

# **SUBJEKTIVITAS SUTRADARA PEREMPUAN:**

**DEANTAGONISASI SUBJEK  
PEREMPUAN DALAM FILM *BEFORE,  
NOW, AND THEN* (NANA) (2022)**

KINTAN LABIBA MANGGARSARI  
A. HARSAWIBAWA

Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya  
Universitas Indonesia

**Kintan Labiba Manggarsari**, dikenal sebagai sutradara dan saat ini sedang aktif belajar filsafat di Universitas Indonesia.

**A. Harsawibawa**, Seorang pengajar di Program Studi Ilmu Filsafat, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia, dan Ketua Departemen Ilmu Filsafat, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia.

#### **Koresponden Penulis**

Kintan Labiba Manggarsari | [kintan.labiba@ui.ac.id](mailto:kintan.labiba@ui.ac.id)

A. Harsawibawa | [harsawibawa@yahoo.com](mailto:harsawibawa@yahoo.com)

Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya

Universitas Indonesia

Jl. Lingkar, Pondok Cina, Kecamatan Beji, Kota Depok,  
Jawa Barat 16424

Paper submitted: 27 November 2023

Accept for publication: 8 December 2023

Published Online: 18 December 2023

## Subjektivitas Sutradara Perempuan: Deantagonisasi Subjek Perempuan dalam Film *Before, Now, and Then (Nana)* (2022)

### ABSTRACT

*This research aims to illustrate how the subjectivity of female directors has the power to offer representations of women who are active, not as complements, and have individual autonomy as complete subjects. The conventions of dominant cinema, whose structure has historically been dominated by men, leave no room for female subjectivity. The representation of women does not portray the figure of a woman as a whole. Through criticism of dominant cinema, female subjectivity then becomes an important value because it has the power to provide portrayal and views of women as they are, present not as an illusion. Using a different approach from the mainstream film canon, female directors de-antagonize the female subject in their work. This research attempts to unravel the subjectivity of female directors who offer a different film language in the film *Before, Now and Then (Nana)* directed by Kamila Andini. Using a qualitative approach and critical theory method, this paper aims to convey how the subjectivity of female directors offers a representation of women that is closer to life.*

**Keywords:** *subjectivity, representation, women, deantagonization*

### ABSTRAK

Penelitian ini bertujuan untuk menunjukkan bagaimana subjektivitas sutradara perempuan memiliki kekuatan untuk menawarkan representasi perempuan yang aktif, bukan sebagai pelengkap, dan memiliki otonomi individu sebagai subjek yang utuh. Konvensi sinema dominan yang strukturnya secara historis didominasi oleh laki-laki menyebabkan tidak adanya ruang bagi subjektivitas perempuan. Representasi perempuan tidak menampilkan sosok perempuan sebagai perempuan seutuhnya. Melalui kritik terhadap sinema dominan, subjektivitas perempuan kemudian menjadi nilai penting karena memiliki kekuatan untuk memberikan penggambaran dan pandangan tentang perempuan apa adanya, hadir bukan sebagai ilusi. Menggunakan pendekatan yang berbeda dari kanon film arus utama, sutradara perempuan men-deantagoniskan subjek perempuan dalam karyanya. Penulis berupaya mengurai subjektivitas sutradara perempuan yang menawarkan bahasa film yang berbeda dalam film *Before, Now and Then (Nana)* yang disutradarai oleh Kamila Andini. Dengan menggunakan pendekatan kualitatif dan metode teori kritis, penulis berharap tulisan ini dapat menyampaikan bagaimana subjektivitas sutradara perempuan menawarkan representasi perempuan yang lebih dekat dengan kehidupan.

**Kata Kunci:** *subjektivitas, representasi, perempuan, deantagonisasi*

## PENDAHULUAN

Dunia bekerja di bawah tanda dualitas. Tidak ada kelompok yang menempatkan dirinya sebagai Yang Satu tanpa sekaligus menempatkan Yang Lain sebagai lawannya, yang kemudian melahirkan konsep Yang Lain (*Otherness*). Laki-laki tidak mengenali perempuan sebagai makhluk yang sama dengan dirinya. Perempuan yang secara anatomi dan fisiologi berbeda menempatkan perempuan sepanjang sejarah tersubordinasi di bawah laki-laki. Intensionalitas dan subjektivitas perempuan dianggap berpusat pada keluarga dan kehidupan seksual, dan kehidupan publik adalah ranah laki-laki. Peran laki-laki yang berbeda mewakili pilihan yang berbeda yang dapat diputuskan oleh subjek laki-laki, dengan batasan yang luas dan banyaknya pilihan yang dapat diambil. Sedangkan bagi perempuan, posisi sebagai ibu atau objek seks kemudian turut menentukan subjektivitas mereka. Perempuan diharapkan menghidupi feminitas yang sempurna; menjalankan peran fundamentalnya sebagai seorang ibu yang bertanggung jawab dalam ranah domestik. Di sisi lain, intensionalitas seksualnya digambarkan melalui lensa laki-laki sebagai pemenuh hasrat yang menghasilkan representasi yang tidak sesuai.

Konsep perempuan sebagai liyan terimplementasikan ke seluruh bagian kehidupan. Dalam ranah sastra, sejarah penulisan adalah milik laki-laki. Di mana-mana, setiap saat, para pria telah menunjukkan kepuasan mereka dalam perasaan bahwa mereka adalah penguasa ciptaan (De Beauvoir 21). Kanon dan kriteria penciptaan kemudian berasal dari laki-laki. De Beauvoir kemudian menyatakan bagaimana posisi perempuan sebagai Liyan kemudian menimbulkan kecurigaan pada semua pembenaran yang pernah diberikan oleh laki-laki. Karena

tulisan maskulin, selama berabad-abad, telah menyamar sebagai fiksi, maka tulisan tersebut mampu membentuk standar tentang tulisan apa yang “seharusnya”, dan melanggengkan versi realitas maskulin yang melakukan segala daya untuk mengesampingkan atau menghapus perempuan secara langsung (Kupfer 8).

Gagasan bahwa laki-laki adalah subjek dan perempuan adalah liyan terefleksi dalam sinema. Melalui esainya mengenai kritik feminis film, *Re-Vision*, Doane, et al. (1984) menyampaikan bagaimana posisi perempuan dalam produksi budaya sebagai “liyan”, sebagai “yang lain”, atau “feminin”, dan pelengkap bagi laki-laki, kemudian menempatkan perempuan sebagai fiksi, representasi, dan berbeda secara fundamental dengan perempuan nyata yang hidup. Perempuan terikat pada laki-laki, dan ke-liyanannya mendefinisikan subjektivitas laki-laki (Neroni 21). Apa yang penonton lihat ditentukan oleh pandangan kamera, dan hal itu diselaraskan melalui pengambilan gambar dari sudut pandang karakter. Dalam konvensi film dominan, penonton melihat melalui subjektivitas laki-laki yang berdiri di belakang kamera.

Sinema menjadi sebuah praktik budaya di mana mitos tentang perempuan dan feminitas, dan laki-laki dan maskulinitas, singkatnya, mitos tentang perbedaan seksual diproduksi, direproduksi, dan direpresentasikan (Smelik 7). Jika kita melihat citra perempuan sebagai tanda dalam ideologi seksis, dapat terlihat bahwa penggambaran dan representasi sosok perempuan dalam film menjadi salah satu hal yang tunduk pada hukum *verisimilitude*—hukum yang menuntut bahwa apa yang ditampilkan harus memiliki kesesuaian dengan apa yang secara umum diterima oleh masyarakat sebagai sesuatu yang benar. Dalam menilai sebuah representasi sebagai sesuatu yang ‘tepat’ dan memiliki relevansi dengan

yang “nyata”, kita harus memiliki gagasan tentang di mana “yang nyata” itu sendiri berada, dan bagaimana kita dapat memperoleh pengetahuan tentangnya. Dalam sinema, ketidakseimbangan seksual dan ketimpangan gender diperkuat, dibantu, dan disokong oleh sinema Hollywood yang merupakan kanon sinema dominan. Mulvey membuat persamaan antara apa yang disajikan oleh sinema dominan dan dunia sosial, yaitu bahwa sinema dominan merefleksikan ketidakseimbangan seksual yang ada di dunia yang lebih luas (Rushton & Bettinson 72). Konsep bahasa film dominan dan representasi sinematik yang mempromosikan konsep “realisme” memiliki dampak terhadap konstruksi dan pemeliharaan perbedaan seksual di sepanjang garis patriarki. Dalam sinema yang didominasi laki-laki dan berangkat dari subjektivitasnya, perempuan ditampilkan sebagai representasi laki-laki.

Subjektivitas laki-laki mendominasi dan menonjol dalam sinema dominan. Bisa dibayangkan, perspektif pembuat film laki-laki mempengaruhi keputusan kreatif mereka, yang mempengaruhi bagaimana perempuan digambarkan dalam sebuah film (Deck 9). Keberpihakan laki-laki di layar mengarahkan penonton untuk mengadopsi sudut pandang laki-laki terhadap karakter perempuan. Perempuan kemudian sering kali terjebak dalam dua dikotomi peran: menjadi pihak yang dikedepankan sisi seksualitasnya dan menjadi yang dilihat, maupun diantagonisasi jika pilihannya tidak sejalan dengan norma-norma yang diterima secara sosial maupun tradisional.

Dengan mengekspos peran perempuan dalam sinema dominan yang sering kali stereotip dan sempit, muncul kesadaran tentang bagaimana dalam sinema perempuan terdegradasi menjadi objek. Selama perempuan tidak digambarkan sebagai

sosok yang utuh dan kompleks, serta variatif, tidak ada kemungkinan bagi subjektivitas perempuan dalam sinema.

Johnston dalam esainya *Women's Cinema as Counter-Cinema*, mengusulkan bahwa hanya praktik pembuatan film yang mempertanyakan dan mengimbangi sinema dominan yang merepresentasikan representasi realis yang dapat mulai menyuarakan perempuan (Doane et al. 7). Sinema perempuan harus membatalkan mantra dominan budaya tentang imaji, dan menyelaraskan representasi dengan posisi mereka dalam realitas dengan menunjukkan kehidupan ‘nyata’ dari perempuan ‘nyata’ di layar. Subjektivitas sutradara perempuan mempengaruhi representasi perempuan dalam film. Pengaruh perempuan dalam penyutradaraan, penulisan, dan peran sinematografi berdampak pada bagaimana karakter perempuan direpresentasikan di layar secara emosional dan visual (Deck 12).

Tulisan ini berusaha menunjukkan bagaimana subjektivitas sutradara perempuan menawarkan representasi yang sesuai, yang dapat diidentifikasi oleh perempuan. Bagaimana perempuan digambarkan sebagai individu yang aktif, memiliki kedalaman, hasrat, dan kesenangan bagi dirinya sendiri sebagai subjek yang utuh. Mampu membuat pilihan yang membuat hidupnya bermakna, dan bagaimana subjek perempuan tetap beroperasi menjalani kehidupan dalam kerangka sosial yang patriarkis.

Melalui karyanya, *Before, Now, and Then (Nana)*, yang selanjutnya akan ditulis Nana, sutradara Kamila Andini menawarkan penggambaran protagonis utama perempuan, sebagai subjek perempuan yang berada dan terbatas di dalam tatanan struktur sosial yang patriarki. Namun, Andini mencoba memberikan perspektif dan representasi yang lain terhadap karakter-karakter perempuan di karyanya.

Andini menawarkan subjek perempuan yang selama hidupnya beroperasi dan tunduk di bawah sistem yang patriarki dan menindas, namun memiliki kekuatan menentukan pilihan untuk keluar dan melawan ekspektasi feminin tradisional. Digambarkan bagaimana perempuan-perempuan ini merdeka, meskipun melalui pilihan yang melawan ekspektasi dan konsepsi subjek perempuan yang dianggap baik secara sosial. Protagonisnya secara konvensional dapat dimaknai sebagai *anti-hero*, yang membuat pilihan yang dipertanyakan secara moral, dan menantang batas-batas otoritas dalam masyarakat (Amato 1). Diperlihatkan kausalitas dan kedalaman subjek, bagaimana mereka adalah manusia, yang dapat diidentifikasi, sehingga kita kemudian tidak menghukum kemerdekaan dan keputusannya. Alih-alih mengecewakan, sebaliknya, malah memberdayakan.

Subjektivitas perempuan dalam Nana melawan representasi patriarkis melalui karakter-karakter perempuannya. Menawarkan dua karakter perempuan yang merupakan bentuk feminitas: figur ibu dan figur seks, namun tidak menindas dan mengerotisasi keduanya. Memberdayakan melalui pilihan-pilihannya, dan pada akhirnya de-antagonisasi subjek perempuan meskipun pilihannya tidak sesuai norma tradisional hasil konstruksi sosial mengenai feminitas.

## PEMBAHASAN

Film yang disutradarai perempuan, berangkat dari kacamata seorang perempuan dan bagaimana caranya melihat dan memaknai dunia ini, mampu menempatkan penontonnya sebagai perempuan. Memusatkan identifikasi naratif dan struktur pandangannya pada protagonis perempuan, narasinya menempatkan subjektivitas, hasrat, dan sudut

pandang perempuan sebagai pusatnya.

Sentralitas naratif dalam film Nana berpusat pada kehidupan perempuan. Tokoh Nana sebagai protagonis, digambarkan kehidupannya dalam tiga fase, *before, now, dan then*. Pada masa lampau, Nana dan kakak perempuannya harus lari dalam pengasingan, kehilangan sosok ayah, juga sosok suami dan bapak bagi anaknya yang masih bayi. Keduanya digambarkan lari dan menolak tunduk pada 'gerombolan'. Memilih lari dalam ketidakpastian dibandingkan menyerahkan diri dan tunduk pada sistem yang menindas. Bertahun-tahun kemudian, Nana digambarkan sudah menjalani kehidupan yang tenang. Menikah dengan sosok lurah yang memiliki otoritas sosial, menjadi istri dan ibu yang baik di rumahnya. Digambarkan bagaimana meskipun beroperasi di bawah sistem yang patriarkis, Nana menjalani hidupnya tanpa paksaan. Pada fase akhir, diperlihatkan transformasi Nana sebagai individu yang telah memberdayakan dirinya sendiri melalui pilihannya. Andini menawarkan akses terhadap Nana melalui subjektivitas dan sudut pandang Nana sebagai protagonis dalam berkehidupan.



**Gambar 1.** Karakter Nana sebagai protagonis dalam Nana (2022) (Sumber: IMDB, 2022)

Melalui karakter-karakter perempuannya, ditunjukkan juga posisi subjek perempuan dan hubungan mereka dalam tatanan sosial. Berangkat dari subjektivitas sutradara perempuan, yang kemudian disampaikan melalui sudut pandang karakter perempuan,

film *Nana* melepaskan fantasi patriarkis yang melemahkan dengan memperlihatkan perempuan yang aktif, sehingga perempuan tidak menjadi objek pandangan semata. Perbedaan antara subjek tatapan dan objek kemudian runtuh, dan apa yang ditawarkan kepada penonton bukanlah sebuah erotisasi citra perempuan—atau bahkan laki-laki—sebagai tontonan, melainkan sebuah identifikasi dengan diri perempuan sendiri sebagai citra (Thornham 55).

### SUBJEKTIVITAS DAN BAHASA FILM SUTRADARA PEREMPUAN

Ketika membicarakan perempuan, posisi perempuan sebagai sosok yang berdiri di belakang sebuah karya memegang kontribusi penting bagi penggambaran subjek perempuan yang sesuai. Bagi De Beauvoir, perempuan mungkin adalah pihak yang paling memenuhi syarat untuk menjelaskan situasi perempuan dan memberikan representasi perempuan yang relevan. Perempuan mengenal dunia feminin lebih dekat daripada laki-laki karena perempuan berakar di dalamnya, lebih mampu memahami apa artinya menjadi feminin bagi seorang manusia.

Sumber subjektivitas perempuan timbul dari 'pengalaman hidup sehari-hari' mereka. Perempuan dapat melihat kontradiksi yang muncul dari posisi seksual dan sosial laki-laki dan perempuan dalam budaya Barat, yang tidak terlihat oleh subjek laki-laki (Hammett 253). Bagi Johnston, perempuan memiliki sensitivitas untuk melihat dan memaknai "yang personal adalah politis", dan kemudian dieksplorasi secara formal dalam karyanya melalui bahasa film yang memiliki pendekatan berbeda terhadap bentuk dan gaya. Sinema perempuan keluar dari dominasi representasi klasik dan tradisional dalam sinema, yang

secara menjejarah menempatkan perempuan sebagai liyan, di mana perempuan memiliki opsi representasi yang terbatas pada konsep feminitas yang dikonstruksi secara sosial di bawah masyarakat yang patriarki. Film-film yang disutradarai oleh perempuan sering kali menampilkan struktur formal dan naratif yang menekankan pada kesenangan perempuan, pengejaran perempuan, dan kontradiksi identitas (Neroni 62). Seperti film *Yuni* yang berpusat pada pengejaran anak perempuan untuk mencapai pendidikan alih-alih dinikahkan, film *Ini Kisah Tiga Dara* yang menampilkan semangat tiga perempuan dalam mencapai apa yang mereka sukai dan menjadi subjek perempuan yang independen, juga dalam film *Nana*.

Mengedepankan pengejaran dan hasrat subjek perempuan, subjektivitas sutradara perempuan memiliki sensibilitas dalam penggambaran subjek perempuan, juga memberi ruang pada ranah privat karakter yang dibangun. Hasrat dan kesenangan perempuan yang direfleksikan melalui bahasa filmnya, memberi ruang bagi penonton untuk beridentifikasi dengan tatapannya. Terbentuk pengetahuan terhadap kedalaman subjek perempuan sehingga melalui karyanya, sinema perempuan menawarkan cakrawala yang lebih luas terhadap representasi subjek perempuan sendiri lewat karakternya. Para perempuannya mengekspresikan hasrat mereka dan menikmati tubuh mereka (Neroni 67).

Pembingkaihan dalam film perempuan tidak menseksualisasikan tubuh perempuan, atau menjadikan tubuh karakter perempuan sebagai apa yang seharusnya dipandang oleh penonton. Pemaknaan *close-up* tubuh perempuan keluar dari norma patriarki yang berpotensi mengobjektifikasi perempuan dengan cara yang sesuai dengan fantasi laki-laki. Terkadang, *close-up* utama yang

berfokus pada tubuh perempuan, adalah ketika tangan mereka melakukan sesuatu yang mereka sukai, atau *close-up* yang berfokus pada mata mereka saat mereka melihat sesuatu yang bermakna. Penggunaan *close-up* menawarkan informasi lewat tubuh perempuan, dengan menampilkannya sebagai sesuatu yang digunakan untuk melakukan sesuatu yang bermakna dan bentuk keaktifan subjek perempuan itu sendiri. Pembungkaman menjadi alat yang menggambarkan subjektivitas perempuan yang hidup. Dalam hal ini, bagian-bagian tubuh digambarkan sebagai sumber inspirasi dan daya tarik bagi perempuan itu sendiri (Neroni 67).



**Gambar 2.** Penggunaan *close-up* berfokus untuk menunjukkan pandangan Nana terhadap sesuatu yang bermakna (Sumber: Kanal Youtube Musica Studios, 2022)



**Gambar 3.** Penggunaan *close-up* dengan selective focus pada wajah yang kemudian tidak menseksualisasikan tubuh perempuan dalam film Nana (2022) (Sumber: Fourcolour Films, 2022)

Andini memberikan penggambaran tokoh-tokoh perempuannya dalam keseharian dan kehidupan mereka di ranah “pra-estetika”, yaitu kehidupan personal. Aktivitas sehari-

hari tokoh direpresentasi oleh sutradara, yang secara pra-estetika, sudah sepenuhnya estetik. Bagaimana Andini menggunakan *close-up* untuk menggambarkan kesenangan dan kenyamanan tokoh Nana terhadap tubuhnya ketika adegan Nana menyisir rambutnya. Sutradara memberi ruang bagi karakter untuk menampilkan hal detail dalam kesehariannya sebagai perempuan yang bisa ia nikmati, yang ia sukai. Sutradara juga memberikan ruang dengan menggunakan *close-up* untuk menggambarkan hasrat dan kesenangan tokoh Nana dalam merangkai bunga yang mempercantik rumahnya.



**Gambar 4.** Penggunaan *close-up* yang menunjukkan aktifitas perempuan dalam film Nana (2022) (Sumber: Kanal Youtube Musica Studios, 2022)

*Close-up* juga digunakan ketika Nana mencuci rambut suaminya. Diperlihatkan tangannya yang bergerak dengan lembut, didampingi dengan tempo adegan dan ritme *editing* yang lambat, penonton diberi ruang untuk merasakan kelembutan Nana sebagai seorang perempuan.

Subjektivitas dan tatapan perempuan memungkinkan penonton untuk berempati dengan tokoh utama. Tindakan dan reaksi karakter berkontribusi kuat terhadap keterlibatan kita dengan film (Bordwell et al. 77–78). Bahasa filmnya mengarahkan penonton untuk merasakan dan mengalami momen bersama karakter, juga memiliki kedekatan dengan tokoh. Penonton diberi ruang untuk

beridentifikasi terhadap tokoh Nana sebagai seorang manusia yang utuh dan aktif, dengan merujuk ke ranah privat dan detail. Melalui pembingkai, penonton ditempatkan di dalam ruang kepala karakter dengan berfokus pada aktivitas dan reaksi tokoh. Alih-alih hanya mencoba untuk menegaskan dominasi perempuan dan mengobjektifikasi laki-laki sebagaimana perempuan di objektifikasi, tatapan perempuan menempatkan penonton ke dalam perspektif karakter perempuan dan berfokus pada emosi cerita (Deck 10–11). Film yang berangkat dari kacamata dan keberpihakan sutradara perempuan memiliki sensibilitas untuk menggambarkan rutinitas, gestur, dan sudut pandang seorang subjek dalam filmnya, sehingga penonton memiliki kesempatan untuk beridentifikasi, juga meruntuhkan ‘kenikmatan visual’.

## DEANTAGONISASI KARAKTER

Sinema perempuan, dengan keberpihakan dan subjektivitas sutradara perempuan, keluar dari konvensi sinema dominan. Sinema Hollywood klasik merupakan konvensi sinema yang berpengaruh dan diterapkan di dunia. Struktur sinema Hollywood klasik meramu naratif yang berfokus pada pengejaran protagonis, yang ditangkap heroik, dalam usahanya mencapai sebuah tujuan. Pastikan karakter utama menginginkan sesuatu, tekankan konflik, bawalah karakter dalam perjalanan emosional, dan pastikan akhir cerita menyelesaikan situasi awal (Bordwell et al. 99).

Perjalanan protagonis dalam mencapai tujuannya sering kali membuat karakter dimaknai sebagai *hero*, yang memiliki tujuan yang mulia, dan memiliki rencana-rencana yang secara sosial dianggap baik dalam mencapai apa yang diinginkan. Tidak keluar

dari ekspektasi dan norma-norma sosial sebagaimana yang disepakati di dunia nyata. Seperjalanan usahanya mencapai tujuannya, dihadirkan sosok antagonis sebagai hambatan, yang melawan atau menentang tujuan utama dari protagonis. Sehingga dinamika berjalannya cerita memicu ketertarikan penonton untuk terus mengikuti perjalanan tokoh, dan menaruh harapan serta ekspektasi pada protagonis bahwa ia akan mencapai tujuan yang diinginkannya. Dari awal hingga akhir, keterlibatan kita dengan sebuah karya seni sangat bergantung pada ekspektasi (Bordwell et al. 54). Pada bagian akhir film, protagonis diharapkan mencapai tujuannya, dan memenuhi ekspektasi penonton. Karena jika tidak, penonton akan merasa kecewa.

Penggambaran karakter yang memiliki kekurangan, melewati batas, dan keluar dari konvensi norma sosial serta melawan ekspektasi masyarakat atas apa yang diterima sebagai konsep ‘yang baik’ untuk mencapai tujuan dan kebermaknaan dalam hidupnya kemudian dimaknai sebagai *anti-hero*. Pada nyatanya, bukankah kualitas-kualitas tersebut lebih ‘manusia’? Memiliki kekurangan, tidak sempurna, yang dalam pengejaran terhadap apa yang membuat hidupnya bermakna selalu berpotensi mengecewakan orang lain? Tidak ada yang sepenuhnya hitam, tidak juga sepenuhnya putih. Ada keabu-abuan, yang dilatari oleh relasi kausalitas di belakangnya. Masing-masing memiliki pandangan dan pilihan atas apa yang dirasa membuat hidupnya bermakna.

Ketika tokoh fiksi digambarkan sebagai *anti-hero*, secara langsung sulit mendapatkan simpati dari penonton. Pilihan-pilihan hidupnya yang sering kali secara etis patut dipertanyakan, membuat tokoh tersebut tidak disukai, dan tidak dapat dipercaya. Ketika penonton diberi kesempatan untuk mengakses subjektivitas dan kedalaman tokoh seiring

berjalannya cerita, penonton akan mampu beridentifikasi terhadap karakter. Dengan mengetahui kausalitasnya, penonton akan menangkapnya sebagai ‘manusia’, yang sama seperti dirinya.

Ketika karakter perempuan digambarkan mengejar hasratnya yang mungkin melawan ekspektasi dan norma sosial, dan membuat pilihan-pilihan yang secara sosial dipertanyakan secara moral, di satu sisi membuat perempuan mungkin akan dimaknai sebagai *anti-hero*. Namun di sisi lain, mungkin menawarkan pembebasan perempuan dari representasi tradisional. Memberikan wawasan terhadap kedalaman subjek perempuan yang utuh, memiliki hasrat, bukan sebagai pelengkap. Menawarkan representasi terhadap subjek perempuan yang ‘manusiawi’. Penciptaan perempuan yang *anti-hero*, yang ‘tidak sempurna’ di bawah payung ekspektasi dan struktur dominan patriarkis, menciptakan representasi yang lebih dapat diidentifikasi dan lebih relevan dalam mencerminkan perempuan sebagai subjek utuh. Menawarkan langkah menuju penggambaran wanita yang lebih realistis dalam media dan hiburan—penggambaran yang tidak lagi menunjukkan karakter perempuan yang hanya bertindak sebagai karakter sekunder untuk membantu memajukan pemeran utama pria (Amato 20).

Tokoh Nana sebagai protagonis dalam film *Nana* sejak awal digambarkan sebagai perempuan yang tunduk, mengikuti arus, memenuhi semua ekspektasi peran subjek perempuan yang terkonstruksi secara sosial. Dengan sadar dijalankan sepenuh hati tanpa paksaan. Nana tampil sempurna, berdasarkan tuntutan ekspektasi sosial, baik sebagai ibu maupun istri. Secara fisik ia memastikan dirinya tampil rapi, anggun, berwibawa. Secara mental ia pastikan dirinya tunduk, merepresi dan menginternalisasi rasa sakit. Ia didik anak-anaknya agar ‘pantas’, dan ia penuhi

semua ekspektasi sosial mengenai subjek perempuan. Disampaikan melalui bagaimana Nana menyanggul rambutnya setiap hari, dengan rapi, ia jadikan sanggul tersebut sebagai simbol “perempuan yang baik mampu menyimpan rahasia di sanggulnya”. Selain sebagai usahanya tampil ‘pantas’ secara fisik, sanggul juga menjadi simbol penguatan diri dan bagaimana semua yang perempuan represi, tersimpan dengan rapi, seperti sanggulnya.



**Gambar 5.** Nana melepas sanggul rambutnya di dalam kamarnya. (Sumber: Kanal Youtube Musica Studios, 2022)

Persona Nana yang sejak awal dibangun dan diperlihatkan sebagai subjek perempuan yang memenuhi ekspektasi feminitas tradisional, sebagai istri, sebagai ibu, yang dianggap sentralitas femininnya adalah maternal. Ketika pada akhirnya Nana memilih untuk meninggalkan suami dan anak-anaknya untuk mengejar keinginannya kembali pada mantan suaminya, membuat tokoh tersebut seharusnya rentan terhukum dari segi moral, karena melawan konsepsi atas feminitas yang diterima sebagai ‘baik’, dan dapat dimaknai sebagai perempuan yang ‘antagonis’.

Subjektivitas sutradara perempuan menawarkan representasi perempuan melalui sosok Nana yang memiliki kedalaman. Meskipun sejak awal ia digambarkan sebagai ibu yang lembut, sabar, bermartabat, peduli, dan mengayomi, yang secara sukarela dan berbahagia, merasa cukup hidup di bawah struktur yang membatasinya. Nana diam,

sepenuh hati menutupi rahasia keluarga, meskipun ia tersakiti. Selama hidupnya ia jalani layaknya air, tidak melawan arus, dijalani begitu saja. Namun sepanjang hidupnya Nana juga terus dihantui rasa bersalah. Ia terus dibayang-bayangi masa lalunya. Ia tidak pernah mampu lepas dari rasa traumanya. Bagaimana kebahagiaan yang dahulu ia punya, dirampas begitu saja, Nana hidup di bawah perasaan ketidaklengkapan.



**Gambar 6.** Nana dibayang-bayangi rasa trauma atas masa lalunya, bahkan di dalam mimpi. (Sumber: Fourcolours Films, 2022)

Ketika pada akhir film Nana digambarkan meninggalkan keluarganya—anak-anaknya, pada saat ketidaklengkapan dan rasa kehilangan yang menghantuinya selama ini telah kembali dan Nana memilih untuk hidup bersamanya lagi, pilihan Nana melawan dan mendobrak ekspektasi feminitas tradisional dan pandangan mengenai konsep perempuan sebagai ibu yang baik. Namun, kita tidak lantas kecewa terhadap penutupan Nana. Kita tidak memaknai karakternya sebagai perempuan yang ‘jahat’. Akses terhadap subjektivitas Nana pada akhirnya membuatnya dimaknai sebagai perempuan yang ‘manusia’. Kita berpihak padanya, tidak menghukum pilihannya, ikut berbahagia terhadap kemerdekaannya.

Sebagai perempuan yang melewati kesulitan dalam hidupnya bersama laki-laki yang menerimanya, mencintainya, dan mendukungnya selama hidupnya, Nana melakukan hal yang sama kepada suaminya.

Ia dampingi suaminya dengan bermartabat, meskipun berarti Nana juga harus menanggung perselingkuhan yang dilakukan suaminya. Dalam Nana, dimunculkan sosok perempuan idaman lain, Ino. Tidak seperti penggambaran sosok perempuan simpanan lainnya, Ino digambarkan sebagai sosok perempuan yang terberdayakan.



**Gambar 7.** Karakter Ino dalam film Nana (2022). (Sumber: Fourcolours Films, 2022)

Melalui karakterisasi yang dibangun oleh sutradara, Ino tidak direpresentasikan sebagai perempuan lemah yang ‘terkutuk’. Ia memiliki bisnisnya sendiri, Ino berdaya secara ekonomi, independen, mandiri, dan memiliki karakteristik perempuan yang kuat dan otonom. Sejak awal, dibangun identifikasi terhadap karakter Ino yang sering kali mengirimkan daging hasil dari bisnisnya ke rumah Nana, untuk dimasak oleh Nana. Digambarkan pula bagaimana Ino merupakan perempuan yang periang dan penyayang. Ia juga merupakan perempuan yang lembut, mau turut menjaga anak Nana di pasar dan mengajaknya bermain.

Meskipun pada awalnya, di bawah konsepsi buruk seksualitas perempuan sebagai ‘perempuan idaman lain’, yang mana posisinya membuat kita menilainya salah secara moral, tentu, kita merasa patut membenci tokoh Ino. Namun sutradara memberi ruang dan menampilkan kedalaman subjek perempuan pada tokoh Ino, bahwa meskipun ia melakukan hal-hal yang patut dipertanyakan, ia juga merupakan ‘manusia’, yang tidak sepenuhnya

hitam. Kita kemudian tidak membencinya, tidak menempatkan karakternya sebagai antagonis yang tujuan kehadirannya menghambat dan merusak kebahagiaan hidup Nana semata.

Digambarkan kedekatan yang akhirnya Ino miliki dengan Nana. Bagaimana Ino dan Nana hadir untuk satu sama lain, sebagai perempuan. Bukan sebagai istri, bukan sebagai perempuan lain. Sebagai subjek perempuan yang memiliki identitas utuh. Bagaimana kemudian Nana merasa terberdayakan melalui kehadiran Ino. Ino memberikan ruang bagi Nana dan mendorongnya untuk menjadi dirinya sendiri, sebagai perempuan. Memicu Nana untuk memiliki sudut pandang baru, dan memiliki kesadaran bahwa ia juga dapat melakukan apa yang ia sukai, tanpa hambatan. Ketika Nana dihina oleh orang-orang lain karena dianggap tidak mampu membuat suaminya bahagia, Ino membelanya. Nana kemudian merasa dikuatkan. Ditampilkan bagaimana kedua perempuan ini hadir untuk satu sama lain, sebagai perempuan yang setara.



**Gambar 8.** Nana dan Ino yang memiliki kedekatan. (Sumber: IMDB, 2022)



**Gambar 9.** Ino memberi dukungan terhadap

Nana. (Sumber: Kanal Youtube Musica Studios, 2022)

Sosok Ino pada akhirnya tidak dimaknai sebagai antagonis, bukan berarti pilihan dan keputusannya untuk menjadi perempuan idaman lain bagi suami Nana merupakan hal yang dapat dibenarkan secara moral, namun setidaknya kita diberi ruang untuk melihat kedalaman karakternya, melihat sisi kemanusiaannya. Karakternya tidak dimunculkan sebagai antagonis. Tidak menjadi elemen penghalang dan oposisi yang menciptakan konflik yang harus dihadapi protagonis. Kehadirannya tidak semata-mata membawa tujuan menghancurkan rumah tangga orang lain dengan menghalalkan segala cara. Posisinya kemudian tidak langsung direpresentasikan dan dilabeli sebagai perempuan yang 'buruk'. Sebagai pribadi, sosok yang kita anggap salah pun memiliki sisi putihnya sebagai manusia.



**Gambar 10.** Nana dan Suaminya, Darga. (Sumber: IMDB, 2022)

Dalam Nana, bahkan karakter sang suami pun tidak diposisikan sebagai antagonis. Ia digambarkan sebagai laki-laki yang lembut, yang menghargai, juga menghormati Nana sebagai pasangan hidupnya. Ia memuji, tidak menghakimi, tidak merendahkan, dan tidak menindas Nana sebagai perempuan. Ia pun memberi ruang bagi Nana, untuk mengejar apapun yang dapat memberikan kebahagiaan bagi Nana. Ia tidak menghalangi keinginan

Nana untuk mencapai kebermaknaan dalam hidupnya. Ia turut mendukung keputusan yang Nana akan ambil untuk mencapai kebahagiaannya. Ia membela dan turut menjaga martabat Nana. Karakter Darga sebagai laki-laki tidak digambarkan menindas dan mendominasi Nana, alih-alih ia berkontribusi dalam membantu Nana mencapai tujuannya, tanpa menghakimi, sehingga tidak melemahkan subjektivitas Nana sebagai protagonis perempuan.

Keluar dari struktur dan konsepsi sinema dominan, film Nana yang diakses melalui subjektivitas sutradara perempuan menawarkan kedalaman dan sudut pandang lain bagi penontonnya dalam melihat karakter-karakternya sebagai manusia, yang memiliki kompleksitas serta kedalaman, sehingga memudahkan proses identifikasi terhadap karakter. Bahwa kita, sebagai penonton, beresonansi dengan karakter-karakter dalam film.

## SIMPULAN

Ketika sinema dominan berangkat dari subjektivitas laki-laki, dengan protagonis laki-laki, sulit rasanya untuk mampu menampilkan subjektivitas perempuan dan memberikan representasi yang sesuai terhadap subjek perempuan, sehingga perempuan terus terpinggirkan, tereduksi sebagai objek, dan subjektivitasnya tidak dapat terlihat. Citra perempuan tidak tergambarkan seperti apa yang seharusnya, bahkan sering kali menindas. Representasi perempuan dalam sinema dominan menandakan hasrat laki-laki dibandingkan hasrat mereka sendiri, dan jarang mendapatkan kesempatan untuk menampilkan sudut pandang dan subjektivitas karakter perempuan. Perempuan kemudian tidak dapat mengakses dan memiliki kedekatan dengan karakter, serta tidak memiliki kesempatan

untuk menyelaraskan dirinya dengan sudut pandang karakter perempuan.

Subjektivitas sutradara perempuan yang didasari dari pengalamannya dan pengetahuannya sebagai perempuan, kemudian memiliki kekuatan dan mempengaruhi bagaimana sosok perempuan digambarkan di layar sinema. Ketika sebuah film dibuat dari lensa perempuan, naratif bergulir dari sudut pandang dan keberpihakan perempuan. Juga menawarkan bahasa film yang berbeda, struktur dalam sinema kemudian tidak lagi diatur oleh voyeurisme dan objektifikasi, alih-alih memiliki kekuatan untuk merepresentasikan pengalaman perempuan dengan cara dan posisinya sebagai subjek.

Perempuan tidak digambarkan sebatas sebagai pendamping bagi laki-laki sebagai 'pemeran utama'. Tidak ditampilkan sebagai 'aksesori' yang pasif, diam, tidak memiliki hasrat, tidak memiliki keinginan, dan sebagai sosok yang 'buruk'. Melalui subjektivitas dan pengalaman perempuan dalam berkehidupan, dengan menunjukkan ranah privat, aktivitas-aktivitas mikro dan personal, serta keseharian tokoh yang memiliki hasrat dan keinginan bagi hidupnya, sutradara menciptakan sosok-sosok perempuan sebagai subjek yang memiliki kedalaman dan kompleksitas sebagai seorang individu yang utuh. Penonton kemudian memiliki ruang dan kesempatan untuk beridentifikasi terhadapnya. Karakter-karakternya yang melawan ekspektasi sosial mengenai batas seksualitas yang dibebankan pada perempuan, sebagai ibu, atau sebagai figur seksual, representasi subjek perempuan dalam film ini tidak kemudian membuat mereka didemonisasi dan diantagonisasi. Kita tidak mengutuk dan menghakimi mereka.

Kamila Andini dalam karyanya menyoroti perempuan sebagai subjek dalam ceritanya sendiri, sejarahnya, dan masa depannya

melalui sentralitas naratif dan hubungan perempuan dengan dunia. Dalam narasinya yang berpusat pada perempuan, Andini tidak menempatkan siapa pun sebagai antagonis, ia melakukan deantagonisasi subjek perempuan dalam karyanya. Melepaskan mantra dominan perempuan sebagai objek pandangan yang pasif dan objek hasrat bagi laki-laki, karakter perempuan dalam *Nana*, diberi kekuatan untuk menjadi titik penutup narasi. Karakter-karakternya digambarkan sebagai perempuan yang mampu bertindak otonom, juga merdeka dari teror dan rasa bersalah yang menghantui.

Mengingatkan kembali bahwa di bawah gagasan konsep dualitas, sebagai manusia, tidak ada satu pun yang sepenuhnya murni hitam atau putih, baik atau jahat, salah atau benar. Selalu ada area abu-abu yang memiliki kausalitas di belakangnya. Tidak sempurna. Sebagai figur-figur yang sangat mungkin dimaknai sebagai *anti-hero*, subjek perempuan dalam film ini heroik, bagi dirinya sendiri, bagi orang-orang di sekitarnya, juga bagi kita yang menontonnya.

## DAFTAR PUSTAKA

Andini, Kamila, *Before, Now, and Then (Nana)*. Fourcolours Films, 2022.

Amato, Sara A. *Female Anti-Heroes in Contemporary Literature, Film, and Television*. <https://thekeep.eiu.edu/theses/2481>

Bordwell, David, et al. *Film Art: an Introduction, 12th ed.* New York: McGraw-Hill Education, 2020.

De Beauvoir, Simone, et al. *The Second Sex*, trans. HM Parshley. London: Jonathan Cape, 1953.

Deck, Megan. *Reframing The Gaze: How Women Filmmakers Influence The*

*Portrayal of Women On-Screen*". 2019, <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/25010>

Doane, Mary Ann., et al. *Re-Vision : Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles, CA: The American Film Institute, 1984.

Thornham, Sue. *Feminist Film Theory*. New York: New York University Press, 1999.

Neroni, Hilary. *Feminist Film Theory and Cléo from 5 to 7*. New York: Bloomsbury Publishing USA, 2016.

Hammett, Jennifer. *The Ideological Impediment: Epistemology, Feminism and Film Theory*. In Richard Allen & Murray Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press. pp. 244-259, 1997.

Kupfer, Stephanie. *Female Auteurs in Evolution*. 2018. University of Iowa, <https://doi.org/10.17077/etd.jlpukeyj>.

Rushton, Richard, and Gary Bettinson. *What Is Film Theory?*. New York: McGraw-Hill Education, 2010.

Smelik, Anneke. *And The Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. New York: St. Martin's Press, Inc, 1998.