosotan ini digambarkan dalam filem *Embun*, sehinggalah bagi informan lelaki yang juga masyarakat Melayu menjadikan mereka sebagai kumpulan yang tidak menguntungkan.

4.7 Implikasi Watak Pelakon Utama Dalam *Embun* Kepada Penonton Malaysia

4.7.1 Menyedarkan Wanita Untuk Berani Bertindak

Filem boleh memberi kesan positif dan negatif kepada penonton. Kesan ini sering dibincangkan dari segi kesannya sebagai produk budaya atau komunikasi siber, produk hiburan semasa, dan produk pendidikan dakwah. Pengaruh ini boleh berlaku kerana pawagam merupakan salah satu pembekal utama maklumat dan kerana kedudukannya dalam membentuk agenda media yang bertujuan untuk menggalakkan, mendidik, mempengaruhi, memaklumkan, dan menghiburkan.

Berdasarkan hasil FGD, informan wanita cenderung melihat pemaparan filem *Embun* sebagai suatu jambatan yang berpotensi untuk memberitahukan perjuangan wanita dan meneguhkan sikap keberanian wanita Malaysia. Stigma perjuangan negara sering kali identik dengan jantina lelaki, oleh sebab itu, pengarah dilihat berusaha menyedarkan kaum lelaki dan memperkasakan wanita.

“Satu kesan yang positif untuk menerapkan semangat kepada penonton, lagi-lagi kepada perempuan sebab dia juga ada menunjukkan semangat juang *Embun* yaitu sebagai seorang perempuan.”

(KS, diskusi kumpulan berfokus, Julai 3, 2022)

“Bagi saya untuk kaitkan dengan tahun ni bagi saya positif sebab dia bangkit daripada seorang yang ditindas menjadi seorang yang berani.”
(LA, diskusi kumpulan berfokus, Julai 3, 2022)

Tidak dapat dinafikan bahawa dalam perkembangan sejarah tamadun, sistem patriarki telah wujud sejak dahulu hingga kini dalam sistem sosial Timur dan Barat di mana lelaki diberi kuasa utama dalam semua urusan masyarakat. Dalam sistem patriarki di peringkat keluarga dan masyarakat luar, lelaki memimpin wanita dalam semua aspek pembangunan sesebuah negara termasuk pendidikan, ekonomi, politik dan undang-undang. Lelaki biasanya memegang hak istimewa manakala hak wanita terletak pada ahli keluarga atau pemimpin masyarakat lelaki yang dominan. Ini bermakna wanita sentiasa bergantung kepada lelaki dan perlu merujuk kepada mereka untuk melakar perjalanan hidup. Suara wanita diredam atau kadang-kadang dipadamkan secara langsung dalam sistem patriarki yang ketat.

Setelah sekian lama dibangunkan dengan sokongan kerajaan dan kumpulan yang melindungi hak mereka, wanita Malaysia amat bertuah jika dibandingkan dengan wanita di negara lain. Wanita Malaysia boleh dikatakan setaraf dengan wanita di negara maju kerana mereka mempunyai suara yang lantang, yang didengari oleh pihak berkepentingan termasuk kerajaan. Hasrat mereka akan dipenuhi dan menjadi kenyataan dengan dasar dan rancangan tertentu. Kini, sokongan ini datang daripada kerajaan negara dalam bentuk undang-undang dan peraturan di sektor awam dan swasta yang menyediakan peluang pekerjaan kepada mereka. Masyarakat juga perlu menyediakan “ekosistem yang membolehkan” atau persekitaran yang membolehkan mereka menyumbang kepada pembangunan negara pada tahap maksimum.

Tetapi, menurut seorang informan wanita, impak watak Embun juga dapat memberikan impak negatif kepada penonton. Baginya, watak Embun yang dianggap berani juga mempunyai makna berbeza jika dilihat dari sisi yang lain.

“Karakter Embun ni dipotretkan sebagai seorang yang berani, tetapi berani dia tu dia nak berdendam. Which mean bagi I, feminism is not about jadi pendendam ataupun membalas dendam. So pengarah memotretkan feminism ini dalam view yang sangat negatif sebab filem adalah media yang cepat sebarkan semua benda. Because feminism is not about like this, feminism is how you stand yourself in and cara you stand tu akan membuatkan orang tu tahu point you betul. This is not feminism, this is very toxic feminism bagi my view, so one of the implication negative implication I get it is wrong putted here feminism.”

(MD, diskusi kumpulan berfokus, Julai 3, 2022)

4.7.2 Mengubah Minda Penonton Wanita dan Lelaki

Informan lelaki pula cenderung melihat impak filem ini kepada makna perjuangan kepada penonton. Bahawa perang tidak selalu memerlukan senjata, tetapi boleh juga dilakukan dengan kesepakatan atau mesyuarat.

“Perang itu tak menguntungkan lah dan perang itu juga boleh dimenangi tanpa menggunakan senjata. Boleh tengok hampir golongan masyarakat Melayu dengan tentera Jepun dalam filem tu ada kesepakatan.”

(MS, diskusi kumpulan berfokus, Julai 17, 2022)

“Kewajaran kita untuk mengatasi sesebuah ataupun sesuatu permusuhan lah ataupun kita punya musuh kita. Macam mana kita nak berhadapan dengan mereka adakah dengan cara perlu lawan balik dengan senjata adakah perlu lawan dengan cara pendamaian diplomatik.”

(DF, diskusi kumpulan berfokus, Julai 17, 2022)

Dalam peperangan, umumnya setiap pihak yang berperang mempunyai alatan atau senjata perang. Senjata ini bertujuan untuk memudahkan urusan setiap pihak yang bertelagah dalam mencapai kemenangan. Senjata ialah alat yang digunakan untuk mencederakan atau membunuh manusia atau haiwan, atau memusnahkan sasaran tentera, senjata boleh digunakan untuk menyerang serta untuk mempertahankan diri, dan juga untuk semata-mata mengancam. Tetapi dalam filem *Embun* yang terbit tahun 2002, senjata dimaknai tidak lebih baik daripada mesyuarat untuk menyelesaikan soalan.

Misalnya masa Embun berdialog dengan Jenderal Kurugawa, kesepakatan diperoleh setelah kedua-duanya melakukan mesyuarat.

Walau informan lelaki cenderung melihat makna perjuangan dalam filem *Embun*, informan juga tidak menepik bahawa watak Embun memberikan impak yang besar terhadap cara pandang wanita dalam menyelesaikan soalan.

“Supaya kita ni [lelaki] dapat lihat cara-cara wanita memperjuangkan, cara macam mana memperjuangkan cara mereka lah.”

(DF, diskusi kumpulan berfokus, Julai 17, 2022)

“Memang cara pemikiran laki dan perempuan agak lain bukan nak kata lelaki salah, tetapi cara perempuan lebih berhemah lah. Maksudnya mungkin kaum lelaki pandang cara untuk selesaikan suatu perbalahan mungkin dalam satu hala ataupun dua hala, tapi mungkin cara perempuan dia tengok hala tu mungkin dari segi atas, dia tengok belakang pula, dia tengok kiri sikit, haa maksudnya bukannya lelaki tak ada idea lain, tetapi kalau perempuan pula dia pandang daripada hala tapi daripada sudut, sudut yang lain pula.”

(DF, diskusi kumpulan berfokus, Julai 17, 2022)

Dalam menyelesaikan soalan, wanita lebih banyak pertimbangan sebelum melakukan sesuatu, berbeza dengan lelaki yang cenderung menangani tugas dengan fokus *single-minded*, dan pengiraan minimum dalam tindakan (Fajri, 2014). Oleh sebab itu sokongan wanita untuk terlibat dalam urusan haruslah diberi ruang. Seperti gerakan meningkatkan kedudukan wanita agar mereka diberi hak yang sama seperti lelaki di peringkat negeri dan antarabangsa yang disokong penuh oleh Pertubuhan Bangsa-Bangsa Bersatu dalam *Sustainable Development Goal Ke 5*, iaitu *Gender Equality*.

“Masalah pekauman ke, negara ke, masyarakat ke, wanita pun kena masuk campur. Kerana setiap orang lain-lain cara dia kan, lain cara berfikir, cara bertindak. Jadi itulah nak memartabatkan dan mengetengahkan kaum wanita dalam filem.”

(JS, diskusi kumpulan berfokus, Julai 3, 2022)

“Dapat memberi impact kepada mentality masyarakat bahawa tidak mengira jantina atau tidak mengira gender apa-apa pun semangat ataupun perjuangan yang kita nak perjuangkan adalah bukan kerana hak kita sebagai seorang wanita ataupun sebagai seorang lelaki, jadi dia lebih kepada semangat itu sendiri.”

(RG, diskusi kumpulan berfokus, Julai 3, 2022)

Dalam proses ideologi gender, telah mewujudkan pelbagai pembinaan sosial. Pembinaan sosial ini diteruskan melalui tradisi supaya orang ramai tidak menyedari bahawa apa yang berlaku adalah buatan manusia. Dalam proses sejarah manusia, masyarakat mengelirukan maksud jantina atau seks sehingga berlaku salah faham. Pengertian *nature* dan *nurture* bercampur aduk sehingga masyarakat menjadi tidak ambil peduli boleh membezakan apa yang sebenarnya tertakluk kepada perubahan dan apa yang tidak.

Teori *nature* menganggap bahawa perbezaan psikologi antara lelaki dan wanita disebabkan oleh perbezaan biologi antara dua orang. Sedangkan teori *nurture* beranggapan bahawa perbezaan antara lelaki dengan wanita adalah disebabkan oleh proses pembelajaran manusia daripada persekitaran mereka (Khuza'i, 2013). Secara semula jadi perbezaan lelaki dan wanita adalah fitrah daripada Allah SWT. Walau bagaimanapun, secara semula jadi perbezaan lelaki dan wanita ditentukan oleh masyarakat di persekitaran mereka sendiri. Sesuatu yang telah berakar umbi bahawa lelaki dilihat mempunyai kekuatan dan fizikal yang lebih baik dan kuat daripada wanita. Selain itu, lelaki bertindak lebih rasional, manakala wanita lebih banyak tidak rasional. Akibatnya, dalam kehidupan wujud ketidaksamaan yang mana wanita dianggap lebih rendah daripada lelaki dalam pelbagai aspek kehidupan sosial sehingga wanita telah disubordinasikan.

4.8 Kesimpulan

Kedua-dua filem menunjukkan perjuangan dan kegigihan perempuan dalam menghadapi pelbagai masalah dalam hidupnya. Meski tidak semua cerita berakhir dengan bahagia namun dalam kedua filem ini wanita digambarkan sebagai sosok yang kuat dan tegar dalam menjalani setiap permasalahan yang dihadapinya. Diketahui pula bahawa kedua-dua filem ini mempunyai mesej dan nilai sosial yang tinggi di mana kedua-dua filem

tersebut tidak hanya menempatkan penonton sebagai penonton pasif namun ingin membawa penonton untuk turut merasakan penderitaan dan perjuangan para pelakon wanita dalam filem tersebut. Kedua-dua filem tersebut juga memperlihatkan adanya negosiasi antara pengarah dengan penonton dengan adanya keinginan pengarah untuk membawa penonton ke dalam kehidupan dan permasalahan yang sering dihadapi oleh wanita-wanita di Indonesia dan Malaysia.

Pengarah filem sejak awal sudah memberitahukan sudut pandang yang digunakan dalam keseluruhan filem. Maklumat tersebut terlihat daripada nama pelakon utama wanita dalam diambil sama dengan tajuk filem. Pelakon utama Marlina dalam filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* dan pelakon utama Embun dalam filem *Embun*. Persamaan dianggap bukan sebuah ketidaksengajaan, melainkan direncanakan oleh pengarah filem. Tajuk filem yang sama dengan nama pelakon utama dalam filem adalah salah satu upaya yang biasa dilakukan oleh pengarah untuk “mengontrol” fikiran penonton. Tujuannya adalah agar fikiran penonton sama dengan penonton lainnya, sehingga mesej yang ingin disampaikan oleh pengarah melalui filem yang ia produksi tersampaikan.

Upaya yang dilakukan oleh pengarah filem adalah bentuk daripada kuasa pengarah terhadap filem yang dibuat. Sebagai pengarah filem, ia terlibat dalam proses pembikinan filem daripada pra-produksi, produksi, hingga pasca produksi sehingga ia dapat mengetuai penggambaran "bagaimana filem sepatutnya kelihatan" kepada penonton sehingga , bagaimana filem dilihat oleh penonton adalah bentuk tetapan yang sudah direncanakan oleh pengarah filem.

BAB 5

KESIMPULAN

5.1 Pengenalan

Bab ini membincangkan kesimpulan terhadap kajian yang dilakukan berdasarkan data yang diperoleh. Perbincangan membabitkan penglibatan wanita dalam perfileman Indonesia dan Malaysia, membandingkan wacana wanita dalam filem Indonesia dengan Malaysia melalui watak pelakon utama wanita yang ditinjau melalui teknik analisis wacana kritis Mills, serta impilkasi watak pelakon utama wanita kepada penonton di kedua-dua negara.

5.2 Kesimpulan Kajian

Berdasarkan data yang diperoleh daripada hasil kajian kepustakaan, hasil analisis wacana kritis Sara Mills dan hasil dapatan diskusi kumpulan berfokus dalam talian di Bab 4, ternyata penglibatan wanita sebagai pengarah dalam perfileman Indonesia dan Malaysia tidak semudah penglibatan lelaki sebagai pengarah. Walaupun wanita berhasil mengarahkan filem, filem tersebut dianggap tidak cukup baik oleh pengarah lainnya. Tetapi, situasi tersebut berubah sejak tahun 2000-an. Jumlah wanita sebagai pengarah sudah mulai meningkat walau masih tidak dapat menyamai lelaki. Lalu, kumpulan produksi filem yang berada di belakang layar cenderung didominasi oleh kaum lelaki. Oleh sebab itu, wacana dalam filem di kedua-dua negara turut berpengaruh kerana setiap satunya saling berkaitan antara satu sama lain laksana mata rantai.

Kajian ini juga memberi kesedaran bahawa wanita mempunyai kemampuan pengarahan dalam mengarahkan sebuah filem. Kehadiran wanita di kedua-dua negara sebagai pengarah memberikan “pandangan” baharu kepada perfileman Indonesia dan Malaysia dalam mewacanakan realiti wanita yang sebenarnya dalam filem melalui perwatakan

pelakon utama wanita dan memberikan impak kepada masyarakat yang menonton filem di kedua-dua negara tersebut. Selain itu, kajian ini selari dengan teori yang digunakan bahawa semakin tinggi atau penting profesion di industri perfileman maka semakin besar pula kuasa dalam mewacanakan sebuah teks. Sudut pandang (gaze) jantina adalah penting untuk menyampaikan makna sebenarnya ada dalam masyarakat melalui filem.

5.2.1 Penglibatan Wanita Dalam Filem di Indonesia dan Malaysia

Penglibatan wanita dalam industri perfileman di Indonesia dan Malaysia didapati mempunyai persamaan dan perbezaan. Walaupun tahun penglibatan wanita sebagai pengarah dalam filem di Indonesia dan Malaysia adalah berbeza, iaitu 1950 dan 1980, didapati bahawa penglibatan wanita di kedua-dua negara bermula adalah sama, iaitu sebagai pelakon. Sebab itu, pelakon wanita harus mengikuti keinginan pengarah yang pada masa itu semuanya adalah lelaki sehingga, tema filem pada masa awal perfileman diciptakan mengikut pandangan lelaki. Wanita ditampilkan lemah dan pasif dalam filem dan tampilan tersebut dipercayai oleh masyarakat, seperti tampilan seks, kekerasan, dan misteri yang dominan beredar dalam filem. Berbeza dengan lelaki yang sering ditampilkan unggul, mempunyai darjat yang lebih tinggi dibanding dengan wanita. Begitu pula di Malaysia, wanita digambarkan menjadi terlalu materialistik, menggoda lelaki, perosak rumah tangga, dan perempuan murahan yang akhirnya mati secara tragis.

Kemudian, pembinaan cerita dalam filem pada masa awal industri perfileman di Indonesia dan Malaysia juga diatur oleh penguasa pada zaman tersebut. Di Indonesia, pembinaan cerita filem khususnya pada zaman Orde Baru tidak sepenuhnya bebas daripada pengkaji skrip, tetapi selalu berkaitan dengan pelbagai kepentingan institusi yang mengelilinginya. Sebab itulah muncul beberapa filem yang membawa “suara penguasa” ke layar skrin. Sedangkan Malaysia, pemimpin syarikat pengeluaran filem

mempunyai kuasa terhadap industri perfileman. Malah, pada awal masuknya filem di Malaysia, banyak filem Melayu yang tidak sesuai disebut sebagai filem Melayu kerana pengarah filem pada zaman itu banyak berbangsa India dibandingkan bangsa Melayu sendiri dan memberikan impak kepada keseluruhan cerita dalam filem.

Walaupun latar belakang kemunculan wanita sebagai pengarah di Indonesia dan Malaysia sama-sama bermula daripada seorang pelakon, pengarah wanita Indonesia dan Malaysia juga diketahui mempunyai kaitan dengan seorang ahli lelaki terkemuka dalam industri perfileman. Di Indonesia, pola perkongsian kerja melalui “pasukan suami-isteri” yang memberi kesan langsung kepada peningkatan kerjaya isteri dalam perfileman telah ditemui sejak zaman penjajah. Seperti Ratna Asmara (1950-1954) ialah isteri kepada penulis dan pengarah Andjar Asmara; Citra Dewi (1960-1982) ialah isteri kepada penerbit L.J.N. Hoffman, Sofia W.D. (1970-1971) mencapai kejayaan yang lebih besar dalam kerjayanya sebagai pengarah berbanding dua suaminya sebagai pelakon, dan Ida Farida ialah kakak kepada penulis dan pengarah Misbach Yusa Biran.

Sedangkan di Malaysia, pola perkongsian melalui “relasi” dan “pasukan suami-isteri” juga memberikan peluang dan menyokong mereka untuk menjadi seorang pengarah filem. Misalnya, Saadiah Binti Baharom yang ditawarkan menjadi pelakon kerana sering dilihat menemani kakaknya ke lokasi penggambaran. Lalu, Rosnani Jamil yang menikah dengan seorang pengarah filem Jamil Sulong dan menubuhkan syarikat sendiri iaitu, RJ Filem bersama suaminya pada 1985. Hubungan kerja antara wanita dengan pengarah lelaki yang sebelumnya sudah bekerja di dunia perfileman memberikan peluang yang besar bagi kaum wanita di Indonesia dan Malaysia untuk masuk ke industri filem pada masa itu. Namun di sisi lain, gambaran wanita sebagai seorang yang tidak berdikari pula

dapat terlihat. Kemudian dapat diketahui pula betapa sukarnya wanita menembusi penguasaan lelaki dalam bidang pengarahan.

Penglibatan pengarah wanita dalam penghasilan filem pada 2000-an memberikan ruang dan peluang untuk mereka maju dan menampilkan hasrat dan pandangan wanita terhadap aspek kehidupan, kemasyarakatan, tentang kehendak dan pemikiran mereka. Filem juga menjadi medium penentangan bagi pengarah wanita, iaitu medium untuk melawan ketidakadilan dan ideologi patriarki yang selama ini diwacanakan dalam filem oleh pengarah lelaki. Pengarah wanita bertindak balas atau melawan apa-apa yang dilakukan oleh satu pihak kerana ia telah mengalami rasa tidak puas hati terhadap peraturan atau norma dalam masyarakat yang dianggap merugikan wanita. Dengan keterlibatan wanita sebagai pengarah, maka akan membentuk kembali suara dan perspektif wanita dalam tatanan sosial, serta pengajaran kepada wanita lain bagaimana melindungi diri sendiri daripada kekerasan.

Dalam masyarakat terdapat golongan yang berkuasa dan mendominasi kumpulan lain. Dalam konteks ini maka penentangan wanita adalah membentuk semula suara dan perspektif wanita dalam ketertiban sosial melalui filem. Kemudian, dengan memberikan perspektif baharu dari sudut pandang kaum hawa, wanita dalam filem tidak selalu terjebak dalam stereotaip watak lemah yang memerlukan penyelamat. Wanita digambarkan sebagai individu yang optimis, berani memperjuangkan haknya, gigih, dan kuat. Perkara ini boleh disebabkan penindasan perwatakan wanita yang terjadi sebelum ini oleh ideologi patriarki di kedua-dua negara.

Dengan penglibatan wanita sebagai pengarah, wacana filem di Indonesia dan Malaysia akan menjadi lebih pelbagai dan memberikan perspektif yang seimbang antara pengarah

lelaki dengan pengaruh wanita. Jika sebelum ini kisah kehidupan wanita remuk kerana lelaki, maka dengan wanita sebagai pengaruh dapat meluahkan apa yang terbuak di fikiran wanita melalui filem. Media adalah kuasa kuat yang boleh merangka semua definisi secara positif tentang wanita sebenar. Wanita juga terlibat dalam mencipta filem kerana merekalah yang benar-benar mengetahui gambaran yang tepat bagaimana seorang wanita sebenar sehingga dapat merubah cara wanita dalam sebuah negara untuk berfikir secara positif dan melihat diri mereka dan dunia di sekeliling mereka.

Filem boleh mengubah sudut pandangan penonton, mengubah stereotaip masyarakat terhadap wanita, dan menjejaskan kehidupan penonton. Penyelidikan J. Walter Thompson melibatkan 4,300 wanita di sembilan negara (Brazil, China, India, Arab Saudi, Afrika Selatan, Rusia, Australia, England, dan Amerika) pada 2016 mendapati 61 peratus responden mengatakan bahawa watak wanita diperkasakan dalam filem dan TV telah berpengaruh dalam kehidupan mereka. Sementara itu, 58 peratus berkata wanita telah diilhamkan untuk menjadi lebih bercita-cita tinggi atau tegas. Malah, 1 daripada 9 wanita mengulas bahawa watak wanita yang diperkasa dan positif telah memberikan mereka keberanian untuk keluar daripada perhubungan yang kesat (Jasmine, 2022). Ertinya, kandungan media termasuk filem mempunyai kemampuan meninggalkan kesan yang pelbagai kesan kepada penonton sama ada kesan positif mahupun negatif. Selain itu, kesan ini juga berdampak kepada pembangunan sebuah negara.

Selain itu, wanita membentuk separuh daripada penduduk dunia. Di Indonesia, jumlah penduduk lelaki ialah 138,999,996 atau 54.48 peratus, dan 136,361,271 penduduk perempuan atau 49.52 peratus (Dukcapil, 2022). Sedangkan di Malaysia sendiri, penduduk lelaki berjumlah 16.83 juta penduduk manakala penduduk wanita iaitu 15.92 (Jabatan Peangkaan Malaysia, 2022). Mengiktiraf peranan dan sumbangan wanita dalam

pembangunan negara adalah sangat penting. Wanita adalah simbol tonggak negara di samping lelaki dalam pelbagai aktiviti dan bidang. Ini termasuk sejak tahun-tahun perjuangan kemerdekaan. Salah satu peranan penting wanita ialah bekerjasama menentang penjajahan Inggeris.

Pepatah lama pernah berkata, “tegaknya panji-panji kebesaran kerana tiang-tiangnya daripada kayu yang terpilih”. Wanita yang terpilih untuk berpartisipasi memiliki peranan penting dalam menentukan kejatuhan bangunan suatu bangsa dan negara. Proses pembangunan akan berakhir sempurna lagi dengan meningkatnya keterlibatan wanita dalam projek perkembangan. Peranan wanita, khususnya di negara membangun adalah sangat besar. Peranan wanita tidak hanya sebatas keberadaan suri rumah tangga, mendidik anak, atau mengurus makan dan pakaian suami, juga dalam hal kontribusi mental dan fizikal dalam pembangunan ekonomi, pendidikan, pembangunan, politik dan lain-lain. Ini sesuai dengan Matlamat Pembangunan Mampan (*Sustainable Development Goals*), iaitu usaha membangkitkan penyertaan wanita dalam pasaran kerja yang dijalankan oleh semua negara termasuk Indonesia dan Malaysia.

5.2.2 Perbandingan Perwatakan Pelakon Utama Wanita Dalam Filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* Dengan *Embun*

Berdasarkan hasil gabungan analisis wacana kritis Sara Mills dan kerangka analisis watak pelakon filem Robert Stanton, terdapat beberapa perwatakan pelakon utama wanita yang sama di kedua-dua filem yang diarahkan. Walau genre filem adalah berbeza, perwatakan berdikari, berfikir secara strategi, berani, kuat, gigih, dan penyayang digambarkan dalam filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* dan *Embun*.

Perwatakan berdikari dan berani yang ada pada Marlina dan Embun sebagai pelakon utama wanita di kedua-dua filem digambarkan melalui tindakan pelakon. Walau dalam situasi yang berbeza, tetapi mesej yang ingin disampaikan oleh pengarah kepada penonton adalah sama. Sebagai seorang janda tanpa anak, Marlina digambarkan berdikari dalam menjalani hidupnya yang tinggal seorang di rumah yang jauh di atas bukit. Sedangkan Embun, melalui tindakannya yang datang seorang diri ke balai Jepun guna membebaskan Bayu. Padahal, terdapat beberapa orang kaum lelaki yang boleh menemaninya, tetapi mereka tidak memiliki keberanian.

Perwatakan strategi pula tergambarkan daripada bagaimana Marlina dan Embun sama-sama menghadapi masalah yang sedang dialami mereka. Saat berada di dapur, Marlina digambarkan sedang memikirkan strategik agar ia tidak diperkosa oleh Markus dan temannya. Sedangkan Embun, memikirkan strategi bagaimana mengeluarkan Bayu dari penjara dan menghalau Jepun dari Tanah Melayu. Walaupun penggambaran strategi kedua-dua filem diceritakan berbeza, tetapi terdapat kesamaan dalam filem, iaitu sama-sama berhadapan dengan lelaki yang mempunyai senjata tajam. Kemudian, strategi yang difikirkan dan dilakukan oleh Marlina dan Embun berhasil “mengalahkan” kumpulan lelaki. Padahal mereka tidak mempunyai senjata tajam tetapi otak untuk berfikir strategi. Melalui perwatakan ini, pengarah wanita Mouly Surya dan Erma Fatima dianggap sedang “mendiskusikan” watak kuat yang sebenar bahawa, wanita boleh menang tanpa perlu bergantung dengan senjata tajam seperti yang biasa digambarkan oleh lelaki dalam filem. Selanjutnya, watak kuat tidak selalu harus difahami sebagai seorang yang kuat fizikal sahaja, tetapi juga mental.

Selain itu, secara implisit kedua-dua pengarah mencuba menceritakan kekuatan lain daripada Marlina dan Embun sebagai wanita. Meski sama-sama diperkosa, Marlina dan

Embun diceritakan tetap mempertahankan taraf kewanitaannya mereka agar tetap utuh dan teguh. Marlina tetap terus berjuang untuk mendapatkan keadilan, sedangkan Embun pula terus berjuang untuk membebaskan tanah airnya daripada penjajah dan membalas dendam terhadap Akishi. Seperti tidak ingin menghilangkan naluri seorang wanita, pengarah wanita tetap menggambarkan perwatakan penyayang di kedua-dua filem. Marlina digambarkan lebih lembut dan keibuan saat berjumpa dengan budak perempuan bernama Topan. Sedangkan Embun pula, kasih sayang anak kepada ibu bapa dan abangnya terlihat masa tentera Jepun membunuh dan menyiksa mereka. Segala cara dilakukan Embun untuk melindungi mereka.

Yang menjadi perbezaan adalah dalam filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak*, Marlina digambarkan sebagai wanita yang misterius kerana tindakan-tindakan yang digambarkan tidak dapat diterka oleh penonton. Ini boleh terjadi kerana sudut pandang yang digunakan oleh pengarah dalam filem. Dalam filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak*, Mouly Surya sebagai pengarah menggunakan sudut pandang ketiga maha tahu, sehingga pengarah mempunyai kebebasan dalam menceritakan, memberitahukan, ataupun menyembunyikan perucapan, tindakan, bahkan fikiran serta perasaan watak. Sebab itu, penonton harus menerka sendiri tindakan atau fikiran yang dilakukan oleh pelakon. Sedangkan dalam filem *Embun*, watak misterius tidak ditemukan kerana pengarah Erma Fatima menggunakan sudut pandang orang pertama. Sudut pandang orang pertama cenderung memberitahukan perasaan, tindakan, serta sikap watak langsung kepada penonton.

5.2.3 Implikasi Watak Pelakon Utama Wanita Dalam Filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* dan *Embun* Kepada Penonton Indonesia dan Malaysia.

Filem dapat digunakan untuk hiburan, tetapi juga merupakan alat yang ampuh untuk mendokumentasikan perubahan sosial. Melalui watak pelakon utama, filem menyampaikan pemikiran dan reaksi individu atau kelompok tertentu terhadap masalah yang lazim berlaku dalam masyarakat. Melalui diskusi kumpulan berfokus secara dalam talian kepada 10 informan pelajar sarjana muda daripada lima universiti di Indonesia mengatakan bahawa filem *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* (2017) adalah medium yang digunakan oleh pengarah untuk menyampaikan “mesej khusus” kepada penonton. Selain itu, filem ini juga diyakini oleh semua informan Indonesia sebagai suatu bentuk kritikan terhadap keadaan sosial yang terjadi di Indonesia, khususnya Sumatera Barat (Sumba) tempat Marlina diceritakan tinggal.

Melalui watak, mesej tersebut ditujukan kepada dua kelompok penonton, iaitu penonton wanita dan penonton lelaki. Bagi penonton wanita, perwatakan Marlina yang berdikari, berani, berfikir secara strategi, kuat, gigih, dan penyayang tersebut diharapkan menjadi referensi atau penanda aras kepada wanita-wanita lainnya. Walau tidak harus berada di situasi yang sama dengan Marlina dalam filem, tetapi contoh perwatakan tersebut diharapkan oleh pengarah dapat muncul dari dalam diri penonton wanita. Bahkan menurut informan wanita, Mouly Surya dianggap tahu betul bagaimana perwatakan wanita sebenar, dan berusaha meyakinkan serta menyokong penonton wanita untuk yakin dengan diri mereka sendiri melalui watak Marlina. Bagi penonton lelaki pula, dapat menjadi maklumat bagaimana wanita sebenar sehingga diharapkan terjadi perubahan stigma dan stereotaip bahawa wanita adalah lemah, pasif, dan tidak gigih, menjadi wanita yang kuat, mempunyai sifat juang yang besar, dan aktif.

Focus Grup Discussion (FGD) secara dalam talian juga dilakukan kepada 10 informan pelajar sarjana muda Melayu daripada lima universiti di Malaysia. Informan menyebutkan bahawa filem *Embun* yang diarahkan oleh Erma Fatima ditujukan khusus kepada penonton wanita dan penonton Melayu. Walaupun diterbitkan pada 2002 dan mengambil situasi pada zaman penjajahan Jepun, filem ini masih lagi sesuai untuk ditonton pada zaman sekarang. Ini disebabkan tema yang digunakan oleh pengarah adalah bertemakan wanita dan perjuangan yang dianggap tidak lapuk oleh zaman.

Menurut informan, tidak ada filem yang menceritakan perjuangan kemerdekaan yang menggunakan wanita sebagai pelakon utama. Kalaupun ada tema perjuangan yang ditampilkan dalam filem, maka watak utamanya adalah lelaki bukan wanita. Perkara ini yang menurut informan menjadi keunikan tersendiri bagi filem *Embun*. Begitu juga dengan watak Embun dalam filem. Menurut informan lagi, perwatakan Embun yang berdikari, berani, berfikir secara strategi, kuat, gigih, dan penyayang dapat menjadi refleksi kepada penonton Melayu bahawa pejuang Tanah Melayu tidak selalunya adalah lelaki. Ada juga watak wanita yang turut terlibat atau mungkin tidak terdedah sebagaimana kaum lelaki. Walau *Embun* bukanlah filem sebenar, tetapi informan lelaki dan wanita yakin bahawa perwatakan Embun dapat menjadi pedoman kepada penonton, khususnya wanita dan penonton Melayu untuk berjuang sesuai dengan zamannya tersendiri.

5.3 Cadangan Penyelidikan Lanjut

Berdasarkan perkembangan pesat wanita di sebalik tabir di Indonesia dan Malaysia, pelbagai mesej pada jenis genre filem yang dikeluarkan amat penting untuk dikaji. Penyelidik mencadangkan kajian mengenai genre filem dilakukan bagi melihat kepelbagaian mesej khusus pengarah wanita dalam filem. Ini membolehkan pengarah

menyediakan cerita yang bersesuaian dengan kehendak khalayak yang menjadikan filem sebagai pilihan pertama tontonannya.

Penggunaan kaedah wawancara secara mendalam kepada pengarah filem wanita di Indonesia dan Malaysia serta kepelbagaian jenis umur penonton perlu dikongsi sebagai kepelbagaian informasi. Selain itu, kajian juga boleh dilakukan merangkumi bidang semiotik, linguistik, dan analisis bingkai bagi menganalisis filem Indonesia dan Malaysia. Amat menarik untuk mengetahui mengapa filem yang diarahkan oleh wanita yang mengalami peningkatan tetap belum sebanyak filem yang dibuat oleh lelaki.

Universiti Malaysia

RUJUKAN

- Aartsen, J. (2011). *Film world Indonesia: The rise after the fall*. Utrecht: Utrecht University.
- Abdi, A. (2012). A study on the relationship of thinking styles of students and their critical thinking skills. *Cyprus International Conference on Educational Research* (pp. 1719-1723). Amsterdam: Elsevier Science BV.
- Abdol, Z. (2017). Panduan pengendalian mesyuarat. *Academia*, 1-20.
- Abdullah, A. (2001, April 6). *Story*. Harian Metro: <https://www.klik.com.my/item/story/3551892/embun-sebagai-perintis>
- Abdullah, M. (2002). *Kesengsaraan hidup di bawah pentadbiran Jepun*. Kuala Lumpur: Penerbit Universiti Malaya.
- Abdullah, M. A. (2002). *Pendudukan dan pentadbiran Jepun di Melaka (1942-1945)*. Kuala Lumpur: Penerbit Universiti Malaya.
- Abdullah, M. G. (2008). Pemikiran Melayu dalam filem Malaysia abad ke-21. *Jurnal Melayu*, 3, 179-218.
- AbdulRazak, S. (2017). Female resistance in the legend of sign. *Journal of Religion and Popular Culture*, 29(3), 207-216.
- Abrams, M. H., & Harpham, G. (2011). *A glossary of literary terms*. Manila: Cengage Learning.
- Adipoetra, F. G. (2016). Representasi patriarki dalam film "Batas". *Jurnal E-Komunikasi*, 4(1), 1-10.
- Adnan, A.-F., & Abd Rahim, N. (2014). Kritikan sosial dalam filem Melayu Zombi Kampung Pisang. *Journal of Business and Social Development*, 2(2), 62-73.
- Akbar, M. (2020, November 5). *Senggang*. sindikasi.republika.co.id
- Alfathoni, M. A., & Manesah, D. (2020). *Pengantar teori film*. Yogyakarta: Deepublish.
- Althusser, L. (1971). *Lenin and philosophy and other essays*. New York: Monthly Review Press.
- Ambady, N., & Weisbuch, M. (2010). Nonverbal behavior. Dlm. S. Fiske, D. Gilbert, & G. Lindzey, *Handbook of social psychology* (pp. 464-497). New York: John Wiley & Sons.
- Amizah, W., Faridah, I., Kartini, F., & Mustaffa, N. (2011). Perkembangan undang-undang penapisan filem di Malaysia 1924-1952. *Jurnal Komunikasi: Malaysian Journal of Communication*, 27(1), 34-52.

- Amizah, W., Mustaffa, N., & Salman, A. (2014). Penapisan filem: Mengimbangi hiburan dan ancaman. *Journal of Public Security and Safety*, 1(8), 137-154.
- Anwar, S., Salsabila, I., Rahmadaini, S., & Amna, Z. (2019). Laki-laki atau perempuan, siapa yang lebih cerdas dalam proses belajar? Sebuah bukti dari pendekatan survival. *Jurnal Psikologi*, 18(2), 281-296.
- Ardanareswari, I. (2019). Honorarium, aktris, gender: Perempuan pekerja seni dalam industri perfilman Indonesia, 1950an-1970an. *Lembaran Sejarah*, 14(2), 136.
- Ardiyanti, H. (2017). Perfilman Indonesia: Perkembangan dan kebijakan, sebuah telaah dari perspektif industri budaya. *Kajian*, 22(2), 79-95.
- Aripurnami, S. (1996). 'Cengeng, cerewet, judes, kurang akal dan buka-bukaan: Gambaran perempuan dalam film Indonesia'. Dlm. M. O. Gardiner, *Perempuan Indonesia: Dulu dan kini* (pp. 61). Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Aryani. (2019). Tinjauan feminisme atas aspek androgini tokoh perempuan Tina dalam novel Klenting Kuning karya Maria A. Sardjono. *Bahastra: Jurnal Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia*, 3(2), 226-231.
- Asaari, A., & Aziz, J. (2013). Mencabar ideologi maskulin: wanita dan saka dalam filem seram di Malaysia. *Jurnal Komunikasi*, 29(1), 113-126.
- Asaari, A., Aziz, J., & Salleh, S. (2017). Susuk, women and abjection in contemporary Malay horror films. *Jurnal Komunikasi: Malaysian Journal of Communication*, 33(3), 70-88.
- Asadulina, G., Korovkina, N., Sadretdinova, E., Shaykhislamov, R., & Hajrulina, N. (2020). Social character: Issues of methodology and research methods. *Amazonia Investige*, 9(26), 545-553.
- Asghar, J. (2013). Critical paradigm: A preamble for novice researchers. *Life Science Journal*, 10(4), 3121-3127.
- Asiah, S. (2006). Malaysian national cinema: An identity crisis? *Jurnal Skrin Malaysia*, 3, 143-154.
- Aspers, P., & Corte, U. (2019). What is qualitative in qualitative research. *Qualitative Sociology*, 42, 139-160.
- Asriani, D. D. (2017). Being mother: Comparative study of the contested motherhood between South Korea and Indonesia. *International Journal of Management Entrepreneurship Social Sciences and Humanities*, 1(1), 15-23.
- Ayob, N., Rauf, S. H., Hadjiri, R., & Nurunsa'adah. (2022). Pekerjaan dan keganasan rumah tangga: Satu kajian kuantitatif terhadap pasangan yang berkahwin di Malaysia. *Asian People Journal*, 5(1), 53-62.
- Azmi, N. N. (2015). *Watak wirawati unggul dalam filem Melayu: Kajian kes Tsu Feh Sofiah (1986), Fenomena (1990), dan Perempuan Melayu Terakhir (1999)*. Penang: Universiti Sains Malaysia.

- Badaruddin, M. K. (2006). *Mesyuarat efektif*. Kuala Lumpur: PTS Profesional Publishing Sdn. Bhd.
- Baharudin, L. (1989). P. Ramlee: The living legend. Dlm. L. Baharudin, *Cintai Filem Malaysia* (pp. 63-65). Hulu Kelang: FINAS.
- Bal, D. (2021, September 9). *How dialogue reveals aspects of a character*. Website study.com: study.com
- Baltar, F., & Brunet, I. (2012). Social research 2.0: Virtual snowball sampling method using Facebook. *Internet Research*, 22(1), 57-74.
- Banks, T. L. (2011). Women Lawyers Betrayed-Again. Dlm. H. Radner, & R. Stringer, *Feminism at the movies understanding gender in contemporary cinema*. New York: Routledge.
- Barker, A. (1997). *How to hold better meetings*. London: Kogan Page Pentonville Road.
- Barker, T. (2010). Historical inheritance and film nasional in post-reformasi Indonesian cinema. *Asian Cinema*, 21(2), 7-24.
- Barker, T. (2021). Indie cinema and the short film assemblage. *Bijdragen Tot De Taal-, Land -En Volkenkunde*, 177, 208-220.
- Baxter, L. A., & Babbie, E. (2003). *The basic of communication research*. New York: Cengage Learning.
- Bell, M., Cobb, S., Mukherjee, D., Porter, L., Sawhney, R., & Sieglahr, U. (08 July 2020). Researching women's film history. *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication*.
- Berrocal, M., Kranert, M., Attolino, P., Santos, J. A., Santamaria, S. G., Henaku, N., . . . Salamurovic, A. (2021). Constructing collective identities and solidarity in premiers' early speeches on COVID-19: a global perspective. *Humanities & Social Sciences Communications*, 1-12.
- Bhasin, K. (2006). *What is patriarchy*. New Delhi: Women Unlimited.
- Biran, M. Y. (2009). *Sejarah film Indonesia 1900-1950: Bikin film di Jawa*. Jakarta: Komunitas Bambu.
- Bord, C. (1959). *Readings on the psychology of women*. New York: Harper and Row Publisher.
- Borish, D., Cunsolo, A., Mauro, I., Dewey, C., & Harper, S. L. (2021). Moving images, moving methods: Advancing documentary film for qualitative research. *International Journal of Qualitative Methods*, 20(1), 1-14.
- Bowser, J., Nanartowicz, C., Rhoades, W., Walsh, J., Hill, A., Larson, B., & Rawson, K. &. (2006, Februari 20). *The way parents discuss emotional issues with their elementary age children*. Coral.wcpu.edu: coral.wcpu.edu

- Briandana, R., & Dwityas, N. A. (2018). Comedy films as social representation in the society: Analysis of Indonesian comedy films. *International Journal of Humanities & Social Science Studies*, 4(5), 107-118.
- Budiman, A. (15 January 2013). *Perempuan Indonesia vs lelucon pemerkosaan*. dw.com: <https://www.dw.com/id>
- Bujalkova, M., & Zrnikova, P. (2015). Nonverbal communication and its importance for the development of foreign language professional competence in medical and dentistry students. *The 17th Annual International Conference on Education*, (pp. 175-188). Athens.
- Burton, G. (2011). *Membincangkan televisi: Sebuah pengantar kajian televisi*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Cann, D. J., & Mohr, P. B. (2001). Journalist and source gender in Australian television news. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 45(1), 162-174.
- Carli, L. L., & Eagly, A. H. (2001). Gender, hierarchy, and leadership: An introduction. *Journal of Social Issues*, 57(4), 629-636.
- Chattoo, C. B. (2020). *Story movements: How documentaries empower people and inspire social change*. New York: Oxford University Press.
- Che Cob, S. A. (2014). Peranan visual sebagai media propaganda sewaktu pendudukan Jepun (Dai Nippon) di Malaya, 1942-1945. *Jurnal Seni dan Pendidikan Seni*, 2(1), 131-145.
- Cheang, S. (2022). Malaysian films (2010-2019): Are we in the post-feminist era? *Search: Journal of Media and Communication Research*, 14(2), 17-27.
- Cobb, S., & Williams, L. (2020). Histories of now: listening to women in British film. *Womens History Review*, 890-902.
- Constable, H. (2019, November 29). *Culture*. Bbc.com: www.bbc.com
- Cook, G. (2001). *The discourse of advertising* (2nd ed.). London & New York: Routledge.
- Coupland, J., & Richard, G. (2003). *Discourse, the body, and identity*. New York: Palgrave Macmillan.
- Creese, H. (2016). The legal status of widows and divorcees (janda) in colonial Bali. *Indonesia and the Malay World*, 44(128), 84-103.
- Daud, M. D., Johori, M. R., & Harun, N. (2017). Penerbitan filem patriotisme di Malaysia: Isu dan cabaran. *Proceeding of the 4th International Conference on Management and Muamalah* (pp. 568-575). Kajang: Kolej Universiti Islam Antarabangsa Selangor (KUIS) .
- Dawam, Z. A., Achin, I. A., Sareya, R., Bianus, A. B., & Hisham, M. (2022). Historiografi filem melayu dalam konteks transformasi sosial dan sosiobudaya masyarakat Malaysia. *Gendang Alam*, 12(1), 23-47.

- De Lara Rangel, M. (2019). Mexican documentary film made by women. *Fonseca-Journal of Communication*, 13-23.
- de Lauretis, T. (1985). Aesthetic and feminist theory: Rethinking women's cinema. *New German Critique*, 34, 154-175.
- de Sande, E. (2012). Women behind the camera: An overview of Italian women filmmakers in the last decades, with an interview with Sicilian director Costanza Quatriglio. *Arbor-Ciencia Pensamiento Y Cultura*, 187, 1065-1074.
- de Sousa, L., & de Almeida, F. (2021). Disney female characters: Modern fairy tales. *E-Scrita-Revista Do Curso De Letras Da Uniabeu*, 325-339.
- Desilla, L. (2012). Implications in film: Construal and functions in Bridget Jones romantic comedies. *Journal of Pragmatics*, 30-53.
- Desjardin, M. (1995). Cinema and communication. Dlm. A. M.M. Downing J, *Questioning the media: A critical introduction*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Desmayanti, R. (2013). Undang-undang hak cipta Indonesia dan undang-undang hak cipta Malaysia: Perlindungan dan penerapan (Sebuah perbandingan). *ADIL: Jurnal Hukum*, 4(2), 371-395.
- Desta, Y. (2017, February 1). *The Frame*. KPCC: <http://www.scpr.org/programs/the-frame/2017/02/01/54781/opportunities-for-women-film-directors-are-few-and/>
- Devasundaram, A. I. (2020). Interrogating patriarchy: Transgressive discourses of 'F-rated' independent Hindi films. *Bioscope-South Asian Screen Studies*, 27-43.
- Dewi, K. H. (2007). Demokratisasi dan dekonstruksi ideologi gender orde baru. *Jurnal Penelitian Politik*, 4(1), 59-68.
- Dijk, T. A. (2015). Critical discourse analysis. Dlm. D. Tannen, H. E. Hamilton, & D. Schiffrin, *The handbook of discourse analysis*. Second edition. New York: John Wiley & Sons, Inc.
- Dijk, V. (2001). Critical discourse Analysis. Dlm. V. Dijk, *The handbook of discourse analysis*. Malden, Mass: Blackwell.
- Dim, A. R. (2016). *A review of the Malaysian film industry: Towards better film workflow*. Faculty of Arts, Creative Industries and Education. Bristol: University of the West of England.
- Djaya, A. B. (2017, November 27). *Article*. Lokadata: lokadata.id
- Domingues, A., & Costa, A. (2021). Cinema made by women figuring genres on cinema. *ETD Educacao tematica Digital*, 904-925.

- Dukcapil. (2022, August 31). *Sekretariat*. Dukcapil.kemendagri.go.id: <https://dukcapil.kemendagri.go.id/berita/baca/1396/dukcapil-kemendagri-rilis-data-penduduk-semester-i-tahun-2022-naik-054-dalam-waktu-6-bulan#:~:text=%22Jumlah%20itu%20terdiri%20138.999.996,31%2F8%2F2022>).
- Durham, M. G. (2021). *MeToo: The impact of rape culture in the media*. New York: Polity Press.
- Durham, M. G., & Kellner, D. M. (2012). *Media and cultural studies*. 2nd Edition. New York: Blackwell.
- Dzulfaroh, A. N. (2022, July 4). *Tren*. Kompas.com: <https://www.kompas.com>
- Effendi, V. (2016). *Filem sebagai cerminan identiti budaya: Analisis terhadap karya Deddy Mizwar*. Jabatan Pengajian Media. Kuala Lumpur: Universiti Malaya.
- Elinwa, O. J. (2020). Audience readings and meaning negotiation in the film viewing space: An ethnographic study of Nollywood's viewing center audiences. *SAGE Open*, 1-12.
- Engchuan, R. N. (2020). A political dance in the rain: Queer short film in Indonesia and the cinematic creation of social and material spaces for argument. *Bijdragen tot de Taal-, Land- En Volkenkunde*, 176, 7-36.
- Erawati, M., Surajaya, K., & Sunarti, L. (2019). National film (Indonesia) 1970-1900s: Sex in film, censorship in film and power in film. *1st International Conference on Social Sciences and Interdisciplinary Studies (ICSSIS)* (ss. 337-344). Dordrecht: Atlantis Press.
- Eriyanto. (2001). *Analisis wacana: Pengantar analisis teks media*. Yogyakarta: LKiS Yogyakarta.
- Eriyanto. (2017). *Analisis wacana: Pengantar analisis teks media*. Yogyakarta: LKIS.
- Erkan, E. (2019). Turkish horror cinema in the reproduction and dissemination of popular religion. *Bilimname*, 407-429.
- Erlingsson, C. L., & Brysiewicz, P. (2017). A hands-on guide to doing content analysis. *African Journal of Emergency Medicine*, 17(3), 1-7.
- Erwantoro, H. (Maret 2010). Sejarah sensor film di Indonesia. Masa Hindia Belanda dan pendudukan Jepang (1916-1945). *Patanjala*, 2(1), 1-7.
- Erwantoro, H. (2011). Sensor film di Indonesia dan permasalahannya dalam perspektif sejarah (1945-2009). *Patanjala*, 3(2), 365-383.
- Fadly, I. (2019, March 5). *Beyond, local art & culture, Sumba*. Travelink Magazine: <http://travelinkmagz.com/>
- Fairclough, N. (1989). *Language and power*. London: Cambridge University Press.

- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. New York: Longman.
- Fajri, W. (2014, July 11). *Parapuan*. Kompas.com: www.kompas.com
- Fatimah, M. A. (1996). *Aduhai wanita Islam, apakah perananmu dalam menempuh cabaram keduniaan*. Kuala Lumpur: Era ilmu Sdn. Bhd.
- Fatimah, S., Sili, S., & Asanti, C. (2019). The masculinity and femininity traits of female character in Roth's insurgent novel. *Jurnal Ilmu Budaya*, 3(4), 404-412.
- Femina. (2018, February 27). *Profile*. Femina: femina.co.id
- Film Indonesia. (den 15 Mei 2021). *15 Film Indonesia peringkat teratas dalam perolehan jumlah penonton pada tahun 2007-2021 berdasarkan tahun edar film*. Movie: filmindonesia.or.id
- Fitriani, A. (2015). Gaya kepemimpinan perempuan. *Tapis*, 11(2), 1-24.
- Fludernik, M. (2009). *An introduction to narratology*. New York: Roudledge.
- Flynn, S. (2019). Revisiting hegemony: A Gramscian analysis for contemporary social work. *Irish Journal of Sociology*, 29(1), 77-96.
- Fong, Y. L., & Nyathi, S. E. (2019). Gender representation and framing of Malaysian women: A study of feature articles in female magazine. *Journal of Content, Community and Communication*, 10(9), 29-38.
- Forchtner, B. (2021). Introducing 'narrative in critical discourse studies'. *Critical Discourse Studies*, 18(3), 304-313.
- Foucault, M. (2004). *Archeology of knowledge*. London: Routledge.
- Frolova, M. (2020). Indonesian horror story by Intan Paramaditha. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta Vostokovedenie i Afrikanistika*, 12(3), 368-379.
- Fuziah, K. H., & Faridah, I. (2004). Metaphors of the female. *Jurnal Skrin Malaysia*, 11-22.
- Fuziah, K., & Faridah, I. (2000). Racun dan penawar: Pertentangan citra wanita dalam filem Melayu zaman 1950-an. Dlm. F. K. Basri, & Z. & Hassan, *Antara kebaya dan gaun: Pengalaman dan citra wanita Melayu zaman pra-merdeka*. Bangi: Jabatan Komunikasi, UKM.
- Gallagher, M. (2001). *Gender setting: New agendas for media monitoring and advocacy*. London: Zed Books.
- Garrido, N. (2017). The method of James Spradley in qualitative research. *Enfermeria: Cuidados Humanizados*, 6(1), 37-42.

- Garrison, D., Anderson, T., & Archer, W. (2001). Critical thinking, cognitive presence, and computer conferencing in distance education. *American Journal of Distance Education*, 7-23.
- Gatra. (2012, March 6). *News*. Liputan6: liputan6.com
- Geertz, C. (1974). *The interpretation of cultures*. New York: Inc., Publisher.
- Ghazali, N., & Husin, F. (2018). The language and feminism in Shuhaimi Baba films. *Jurnal Komunikasi: Malaysian Journal of Communication*, 34(2), 374-388.
- Gilbert, P. R. (2002). Discourses of female violence and societal gender stereotypes. *SAGE Journals*, 8(11), 1271-1300.
- Ginsburg, F. (2008). Shooting back. From ethnographic film to indigenous production/Ethnography of media. Dlm. T. M. Stam, *A companion to film theory* (pp. 295-313). New Jersey: John Wiley & Sons.
- Global, G. G. (2023, June 20). *Reports*. World Economic Forum: <https://www.weforum.org>
- Gregersen, T. S. (2007). Language learning beyond word: Incorporating body language into classroom activities. *Reflections on English Language Teaching*, 51-64.
- Gurkan, H. (2019). The experiences of women professionals in the film industry in Turkey: A gender-based study. *Acta Universitatis Sapientiae-Film and Media Studies*, 205-219.
- Hadi, F. E., Syed, M. A., & Adnan, H. M. (2017). Pancasila: Ideologi dan cabaran dalam perkembangan filem Indonesia. *Jurnal Pengajian Media Malaysia*, 19(1), 57-74.
- Hafizt, A. (2021, August 29). *Filmmaker Indonesia*. Learning: filmmaker.id
- Hajar, S. C. (2004). Ekspresi pengalaman wanita sebagai ciri asas dalam pembentukan citra wanita. *Dewan Sastera*, 39-48.
- Hall, S. (1973). *Encoding and Decoding in the television discourse*. Birmingham: University of Birmingham. <https://core.ac.uk/download/pdf/81670115.pdf>.
- Hall, S. (2001). Encoding/Decoding. Dlm. M. Durham, & D. Kellner, *Media and cultural studies* (pp. 163-173). Carlton: Blackwell Publishing.
- Hamad, I. (2007). Lebih dekat dengan analisis wacana. *MediaTor*, 8(2), 325-344.
- Hamdan, M. (2016). Malaysian films survival or revival. *Media Asia*, 15(3), 155-164.
- Hanan, D. (2017). *Cultural specificity in Indonesian film*. London: Palgrave Macmillan .
- Handayani, C. S., & Novianto, A. (2008). *Kuasa wanita Jawa*. Yogyakarta: PT. LKiS Pelangi Aksara.

- Harper, T. (2001). *The end of empire and the making of Malaya*. London: Cambridge University Press.
- Haryati, A., & Suwana, F. (2014). The construction of feminism in Indonesian Film: Arisan 2! Dlm. C. Mustafa, B. Mohamad, & H. Halim (Red.), *International Conference on Communication and Media 2014 (I-COME'14)-Communication, Empowerment and Governance: The 21st Century Enigma*. 155, page. 236-241. Malaysia: Universiti Utara Malaysia.
- Hasanah, H. (2016). Teknik-teknik observasi (sebuah alternatif metode pengumpulan data kualitatif ilmu-ilmu sosial). *at-Taqaddum*, 8(1), 21-46.
- Hashim, S. (2015). *Gender dalam drama di filem: Persoalan terhadap pemaparan imej, peranan dan kedudukannya dalam seni persembahan filem cereka "Malay"[sia]*. Academia.edu: <https://www.academia.edu>
- Hassan, B. (2015). Prospek penapisan sendiri: Analisis wacana sinema serantau. *Geografia: Malaysia Journal of Society and Space*, 11(2), 17-29.
- Hastuti, R. S. (1992). Berjuang di garis belakang (1942-1949). Dlm. H. Jauhari, *Layar Perak 90 Tahun Bioskop di Indonesia*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Hayward, S. (2012). *Cinema studies key concepts*. London: Routledge.
- Heath, C., Hindmarsh, J., & Luff, P. (2010). *Video in qualitative research: Analysing social interaction in everyday life*. London: Sage.
- Hedges, P. M. (2021). 6 identity social identity theory, in-group, out-group, and conflict. Dlm. P. M. Hedges, *Understanding religion: Theories and methods for studying religiously diverse societies* (pp. 140-162). Berkeley: University of California Press. doi:10.1525/9780520970861-010
- Heide, W. V. (2002). *Malaysian cinema, Asian film*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Herawan, B. A. (2019, Februari 21). <https://benperimen.medium.com/>
- Hidayati, F., & Hardini, I. (2016). Citra kaum perempuan di Hindia Belanda. *MUWAZAH*, 8(1), 1-8.
- Hill, K. (2017, February 13). *How to show character through action*. Gratstorybook.com: www.gratstorybook.com
- Hisham, H. T. (2013). Kepelbagaian hala dalam filem di dunia: Satu tinjauan prospek filem tempatan untuk pasaran antarabangsa. *Jurnal Pengajian Media Malaysia*, 15(2), 87-99.
- Hisham, H. T. (2015). *Cabaran industri filem Melayu, pandangan penggiat industri dan penonton*. Fakulti Sastera dan Sains Sosial, Jabatan Pengajian Media, University Malaya, Kuala Lumpur.

- Horan, M. (2021). *A qualitative analysis of female protagonists in popular science fiction cinema, from 2010 to 2019*. School of Informatics and Creative Arts. Dublin: Dundalk Institute of Technology .
- Hornset, N., & Soysa, I. d. (2021). Does empowering women in politics boost human development? An empirical analysis, 1960–2018. *Journal of Human Development and Capabilities*, 23(2), 291-318.
- Huzelmi, M., Erawati, M., & Yulia, R. (2022). Perfilman di Indonesia tahun 1950-1965. *Puteri Hijau: Jurnal Pendidikan Sejarah*, 7(2), 257-265.
- Ibrahim, F., Yunus, N., Shah, D. F., & Ilias, M. (2017). Portrayal of women's images in television dramas: A Malaysian case. *SHS Web of Conferences*, 33, 1-6.
- Ibrahim, Z. (2004). On Erma Fatima's The Last Malay Woman. *Screening Southeast Asia*, 24(2), 27-38.
- IJRS. (2020). *Laporan studi kuantitatif barometer kesetaraan gender*. Jakarta: Indonesia Judicial Research Society.
- Ilham, B. (2019). Karakter laki-laki dalam program televisi (Analisis resepsi peran pria sebagai pekerja rumah tangga dalam program sitkom Dunia Terbalik di RCTI). *Komunitas*, 11(1), 58-72.
- Iman, G., & Handoko, T. (2011). Pengolahan buah bintarosebagai sumber bioetanol dan karbon aktif. *Prosiding Smeinar Nasional Teknik Kimia "Kejuangan"*, (page. 1-5). Yogyakarta.
- Imanjaya, E. (2009). The other side of Indonesia: New order's Indonesian exploitation cinema as cult films. *Colloquy: Text Theory Critique*, 18, 143.
- Ingahalikar, M., Smith, A., Parker, D., Satterthwaite, T., Elliott, M., Ruparel, K., . . . Verma, R. (2014). Sex differences in the structural connectome of the human brain. *PNAS*, 823-828.
- Ismawati, E. (2020). The culture sumarah and tirakat in Indonesian literature of local color of Java: Ethnography study. *Kasetsart Journal of Social Sciences*, 41, 507-512.
- Izharuddin, A. (2015). The muslim women in Indonesian cinema and the face veil as 'other'. *Indonesia and The Malay World*, 43(127), 397-412.
- Izharuddin, A. (2020). The laugh of the pontianak: darkness and feminism in Malay folk horror. *Feminist Media Studies*, 999-1012.
- Jabatan Perangkaan, M. (2022, July 29). *Media*. Dosm.gov.my: https://www.dosm.gov.my/v1/uploads/files/5_Gallery/2_Media/4_Stats%40media/4Press_Statement/2022/07.%20JULAI/ANGGARAN%20PENDUDUK%20EMASA%20MALAYSIA%2C%202022.pdf
- Jack, D. C. (2001). *Behind the mask: Destruction and creativity in women's aggression*. Cambridge: Harvard University Press.

- James, D. E. (2021). Film diary/diary film: Practice and product in Walden. Dlm. D. E. James, *To free the cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Jarr, A., & Malek, Z. M. (2015). *Bermulanya filem Melayu*. Ampang: Perbadanan Filem Nasional Malaysia.
- Jasmine, F. V. (2022, June 17). *Culture*. Maghdalene: magdalene.co
- Jewitt, C. (2011). Editorial. *International Journal of Social Research Methodology*, 14(3), 171-178.
- JinWol, Y. (2017). Woman as subject in the horror film. *The Studies of Korean Literature*, 379-407.
- Johnson, J. (2021, January 21). *Demographics & use*. Statista.com: <https://www.statista.com>
- Juhari, A. B. (2015). *Lakuan pertuturan dalam mesyuarat pengurusan*. Tesis. Speech acts (Linguistics). Serdang: Universiti Putra Malaysia.
- Julastri, I. (2017). *Amalan tanggungjawab sosial korporat: Kajian terhadap proses pembuatan keputusan dan akauntabiliti pelaksanaan rancangan 'Bersamamu' oleh Media Prima Berhad*. Doctoral thesis. Kedah: Universiti Utara Malaysia.
- Kalai, S. (2014). Cinema as an effective tool for teaching human rights issues and problems: An analytical study of Samuel Gildwyn's film: "The Whistleblower". *International Journal of Multidisciplinary Approach and Studies*, 233-244.
- Kamus Besar Bahasa Indonesia*. (2016). Edisi Kelima. Jakarta: Pusat Bahasa Departemen Pendidikan Nasional.
- Kamus Dewan*. (2021). Edisi Keempat. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Kanaker, O., Sabran, R., Rahman, S. H., & Ibrahim, M. Z. (2017). Authenticity of characters portrayal in Islamic films: A study on the Message. *Journal od Islamic Social Sciences and Humanities*, 12, 47-57.
- Kang, K. D. (2018). Language and ideology: Althusser's theory of ideology. *Language Sciences*, 70, 68-81.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women & film*. London: Routledge.
- Karniouchina, E., Carson, S., Theokary, C., Rice, L., & Reilly, S. (2022). Women and minority film directors in Hollywood: Performance implications of product development and distribution biases. *Journal of Marketing Research*, 60(1).
- Karupiah, P. (2020). Stigma and widow remarriage: Experiences of Malaysian Tamil women. *Journal of Family Studies*, 28(4), 1-17.
- Kassanova, L. (2020). *The missing perspectives of women in news*. Seattle, Washington: Bill & Melinda Gates Foundation.

- Kendrick, C., MacEntee, K., & Flicker, S. (2021). Exploring audience engagement and critical narrative intervention with the cellophane sex film. *Health Promotion Practice, 22*(2), 335-435.
- Khaironisak, H., Zaridah, S., Hasanain, F., & Zaleha, M. (2017). Prevalence, risk factors, and complications of violence against pregnant women in a hospital in Peninsular Malaysia. *Women & Health, 57*(8), 919-941.
- Khan, H. A. (1994). *The Malay cinema*. Bangi: UKM Press.
- Khan, H. A. (2002). Peranan drama dan filem dalam pembinaan Bahasa Melayu. *Prosiding Kongres Bahasa dan Persuratan Melayu IV*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Khan, T. A., & Hamid, W. (2021). Lived experiences of divorced women in Kashmir: a phenomenological study. *Journal of Gender Studies, 30*(4), 379-394.
- Khoo, G. S., & Ash, E. (2020). Moved to justice: The effects of socially conscious films on social justice concerns. *Mass Communication and Society, 24*(1), 106-129.
- Khuza'i, M. (2013). Problem definisi gender: Kajian atas konsep nature dan nurture. *Kalimah: Jurnal Studi Agama dan Pemikiran Islam, 11*(1), 101-118.
- Klenke, K. (2017). The media as context for women's leadership. Dlm. K. Klenke, *Women in Leadership 2nd Edition* (pp. 199-249). Bingley: Emerald Publishing Limited.
- KomnasPerempuan. (2022). *Catahu: Bayang-bayang stagnansi: Daya pencegahan dan penanganan berbanding peningkatan jumlah, ragam dan kompleksitas kekerasan berbasis gender terhadap perempuan*. Jakarta: Komnas Perempuan.
- Kozlowski, S. W., & Ilgen, D. R. (2006). Enhancing the effectiveness of work groups and teams. *Psychological Science in the Public Interest, 7*(3), 77-124.
- Kridalaksana, H. (1984). *Kamus linguistik*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Krippendorff, K. (2019). *Content analysis: An introduction to its methodology*. London: SAGE Publications.
- Kristanto, J. (2007). *Katalog film Indonesia*. Jakarta: Nalar.
- Kristanto, J. B. (2004). *Nonton film nonton Indonesia*. Jakarta: Kompas.
- Krueger, R., & Casey, M. (2000). *Focus groups: A practical guide for applied research. 3rd Edition*. New York: Sage Publications, Inc.,.
- Kubra, T. (2020). Impact of films: Changes in young people's attitudes after watching a movie. *Behavior Sciences, 10*(5), 86.
- Kueh, A. H. (2000). The filmic representation of Malayan women: An analysis of Malayan films from the 1950s and 1960s. *Kunapipi, 22*(1), 61-70.

- Kurasawa, A. (1993). *Mobilisasi dan kontrol. Alih bahasa oleh Hermawan Sulisyo*. Jakarta: PT Gramedia.
- Kurnia, N. (2014). *Women directors in post-new order Indonesia: Making a film, making a. Thesis Doctor of Philosophy*. Adelaide, Australia: Flinders University.
- Lazar, M. M. (2005). *Feminist critical discourse analysis: Gender, power and ideology in discourse*. Houndmills, UK: Palgrave Macmillan.
- Lee, L. (2019). Constituting (fe)male in Malay television: The case of Senario. *Indonesia and The Malay World*, 47(137), 90-107. doi:10.1080/13639811.2019.1541639
- Lee, M. (2017, May 26). *Film review: 'Marlina the Murderer in Four Acts'*. Variety.com: <https://variety.com/2017/film/reviews/marlina-the-murder-in-four-acts-review-1202446324/>
- Lehtonen, S. (2007). Feminist critical discourse analysis and children's fantasy fiction-modelling a new approach. *Past, present, future – From women's studies to post-gender research* (pp. 1-13). Umea, Sweden: University of Jyväskylä, Finland .
- Lent, J. A. (1990). *The Asian film industry*. London: Christopher Helm.
- Lesmana, D., & Valentina, G. (2022). Perspektif perempuan dalam film Mimi melalui analisis wacana kritis Sara Mills. *Communicology*, 10(1), 23-44.
- Lester, J. N., Cho, Y., & Lochmiller, C. R. (2020). Learning to do qualitative data analysis: A starting point. *Human Resource Development Review*, 19(1), 94-106.
- Li, X. (2020). How powerful is the female gaze? The implication of using male celebrities for promoting female cosmetics in China. *Global Media and China*, 5(1), 55-68.
- Liamputtong, P. (2011). *Focus group methodology: Principle and practice*. London: Sage.
- Liddy, S. (2020). *Women in the international film industry: Policy, practice, and power*. London: Palgrave Macmillan Cham.
- Lilora, M. M. (2021). A visual critical discourse analysis of women representation in Dolce & Gabbana advertising. Dlm. E. Crespo-Fernandez, *Discourse approaches to politics, society and culture* (pp. 199-218). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Lim, Y. (2020). Pornography and subordination. *Human Beings, Environment and Their Future*, 107-137.
- Lincoln, Y. S., Lynham, S. A., & Guba, E. G. (2017). Paradigmatic controversies, contradictions, and emerging confluences, revisited. Dlm. N. K. Denzin, & Y. S. Lincoln, *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (pp. 213-263). New York: SAGE Publications, Inc.
- Littlejohn, S. W. (1996). *Theories of human communication*. California: Belmont.

- Liu, Z., & Dahling, R. (2016). The quieter side of Chinese feminism: The feminist phenomenology of Li Yu's films. *Asian Journal of Women Studies*, 22(1), 2-15.
- Luckhurst, R. (2016, December 16). *BBC Culture*. BBC News Indonesia: <https://www.bbc.com/>
- Lundberg, S. (2005). *Sons, daughters, and parental behavior*. Washington: Oxfors Review of Economic Policy.
- Madrim, S. (2019, Agustus 7). *VOA*. Voaindonesia.com: <https://www.voaindonesia.com/a/pemberitaan-media-di-indonesia-masih-bias-gender/5032225.html>
- Maharam, M. E. (2021). Transnational cultures of Malaysian, Indonesian, Singaporean, and Philippine national cinema. *Transnational Screens*. doi:10.1080/25785273.2021.1962065
- Maharam, M. E., Muhammad, M., & Baharuddin, H. (2020). Sinema nasional Malaysia: Pasang surut budaya dalam tiga era. *Jurnal Komunikasi: Malaysian Journal of Communication*, 36(3), 228-246.
- Mahboob, A., & Paltridge, B. (2013). *Critical Discourse Analysis and Critical Applied Linguistics. The encyclopedia of applied linguistics*. London: Wiley Blackwell.
- Mahy, P., Winarnita, M. S., & Herriman, N. (2016). Presumptions of promiscuity: Reflections on being a widow or divorcee from three Indonesian communities. *Indonesia and the Malay World*, 44(128), 47-67.
- Malouf, A. (2004). *In the name of identity*. Yogyakarta: Resist Book.
- Manurung, E. M. (2016). *Paradoks dan manajemen kreativitas dalam industri film Indonesia*. Jakarta: Universitas Kristen Satya Wacana.
- Marfudhotun & Wiyatmi, W. (2021). The body autonomy in the short story "Wanita Muda di Sebuah Hotel Mewah" by Hamsad Rangkuti: The feminism discourse analysis of Sara Mills. *International Journal of Linguistics, Literature and Translation*, 4(10), 38-45.
- Marshall, C., Rossman, G. B., & Blanco, G. L. (2021). *Designing qualitative research*. New York: Sage.
- Mastura, N. L. (2021, August 26). *Letup Minda*. Malaya: soscili.my
- Mateo, R. M., & Torrijos, C. C. (2021). Literary and cinematic indoctrination: Female characterization in three films versions of Cinderella. *Estudios De Teoria Literaria-Revista Digital-Artes Letras Humanidades*, 10(21), 188-203.
- Matnoh, N. A., Dawam, Z. A., & Cheang, S. C. (2022). Simbolisme watak dan perwatakan berdasarkan konteks sosio-budaya masyarakat Malaysia dalam filem Ola Bola (2016). *e-Bangi: Journal of Social Sciences and Humanities*, 16(6), 1-13.

- McKay, B. (2011). The golden age. Dlm. Y. S. Guan, & J. C. Lee, *Fringe benefits: Essays and reflections on Malaysian arts and cinema* (pp. 209-214). Petaling Jaya: Strategic Information and Research Development Centre.
- Mejon, A., & Alcarria, F. (2022). Women scientists in cinema. The case of hypatia of alexandria in agora (Alejandro Amenabar, 2009). *Area Abierta*, 237-254.
- Michalik, Y. (2015). Indonesian women filmmakers: Creating a new female identity? *Indonesia and The Malay World*, 43(127), 378-396.
- Mikula, M. (2008). *Key concepts in cultural studies*. Nottingham: Palgrave MacMillan.
- Mills, S. (1992). *Knowing your place: A marxist feminist stylistic analysis*. London: Routledge.
- Mills, S. (2004). *Discourse*. London: Routledge.
- Mills, S., & Mullany, L. (2011). *Language, gender and feminism: Theory, methodology and practice*. London: Routledge.
- Mohaideen, A. R. (2016). *Pembangunan modal insan dan motivasi kerja dalam industri perfileman di Malaysia: Satu kajian ke atas industri filem cereka*. Sintok: Universiti Utara Malaysia.
- Mohaideen, A. R., & Yusoff, N. (2010). Pemaparan masyarakat Jawi Peranakan dalam filem-filem komedi arahan A. Razak Mohaideen. Dlm. A. R. Mohaideen, & N. Yusoff, *Jawi Peranakan di Pulau Pinang: Ekspresi sebuah identiti* (page. 129-150). Pulau Pinang: Universiti Sains Malaysia.
- Morawitz, B., & Mastro, D. (2008). Mean girls? The influence of gender portrayals in teen movies on emerging adults' gender-based attitudes and beliefs. *Mass Commun*, 85(1), 131-146.
- Morris, C., & Munt, S. R. (2019). Classed formations of shame in white, British single mothers. *Feminism & Psychology*, 29(2), 231-249.
- Morris, L. (2017, February 28). *Movies*. The Courier: <http://www.thecourier.com.au/story/4442321/hollywood-diversity-male-film-directors-outweigh-women-241/?cs=36>
- Moya, M., Romero, J. R., & Exposito, F. (2000). Close relationships, gender, and career salience. *Sex Roles*, 42(9), 825-846.
- Mulvey, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. Dlm. L. Mulvey, *Visual and other pleasure: Language, discourse, society* (pp. 14-26). London: Palgrave Macmillan.
- Musa, M. (2020). Pelacuran dan isu bese kedudukan dalam kalangan wanita Melayu di Johor, 1930-an-1950-an. *Jebat: Malaysian Journal of History, Politics & Strategic Studies*, 47(2), 47-77.

- Muttaqien, A. Y. (2022, July 27). *Jurnal Soreang*. Gaya Hidup: jurnalsoreang.pikiran-rakyat.com
- Nariswari, F. S. (2018). Film Fiksi.: Antara identitas film nasional dan sinema pasca-orde baru. *Jurnal Urban*, 1(2), 115-215.
- Nasir, P. E. (2014). Dominasi maskulinitas dalam militer: Analisis konstruksi budaya terhadap gender dalam militer melalui film perang. *Andalas Journal of International Studies*, 3(2), 126-147.
- Nasution, N., & Sudarti, N. (2020). Analisis novel Hayya karya Helvy Tiana Rosa dan Benny Arnas dalam kajian strukturalisme Robert Stanton. *Jurnal Komunikasi Bahasa*, 8(2), 55-66.
- Nawfal, A. (2018). *Filem dan wanita: Perspektif pengarah tentang pemaparan Islam*. Sintok: Universiti Utara Malaysia.
- Nawir, M., & Risfaisal. (2015). Subordinasi anak perempuan dalam keluarga. *Jurnal Equilibrium*, 3(1), 2339-2401.
- Nelmes, J. (2007). *Introduction to film studies 4th edition*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Neuman, W. L. (2003). *Social research methods, qualitative and quantitative approaches. Fifth Edition*. Boston: Pearson Education.
- Newman, C. B., & Templeton, K. (2021). Sexual harassment. Dlm. J. A. Sadawoy, & M. L. Zube, *A Scientific Framework for Compassion and Social Justice* (page. 9). New York: Routledge.
- Nichols, B. (2010). *Engaging cinema: An introduction to film studies*. New York: W. W. Norton & Company.
- Noh, M. M., & Muhammad, M. (2021). Pemaparan watak dan perwatakan wanita Melayu dalam sinema Melayu klasik era studio: 'Musang Berjanggut' (1959), 'Tun Fatimah' (1962). *ESTEEM Journal od Social Sciences and Humanities*, 5(1), 26-39.
- Nor, N. A., & Abdullah, N. (2019). 'Self-construal' of a Malay wife in Perempuan, Isteri & ... (1993). *Jurnal Komunikasi-Malaysian Journal of Comunication*, 35(3), 196-211.
- Norehan, A. R. (2008). *Masalah wanita bekerja lambat berkahwin dan penyelesaiannya dari sudut Islam: Kajian kes di Kementerian Pelajaran Malaysia Putrajaya*. Bangi: Disertasi Sarjana Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Norhidayu. (2018). *Implikatir dalam filem patriotik*. Serdang: Universiti Putra Malaysia.
- Norman, Fairclough, & Wodak, R. (1997). Critical discourse analysis. Dlm. T. A. Dijk, *Discourse as social interaction: Discourse studies: A multidisciplinary introduction* (pp. 258-284). Thousand Oaks, CA: Sage.

- North, L. (2016). The gender of "soft" and "hard" news. *Journalism Studies*, 17(3), 356-373.
- Novianti, N., Musa, D., & Darmawan, D. (2022). Analisis wacana kritis Sara Mills tentang stereotipe terhadap perempuan dengan profesi ibu rumah tangga dalam film Rumput Tetangga. *Rekam: Jurnal Fotografi, Film, Animasi*, 18(1), 25-36.
- Nowell, L., Norris, J., White, D., & Moules, N. (2017). Thematic analysis: Striving to meet the trust worthiness criteria. *International Journal of Qualitative Methods*, 16(1).
- Nugroho, G., & Herlina, D. (2015). *Krisis dan paradoks film Indonesia*. Jakarta: Buku Kompas.
- Nyumba, T., Wilson, K., Derrick, C., & Mukherjee, N. (2018). The use of focus group discussion methodology: Insights from two decades of application in conservation. *Methods in Ecology and Evolution*, 9(1), 20-32.
- Ortner, S. B. (2022). Patriarchy. *Feminist anthropology*, 3(2), 307-314.
- Osakpolor, E. (2021). Portrayal of women in contemporary nollywood films Isoken and King of Boys in Focus. *Cinej Cinema Journal*, 9(1), 118-145.
- Othman, Y. (2017). Analisis dialog dalam filem Melayu. *Academia*, 1-19.
- Padmanabha, C. H. (2021). Critical thinking: Conceptual framework. *i-manager's Journal on Educational Psychology*, 11(4), 45-53.
- Pajrianti, D., & Ahmad, A. L. (2021). Adaptasi antarbudaya pelajar Indonesia di Universiti Kebangsaan Malaysia. *e-Bangi: Journal of Social Sciences and Humanities*, 18(9), 1-11.
- Palmer, M., Larkin, M., Visser, R. d., & Fadden, G. (2010). Developing an interpretative phenomenological approach to focus group data. *Qualitative Reseacrh in Psychology*, 7(2), 99-121.
- Pangestu, P. (2019). *Perfilman Indonesia Pada Masa Orde Baru (1980-1992)*. https://www.academia.edu/40022051/Perfilman_Indonesia_Pada_Masa_Orde_Baru_Periode_1980_1992_.
- Paramaditha, I. (2017). Film studies in Indonesia: An experiment of a new generation. *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, 173(2/3), 357-375.
- Patrick, B. (2018, December 12). *Movies*. The Hollywood Reporter: <https://www.hollywoodreporter.com/>
- Peer, W., & Chatman, S. (2001). *New perspectives on narrative perspective*. New York: State University of Newyork Press.
- Pemerintah Indonesia. (1981). *Undang-Undang tentang Hukum Acara Pidana*.
- Pemerintah Indonesia. (2002). *Undang-Undang Tugas dan Fungsi Kepolisian*.

- Perempuan, K. (2017, October 2). *Publications: Annual Notes*. Komnas Perempuan Website: <http://en.komnasperempuan.go.id>
- Permana, R. S., Puspitasari, L., & Indriani, S. S. (2019). Makna film bagi masyarakat Aceh. *Jurnal Ilmu Politik dan Komunikasi*, 9(1), 25-37.
- Pirus, M. S. (2020). Javanese women identity regarding 3M: Macak-Manak-Masak values. *International Journal of Culture and History*, 7(2), 54-68.
- Prabasmoro, A. P. (2006). *Identifikasi female, feminin, dan feminis dalam film Sense and Sensibility dan Crouching Tiger Hidden Dragon*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Prafitasari, A. (2022, March 19). *Lanjutan*. Adjar: Adjar.grid.id
- Pramayoza, D. (2013). *Dramatugi sandiwara: Potret teater populer dalam masyarakat*. Yogyakarta: Penerbit Ombak.
- Putri, A. (2022). Konsep adab menuntut ilmu menurut kitab Tanbihul Muta'allim dan relevansinya dengan pendidikan Islam di Indonesia. *Al-Idarah: Jurnal Kependidikan Islam*, 12(1), 87-103.
- Rahi, S. (2017). Research design and methods: A systemic review of research paradigms, sampling issues and instruments development. *International Journal of Economics & Management Sciences*, 6(2), 1-5.
- Rahim, A. A. (2012). *Shamsiah Fakeh (1924-2008): Kajian terhadap perjuangan wanita Islam di tanah Melayu*. Kuala Lumpur: Universiti Malaya.
- Rahman, S. N., Kashim, M. I., & Pitchan, M. A. (2017). Peran wanita dalam institusi kekeluargaan: Perbincangan dari perspektif Islam. *e-Bangi: Journal of Social Sciences and Humanities*, 12(3), 1-16.
- Rashikin, K. (2018, February 7). *Media Hiburan*. Uncategorized: <https://www.mediahiburan.my/kecewa-lihat-industri-drama-kita-luah-erma-fatima/>
- Ratchatakorntrakoon, R. (2019). Representations of single women in Thai films: The reproduction of patriarchy ideology. *Humanities, Arts and Social Sciences Studies*, 12(2), 271-296.
- Rehman, A. A., & Alharthi, K. (2016). An introduction to research paradigms. *International Journal of Educational Investigations*, 3(8), 51-59.
- Reisigl, M., & Wodak, R. (2009). *Discourse and Discrimination: Rhetorics of Racism and Antisemitism*. London: Routledge.
- Riyana, R., Priyadi, A. T., & Syam, C. (2021). Analisis perwatakan tokoh dalam novel Pena Jingga karya Wahyu Sunjani. *Jurnal Pendidikan dan Pembelajaran Khatulistiwa*, 1-12.
- Rizky, M. Y., & Stellarosa, Y. (2017). Preferensi penonton terhadap film Indonesia. *Communicare: Journal of Communication Studies*, 4(1), 15-34.

- Robinson, K. (2009). *Gender, Islam and democracy in Indonesia*. London: Routledge.
- Rohloff, S. (2020). *Where are the women? An analysis of female involvement in the top 3 superhero films of 2017*. California State University.
- Rokhmansyah, A. (2016). *Pengantar gender dan feminisme: Pemahaman awal kritik sastra feminisme*. Yogyakarta: Garudhawaca.
- Sabri, S., Khairuddin, Z., Satimin, O., Johar, S. J., & Yusof, F. H. (2022). Perception towards media portrayals of janda in Malaysia. *International Journal of Academic Research In Business & Social Sciences*, 12(12), 992-1003.
- Said, S. (1982). *Profil dunia film Indonesia*. Jakarta: Grafiti Pres.
- Said, S. (1991). *Pantulan layar putih: Film Indonesia dalam kritik dan komentar*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.
- Saidang, & Suparman. (2019). Pola pembentukan solidaritas sosial dalam kelompok sosial antara pelajar. *Edumaspul: Jurnal Pendidikan*, 3(2), 122-126.
- Saidon, N. R., Daud, S., & Samsudin, M. (2017). Faktor kepemimpinan dan gender dalam penglibatan politik wanita di Malaysia (1980-2013). *Akademika*, 87(3), 63-75.
- Salim, S. (1976). *Perfilman di Indonesia: Sebuah tinjauan historis-sosiologis*. Jakarta: Universitas Indonesia.
- Saludin, M. N., Fatimah, R., & Nazarudin, N. (2008). Penilaian pandangan pelajar ke atas perbezaan layanan ibu bapa terhadap anak lelaki dan anak perempuan. *Jurnal e-Personalia Pelajar*, 11, 1-24.
- Saputra, D. D. (2019). Representasi motherhood pada karakter hantu perempuan dalam film Pengabdian Setan. *Interaksi Online*, 7(4), 39-53.
- Saputra, Y. (2016, May 7). *Kenapa perempuan korban pemerkosaan selalu disalahkan?* Rappler: <https://www.rappler.com/>
- Saraswati, R. (2020). Shame and Indonesian women victims of domestic violence in making the decision to divorce. *Identities*, 27(5), 557-573.
- Sarji, A. (1985). Berucap untuk khalayak umum. *Jurnal Komunikasi; Malaysian Journal of Communication*, 1, 30-38.
- Sasmita, J., & Raihan, S. A. (2013). Kepemimpinan pria dan wanita. *Proceeding Of The 6th NCFB And Doctoral Colloquium* (pp. 225-239). Surabaya: Fakultas Bisnis Pascasarjana Unika Widya Mandala.
- Sasono, E. (2020, January 31). *Esai. Manifesto. Sinema, dua puluh tahun kemudian*. Cinemapoetica: <https://cinemapoetica.com/>
- Schneider, S. J., Kerwin, J., Frechtling, J., & Vivari, B. A. (2002). Characteristics of the discussion in online and face-to-face focus group. *Social Science Computer Review*, 20, 31-42.

- Sellnow, D. D. (2017). *The rhetorical power of popular culture considering media text*. New York: Sage Publications.
- Sen, K. (1994). *Indonesian cinema: Framing the New Order*. London: Zed Books.
- Sen, K. (2007, July 22). *Film revolution? Inside Indonesia*: <https://www.insideindonesia.org/>
- Sen, K. (2009). *Kuasa dalam sinema: Negara, masyarakat dan sinema Orde Baru*. Yogyakarta: Ombak.
- Setia, P. (1992). Pulih kembali (1950-1962). Dlm. H. Jauhari, *Layar perak 90 tahun bioskop Indonesia*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama .
- Setiawan, Y. B., Sarwono, B. K., Asteria, D., & Sunarto, S. (2022). Perpetuation of stigmatization of minority groups through convergence of content on streaming and social media. *Jurnal The Messenger*, 14(1), 17-35.
- Setyawati, M. (2015). Blaming the victim dalam kasus pemerkosaan. *Kategori*, 1-15.
- Shahar, F. H. (2017, August 23). *Wanita*. *Bharian.com.my*: <https://www.bharian.com.my/wanita/lain-lain/2017/08/316313/pengarah-wanita-pertama-ke-festival-filem-venice>
- Shamsudin, J. (2015). *Filem Melayu: Citra budaya dan rakaman sejarah. Cetakan Kedua*. Sintok: UUM Press.
- Shawcroft, J., Coyne, S., Zurcher, J., & Brubaker, P. (2022). Depictions of gender across eight decades of Disney animated film: The role of film producer, director, and writer gender. *Sex Roles*, 86, 346-365.
- Sheehan, R. (2020). 'One woman's failure affects every woman's chances': Stereotyping impossible women directors in 1970s Hollywood. *Womens History Review*, 30(3), 483-505.
- Shuhaimi, N. F. (2020). *Representasi wanita dalam filem Melayu pasca-2000: Filem Embun (2002) dan Buai Laju-Laju (2004)*. Fakulti Seni Gunaan dan Kreatif. Sarawak: Universiti Malaysia Sarawak.
- Shukri, F. M., & Abdullah, N. A. (2020). Perkembangan industri filem nasional Malaysia (1933-1989). *Jebat: Malaysian Journal of History, Politics & Strategic Studies*, 47(2), 126-148.
- Soh, B. (2007). In search of "Unity in Diversity": The image of women in New Order Indonesia. *International Area Studies Review*, 10(2), 67-94.
- Spradley, J. P. (2016). *Participant observation*. Illinois: Waveland Press.
- Stanton, R. (1965). *An introduction to fiction*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Steiner, L. (2012). Failed theories: Explaining gender difference in Journalism. *Review of Communication*, 12(3), 201-223.

- Stewart, K., & Williams, M. (2005). Researching online populations: The use of online focus groups for social research. *Qualitative Research*, 5(4), 395-416.
- Sulistiyawan, Y. (den 16 September 2017). *Regional: Sisi lain budaya sumba: Pria berperang ada dimana-mana, namun bukan untuk berperang*. Regional: Indonesia Timur: <https://www.tribunnews.com/regional/2017/09/16/sisi-lain-budaya-sumba-pria-berperang-ada-dimana-mana-namun-bukan-untuk-berperang?page=2>
- Sulong, J. (2008). *Kaca permata: Memoir seorang pengarah*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Sulong, J., & Hamzah Hussein, & A. (1993). *Daftar filem Melayu 1933-1993: Jilid 1*. Ampang: FINAS.
- Sumakud, V. P., & Septyana, V. (2020). Analisis perjuangan perempuan dalam menolak budaya patriarki (Analisis wacana kritis-Sara Mills pada film "Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak". *Jurnal Semiotika*, 14(1), 77-101.
- sumbabaratkab. (2020, November 7). *Home: news*. Shelter bagi korban kekerasan di Sumba Barat: <https://sumbabaratkab.go.id>
- Sunardi. (2007). Diferensiasi linguistik berdasarkan gender dalam teks sastra Inggris. *Linguistika*.
- Sundaraj, T., & Balaraman, R. A. (2022). Representasi gender dalam filem animasi Malaysia: Kajian ke atas filem Geng: The Adventure Begins (2009) dan Boboiboy: The Movie (2016). *Jurnal Komunikasi Borneo*, 10, 1-12.
- Supiarza, H., Rachmawanti, R., & Gunawan, D. (2020). Film as a media of internalization of cultural values for millennial generation in Indonesia. *Proceedings of the 2nd International Conference on Arts and Design Education (ICADE 2019)* (pp. 217-221). Amsterdam: Atlantis Press.
- Surya, M. (Regissör). (2017). *Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak* [Film].
- Suryakusuma, J. I. (1996). The state and sexuality in New Order Indonesia. Dlm. L. J. Sears, *Fantasizing the Feminine in Indonesia* (pp. 92-119). New York: Duke University Press.
- Sutherland, J., & Feltey, K. (2017). *Here's looking at her: an intersectional analysis of women, power and feminism in film*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Syaukat, R., & Imanjaya, E. (2011). Film sebagai media social marketing: Yasmin Ahmad berjualan ide multikulturalisme. *HUMANIORA*, 2(1), 634-642.
- Tanriover, U. H. (2017). Women as film directors in Turkish cinema. *European Journal of Women Studies*, 24(4), 321-335.
- Tashandra, N. (2018, February 28). *Parapuan*. Lifestyle.kompas: lifestyle.kompas.com

- Taufiqurrohman, M., & Chusna, A. (2022). Two dark stories rural Indonesia: Comparing the poverty in Turah (2016) and Siti (2014). *Southeast Asian Studies*, 11(2), 249-271.
- Tere, N. S. (2012). Gender reflections in mainstream Hindi cinema. *Students' Research Global Media Journal – Indian Edition*, 3(1), 1-9.
- Thompson, C. (2022). "See what she becomes": Black women's resistance in hidden figures. *Feminist Media Studies*, 22(4), 866-882.
- Tjasmadi, M. J. (2008). *100 tahun sejarah bioskop di Indonesia (1900-2000)*. Bandung: Megindo Tunggal Utama.
- Tobing, E. T. (2021). Analisis naratif pengaruh perspektif sutradara perempuan dalam perfileman Indonesia. *LayaR: Jurnal Ilmiah Seni Media Rekam*, 8(1), 59-66.
- Tomaszewski, L. E., Zarestky, J., & Gonzales, E. (2020). Planning qualitative research: Design and decision making for new researchers. *International Journal of Qualitative Methods*, 19, 1-7.
- Trapero, H. A. (2018). Augmented reality in innovating pedagogy: Ethical issues on persuasive technologies. *26th International Conference on Computers in Education* (pp. 1-5). Philippines: Asia-Pacific Society for Computers in Education.
- Triani, S., Zulfahita, & Jamelda, R. (2019). Tindakan sosial tokoh utama dalam novel Kerumunan. *Cakrawala Linguista*, 1(2), 75-89.
- Utomo, Y. S. (2018). *Kebijakan perfilman Indonesia pada masa Orde Baru (1967-1980)*. Jakarta: Universitas Negeri Jakarta.
- Vaandering, D., & Reimer, K. E. (2021). Relational critical discourse analysis: A methodology to challenge researcher assumptions. *International Journal of Qualitative Methods*, 20(4), 1-12. doi:10.1177/16094069211020903
- Van der Heide, W. (2002). *Border crossings and national culture*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van der Heide, W. (2002). *Malaysian cinema, asian film*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van Dijk, T. A. (1993). Principles of critical discourse analysis. *Discourse & Society*, 4(2), 249-283.
- Varjakoski, H. (2019). In and out of control: Portraying older women in contemporary Finnish comedy films. *European Journal of Cultural Studies*, 22(5), 684-699.
- Watie, E. D. (2010). Representasi wanita dalam media massa masa kini. *The Messenger*, 2(2), 1-10.
- Weedon, C. (1997). *Feminist practice and poststructural theory*. Cambridge: B. Blackwell.

- Weiss, G., & Wodak, R. (2003). *Critical discourse analysis: Theory and interdisciplinary*. London: Palgrave Macmillan.
- White, T. (1996). Historical poetics, Malaysian cinema, and the Japanese occupation. *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*, 1-12.
- Williams, E. R., Love, C., Love, M., & Durado, A. (2021). *Virtual reality cinema: Narrative tips and techniques*. London: Routledge. doi:10.4324/9781003028284
- Wodak, R. (2011). Critical linguistics and critical discourse analysis. *Discursive pragmatics*, 21(4), 50-70.
- Wood, J. T. (2008). *Gendered lives, communication, gender & culture*. Belmoth, USA: Thomsom, Wadsworth.
- Woodrich, C. A. (2016). Sexual bodies, sensual bodies: Depictions of women in Suharto-Era Indonesian film flyers (1966–1998). *Indonesian Feminist Journal*, 4(1), 38-50.
- Woodyatt, C. R., Finneran, C. A., & Stephenson, R. (2016). In-person versus online focus group discussions: A comparative analysis of data quality. *Qualitative Health Research*, 26(6), 741-749.
- Wormer, K. S., & Bartollas, C. (2021). Restorative justice for female victims and offenders. Dlm. K. S. Wormer, & C. Bartollas, *Women and the criminal justice system* (s. 26). New York: Routledge.
- Wulandari, S., & Luthfi, A. (2018). Hiperealitas kampung pelangi Semarang. *Solidarity*, 7(2), 462-479.
- Yassin, K. M. (2019). Konsep keperibadian dan kesantunan wanita Melayu menurut perspektif Ibu Zain. *International Journal of Humanities, Philosophy, and Language*, 2(6), 1-13.
- Yeh, Y. C. (2003). *The manual of critical thinking test*. Taipei: Psychological Publishing.
- Yoesoef, M. (2010). Drama pada masa pendudukan Jepang (1942-1945): Sebuah catatan tentang manusia Indonesia pada zaman perang. *Makara, Sosial Humaniora*, 14(1), 11-16.
- Young, K. (2019). Gender discrimination and exclusion mechanism of women in Korea film industry. *Locality and Globality: Korean Journal of Social Sciences*, 5-38.
- Yousaf, Z., Adnan, M., & Aksar, I. A. (2017). Challenges of patriarchal ideologies in Pakistani cinema: A case of feminist depiction in films. *Global Media Journal-Pakistan Edition*, 10(1), 1-21.
- Yulia, S. (2021, October 7). *Kilasan*. Parfi.or.id: <https://www.parfi.or.id/>
- Yuliantini, M. F. (2021). Ketimpangan gender di layar perak: Representasi perempuan di film terlaris Indonesia. *Umbara: Indonesian Journal of Anthropology*, 6(2), 79-93.

- Yusof, F., & Mustafar, F. W. (2017). Cabaran bujang lewat usia: Stigma terhadap wanita berkerjaya. *Jurnal Sains Sosial: Malaysian Journal of Social Science*, 2(1), 117-129.
- Yusof, M., & Aziz, J. (2018). Female character's empowerment in Islamic oriented film: A case study of "Ketika Cinta Bertasbih". *Gema Online Journal of Language Studies*, 18(1), 140-160.
- Yusoff, N. (2006). From heartbroken wives to working mothers: The Malay melodrama of the early 1980s. *Jurnal Skrin Malaysia*, 3(1), 55-102.
- Yusoff, N. (2013). *Contemporary Malaysian cinema: Genre, gender and temporality*. Sydney: The University of Sydney.
- Yusoff, W. A. (1998). Nilai dan world-view orang Melayu tentang gender. Dlm. R. Talib, & S. Thambiah, *Gender, budaya dan masyarakat* (page. 9). Kuala Lumpur: Universiti Malaya.
- Yusoh, M. H., Aziz, J., & Ahmad, A. L. (2018). Pendefinisian filem berunsurkan Islam dan pemerksaan watak wanita dalam filem 'Perempuan Berkalung Sorban'. *Jurnal Komunikasi: Malaysian Journal of Communication*, 34(4), 1-18.
- Yusuf, I. A. (2020). Perpetuating stigma: Representation of widows and divorcees (Janda) in Indonesian popular media. *I-Pop: International Journal of Indonesian Popular Culture and Communication*, 1(1), 1-12.
- Yusuf, M., & Aziz, J. (2018). Pemerksaan watak wanita dalam filem berunsurkan Islam: Kajian kes "Ketika Cinta Bertasbih". *Gema Online Journal of Language Studies*, 18(1), 140-160.
- Zaharin, A. (2021). Makna ujaran implisit dalam filem Pekak: Analisis teori relevans. *International Young Scholars Journal of Languages*, 4(1), 80-90.
- Zed, M. (2018). *Metode penelitian kepustakaan*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Zhang, H. (2022). Re-defining stigmatization: Intersectional stigma of single mothers in Thailand. *Journal of Family Studies*, 29(3), 1-27.
- Zinjuaher, A., & Arshad, H. T. (1980). *Sejarah filem Melayu (The history of Malay motion pictures)*. Kuala Lumpur: Penerbitan Sri Sharifah.
- Zizek, S. (2019). Cinema guide of pervert, movie, philosophy, ideology. *Gonzo Yekaterinburg*.