

Female gaze dan negosiasi agensi perempuan dalam struktur patriarki: Analisis atas film Yuni (2021)

The female gaze and the negotiation of women's agency under patriarchal structures: An analysis of Yuni (2021)

Haura Jauza Aprillia¹, Ni'ma Raasyidatun Nazia Munasiz^{2*} & Firdaus Noor³

^{1,2,3} Universitas Pembangunan Nasional "Veteran" Jakarta, Indonesia

^{*}Penulis Korespondensi

Author's email:

²2410415011@mahasiswa.upnvj.ac.id

Keywords:

Female agency, female gaze, narrative, patriarchy, Roland Barthes' semiotics

Kata kunci:

Agensi perempuan, female gaze, naratif, patriarki, semiotika Roland Barthes

Abstract: This study analyzes the negotiation of female agency amid the constraints of patriarchal structures in the film *Yuni* (2021) through the lens of the female gaze. The method used is a descriptive qualitative one, integrating analyses by David Bordwell and Kristin Thompson, as well as Roland Barthes's semiotics, across three levels of meaning: denotation, connotation, and myth. The results indicate that patriarchal structures operate through the normalization of early marriage, restrictions on educational opportunities, and communal mythical terror manifested in taboos, rejection of marriage proposals, and the myth of virginity. Based on the narrative causal chain, female agency is proven not to be static but rather an active agent. The process begins with symbolic negotiation to maintain autonomy—represented through an obsession with purple—which then accumulates into open resistance. The pinnacle of agency is manifested in the protagonist's subversive act of consciously sabotaging the virginity myth and fleeing a forced marriage. From a female-gaze perspective, the camera rejects the male gaze and positions women as central subjects, intimately

Abstrak: Penelitian ini menganalisis negosiasi agensi perempuan di tengah kepublikan struktur patriarki dalam film *Yuni* (2021) melalui kacamata *female gaze*. Metode yang digunakan adalah kualitatif deskriptif dengan mengintegrasikan analisis David Bordwell dan Kristin Thompson serta semiotika Roland Barthes pada tiga level makna denotasi, konotasi, dan mitos. Hasil penelitian menunjukkan bahwa struktur patriarki beroperasi melalui normalisasi pernikahan dini, pembatasan ruang pendidikan, dan teror mitos komunal berupa mitos pamali, penolakan lamaran, dan mitos keperawanan. Berdasarkan rantai kausalitas naratif, agensi perempuan terbukti tidak bersifat statis, tetapi agen aktif. Prosesnya berawal dari negosiasi simbolik untuk mempertahankan otonomi—direpresentasikan melalui obsesi identitas pada warna ungu—yang kemudian terakumulasi menjadi perlawanan terbuka. Puncak agensi terwujud dalam tindakan subversif tokoh utama yang secara sadar menyabotase mitos keperawanan dan melarikan diri dari pernikahan paksa. Melalui perspektif *female gaze*, kamera menolak praktik male gaze dan memosisikan perempuan secara intim sebagai subjek sentral.

PENDAHULUAN

Sebagai produk budaya, film tidak hanya merepresentasikan realitas sosial, tetapi juga berperan dalam membentuk cara pandang masyarakat terhadap relasi sosial, termasuk relasi gender (Hall, 1997). Melalui narasi, visual, dan karakter yang dihadirkan, film dapat mereproduksi ataupun mengkritik nilai-nilai sosial yang berkembang dalam masyarakat (A. N. Aini et al., 2024; Haswida & Abu, 2020). Dalam konteks perfilman Indonesia, perempuan kerap kali direpresentasikan kerap kali dalam kerangka subordinasi; terjebak pada pembatasan peran domestik objektifikasi tubuh, hingga normalisasi ketimpangan kuasa (Dewi & Rinawati, 2024; Kurnia, 2024; Pawestri, 2025). Oleh karena itu, kajian terhadap representasi perempuan dalam sinema menjadi penting, terutama untuk melihat bagaimana posisi, otoritas tubuh, dan pengalaman batin perempuan dikonstruksikan secara sosial.

Penelitian Dewi dan Rinawati (2024) menunjukkan bahwa film Indonesia masih banyak merepresentasikan perempuan dalam kerangka patriarki, baik melalui pembatasan peran domestik, subordinasi terhadap laki-laki, maupun normalisasi terhadap ketimpangan gender. Representasi tersebut tidak hanya muncul melalui dialog dan alur cerita, tetapi juga dibangun melalui bahasa visual yang membentuk cara penonton memahami perempuan dalam kehidupan sosial (Dewi & Rinawati, 2024; Kurnia, 2024; Pawestri, 2025).

Salah satu film Indonesia yang mengangkat isu tersebut adalah *Yuni* (2021) karya Kamila Andini. Film ini menceritakan seorang siswi SMA yang menghadapi tekanan sosial untuk menikah di tengah keinginannya melanjutkan pendidikan. Film *Yuni* memperoleh perhatian luas baik di tingkat nasional maupun internasional, serta memenangkan Platform Prize pada Toronto

International Film Festival 2021 (Khanifah & Fajriyah, 2023). Selain mengangkat isu perempuan dan pendidikan, film ini juga menghadirkan pengalaman perempuan secara intim melalui pendekatan visual yang berfokus pada subjektivitas tokoh utama.

Lebih jauh, perlawanan dalam film *Yuni* tidak hanya dibangun melalui teks narasi dan dialog, tetapi secara kuat diartikulasikan melalui elemen sinematografi. Dalam teori sinema klasik yang dikemukakan oleh Laura Mulvey (1975), representasi perempuan seringkali dikuasai oleh male gaze atau tatapan laki-laki, sebuah konsep saat kamera mengeksploitasi dan mengeksplorasi tubuh perempuan sebagai tontonan pasif demi pemuasan hasrat voyeuristik penonton. Dalam konteks ini, konsep *female gaze* menjadi relevan karena menempatkan perempuan sebagai subjek yang memiliki pengalaman, kesadaran, dan sudut pandangnya sendiri, berbeda dengan *male gaze* yang cenderung menjadikan perempuan sebagai objek visual (French, 2021; Türkay, 2025; Yi, 2026).

Untuk membedah kompleksitas tersebut, penelitian ini menggunakan keterpaduan dua pisau analisis utama yang saling melengkapi, yakni analisis naratif Bordwell dan Thompson, serta semiotika Roland Barthes. Analisis naratif Bordwell dan Thompson berupa relasi sebab-akibat dalam ruang dan waktu pencitraan—digunakan untuk memetakan bagaimana tekanan patriarki bertindak sebagai “sebab” yang memicu “akibat” berupa kebangkitan kesadaran dan agensi tokoh utama. Sementara itu, semiotika Roland Barthes digunakan untuk membongkar muatan ideologis pada elemen sinematografi melalui tiga tataran makna: denotasi, konotasi, mitos. Pada tataran mitos inilah, penelitian difokuskan untuk mengungkap bagaimana film *Yuni*

menelanjangi mitos-mitos patriarki yang dinaturalisasi oleh masyarakat.

Sejumlah penelitian sebelumnya telah berupaya membedah film *Yuni* melalui melalui berbagai sudut pandang seperti analisis wacana feminisme, ketidkadilan gender, ataupun pemetaan bentuk-bentuk kekerasan patriarki di dalamnya (Dewi & Rinawati, 2024; Dzulfikar, 2023; Napilah & Wibisono, 2026; Pawestri, 2025). Meskipun kajian-kajian tersebut telah memberikan landasan yang baik, sebagian besar masih berfokus pada posisi perempuan sebagai “korban” dari represi struktur sosial. Namun, belum ada penelitian yang secara spesifik menelisik bagaimana tokoh perempuan dalam film tidak hanya pasrah, melainkan secara aktif melakukan negosiasi agensi yang beregerak dari konpromi pasif menuju perlawanan terbuka. Celah penelitian inilah yang hendak diisi dengan memperlihatkan bahwa agensi perempuan bermanifestasi secara dinamis melalui pembongkaran mitos dan tindakan subversif atas tubuhnya sendiri. Dengan menganalisis bagaimana negosiasi agensi perempuan direpresentasikan dalam film *Yuni* melalui perspektif *female gaze* dengan pendekatan naratif Bordwell dan Thompson dan semiotika Roland Barthes, penelitian ini diharapkan dapat memperkaya kajian film dan studi gender, dan berkontribusi bagi pengembangan penelitian dengan menggunakan *female gaze*.

KERANGKA TEORI

Konsep dalam penelitian ini diawali dari negosiasi sebagai bentuk respons individu terhadap tekanan sosial. Negosiasi merujuk pada proses tawar-menawar antara keinginan individu dan norma sosial yang membatasi. Dalam perspektif gender, negosiasi tidak selalu hadir dalam bentuk perlawanan terbuka, melainkan dapat berupa kompromi, penyesuaian, ataupun strategi bertahan

untuk mempertahankan ruang pilihan dalam kondisi sosial yang terbatas. Dengan demikian, negosiasi menjadi cara bagi perempuan untuk tetap memiliki ruang bertindak tanpa harus sepenuhnya keluar dari struktur sosial yang ada. Hal ini menunjukkan bahwa perempuan berada dalam posisi yang kompleks antara kepatuhan terhadap norma sosial dan upaya mempertahankan otonomi dirinya (S. N. Aini & Akalili, 2024; Dzulfikar, 2023).

Negosiasi tersebut tidak dapat dilepaskan dari konsep agensi perempuan sebagai kemampuan individu untuk bertindak, mengambil keputusan, dan menentukan pilihan hidup dalam batasan struktur sosial tertentu. Dalam perspektif teori gender, agensi tidak dipahami sebagai kebebasan mutlak, melainkan sebagai praktik yang selalu berada dalam relasi dengan norma sosial, kekuasaan, dan institusi yang membentuknya. Dengan demikian, tindakan individu dipahami sebagai sesuatu yang diproduksi dalam kerangka norma yang mengatur kemungkinan bertindak (Butler, 1990). Oleh karena itu, agensi perempuan bersifat dinamis dan kontekstual, berkembang melalui pengalaman, interaksi sosial, serta perubahan kesadaran individu. Dalam film *Yuni*, agensi ditampilkan melalui transformasi karakter tokoh utama yang secara bertahap membangun kesadaran kritis terhadap tekanan sosial yang dihadapinya.

Untuk memahami konteks munculnya negosiasi dan agensi tersebut, penelitian ini menggunakan konsep patriarki sebagai kerangka struktural. Patriarki merupakan sistem sosial yang menempatkan laki-laki sebagai pusat kekuasaan dalam berbagai aspek kehidupan (Bah & Barasa, 2023; Gupta et al., 2023; Pierik, 2022; Ugur-cinar, 2025). Patriarki beroperasi secara sistematis melalui institusi seperti keluarga, budaya, dan masyarakat dalam mengatur serta

membatasi perempuan (Walby, 1990). Pembatasan ini sering kali dinormalkan melalui nilai dan praktik sosial, sehingga membentuk cara berpikir individu. Dalam film *Yuni*, hal ini terlihat melalui tekanan sosial terkait pernikahan dini, pembatasan pendidikan, serta kontrol lingkungan terhadap pilihan hidup perempuan (Khanifah & Fajriyah, 2023).

Penelitian ini juga menggunakan perspektif *female gaze* untuk memahami bagaimana pengalaman perempuan dihadirkan dalam film. Konsep ini berkembang sebagai kritik terhadap *male gaze* yang diperkenalkan oleh Laura Mulvey, yang menempatkan perempuan sebagai objek visual dalam narasi film (Mulvey, 1975). Sebaliknya, *female gaze* menekankan perempuan sebagai subjek yang memiliki pengalaman, emosi, dan perspektifnya sendiri (Luo & Feng, 2024; Olayiwola, 2023). Perspektif ini tidak hanya berfokus pada apa yang ditampilkan di layar, tetapi juga pada bagaimana pengalaman tersebut dirasakan secara subjektif oleh tokoh perempuan (Olayiwola, 2023). Hal itu menghadirkan pengalaman sinematik yang lebih intim dan emosional, dengan menekankan bagaimana suatu realitas dirasakan, bukan sekadar dilihat (French, 2021).

Dalam praktik analisis teks film, manifestasi *female gaze* serta dinamika negosiasi agensi perempuan tidak dikaji secara spekulatif, melainkan dioperasionalkan melalui keterpaduan dua pisau analisis utama: analisis naratif dan semiotika Roland Barthes (lihat Uguz, 2024). Analisis naratif digunakan untuk memetakan struktur penceritaan, rantai kausalitas (sebab-akibat), dan progresi plot yang melatarbelakangi keputusan tokoh (Bordwell & Thompson, 2008).

Melalui pendekatan naratif ini, proses negosiasi agensi tokoh perempuan dapat ditelusuri secara kronologis melalui transformasi karakter film *Yuni* dalam merespon benturan-benturan sosial

sepanjang film. Sementara itu, semiotika Roland Barthes digunakan sebagai alat untuk membongkar bagaimana tanda-tanda sinematik bekerja pada tiga tataran makna: denotasi (elemen visual kasatmata seperti pencahayaan, gestur, dan warna), konotasi (makna kultural dan emosional di balik tanda visual) dan mitos (Barthes, 1977). Pada tataran mitos inilah, semiotika Barthes digunakan untuk mengungkap bagaimana film mereproduksi atau justru menggugat ideologi patriarki yang mengonstruksi tubuh dan pembatasan hidup perempuan.

Dalam film *Yuni* (2021), integrasi kedua pendekatan metodologis ini menjadi penting untuk mengidentifikasi kacamata *female gaze* yang diusung oleh Kamila Andini. Melalui analisis naratif, penonton diajak melihat bagaimana Yuni merespons tekanan struktur sosial seperti mitos penolakan lamaran pernikahan dinibukan sebagai kepasrahan, melainkan sebagai ruang agensi yang dinegosiasikan secara bertahap. Di sisi lain, melalui analisis semiotika Barthes, properti visual dan pilihan estetik film—seperti dominasi warna ungu, ruang-ruang sempit, hingga pembingkai kamera yang intim (*close-up*)—dibedah untuk memperlihatkan penolakan terhadap objektifikasi tubuh perempuan. Kamera dalam film ini tidak mengeksploitasi tubuh tokoh utama, melainkan beroperasi secara emosional untuk menempatkan penonton dalam posisi memahami pengalaman batin dan tekanan subjektif yang dialami oleh Yuni.

METODE

Penelitian ini menggunakan metode analisis naratif yang dielaborasi secara sistematis menggunakan analisis semiotika model Roland Barthes. Keterpaduan dua pendekatan ini dipilih karena penelitian berfokus pada pembongkaran teks sinematik dan pemaknaan terhadap representasi sosial gender di dalam film.

Data penelitian ini adalah unit-unit tekstual sinematik berupa potongan gambar (*shots*), rangkaian adegan (*scenes*), fragmen dialog, dan pilihan sinematografi dalam film Yuni (2021) karya Kamila Andini. Teknik pengumpulan data dilakukan melalui studi dokumentasi dengan metode pengamatan mendalam (*close viewing*) secara berulang, pencatatan kronologis adegan kunci, serta pengategorian data berdasarkan unit analisis naratif dan tanda semiotik yang telah ditetapkan. Seluruh data yang terkumpul kemudian disintesis secara kritis untuk mengungkap bagaimana negosiasi agensi perempuan beroperasi di bawah tekanan struktur patriarki.

Untuk menghasilkan analisis, pendekatan naratif dalam penelitian ini dioperasionalkan secara ketat melalui pemetaan struktur alur cerita berbasis hubungan sebab-akibat (kausalitas) dan transformasi karakter. Pemetaan ini dibagi ke dalam lima tahapan alur utama kronologis, yaitu eksposisi (situasi awal karakter), *inciting incident* (pemicu konflik awal), konflik berkembang (*rising action*), klimaks (titik puncak benturan), dan (5) resolusi (keputusan akhir penceritaan) (Bordwell & Thompson, 2008).

Selanjutnya, pada setiap tahapan alur naratif tersebut, adegan-adegan kunci yang merepresentasikan pergulatan karakter dibedah menggunakan analisis semiotika Roland Barthes melalui tiga tataran signifikasi: denotasi (aspek visual kasatmata seperti pencahayaan, bahasa sinematik, gestur, dan *mise-en-scène*), konotasi (makna kultural dan psikologis di balik elemen visual), dan mitos (bagaimana ideologi patriarki lokal dinormalisasi atau digugat) (Barthes, 1977).

HASIL DAN PEMBAHASAN

Bab ini membedah bagaimana film Yuni (2021) merepresentasikan agensi perempuan di tengah belenggu patriarki. Mengakomodasi struktur kausalitas penceritaan, analisis ini disajikan secara sistematis menggunakan alur naratif lima tahap (eksposisi, pemicu konflik, konflik berkembang, klimaks, dan resolusi). Dalam setiap tahapan alur tersebut, relasi antartokoh dipetakan untuk melihat dinamika kekuasaan. Selanjutnya, semiotika Roland Barthes (denotasi, konotasi, dan mitos) serta perspektif *female gaze* digunakan untuk membongkar secara kritis makna ideologis dan mitos-mitos patriarki yang beroperasi dalam film.

Eksposisi (Keseimbangan Awal): Konstruksi Identitas dan Ruang Subjektif Perempuan

Pada tahap eksposisi atau keseimbangan awal (*equilibrium*), narasi membangun realitas kehidupan Yuni sebagai seorang remaja perempuan cerdas di wilayah urban-pinggiran Serang, Banten, yang berupaya mencari jati diri dan memiliki aspirasi besar untuk melanjutkan pendidikan ke jenjang perguruan tinggi. Pemilihan latar geografis dengan menggunakan dialek Bahasa Jawa Serang (*Jaseng*) tidak dilakukan secara acak, melainkan berfungsi sebagai representasi dari wilayah pinggiran yang masih diselimuti iklim sosial-keagamaan yang sangat konservatif dan memegang teguh budaya patriarki. Keseimbangan awal ini langsung diinterupsi oleh realitas biologis perempuan yang dikonstruksi secara sepihak oleh masyarakat.

Gambar 1

Tangkapan layar adegan Yuni mencuci pakaian



Sumber: Film *Yuni* (2021)

Secara denotatif, film memperlihatkan adegan *Yuni* yang sedang mencuci pakaian bernoda darah menstruasi pertamanya (gambar 1), disusul dengan adegan percakapan bersama neneknya yang memberikan label kedewasaan secara instan. "Ya Tuhan, aku tidak tau bagaimana harus menjelaskannya kepadamu. Cucu perempuan Nenek sudah dewasa, sudah bisa menikah", sebagaimana dikutip kembali dari film tersebut. Secara konotatif, adegan ini menjadi titik awal kritik sosial yang tajam. Momen haid, yang seharusnya menjadi pengalaman privat dan alamiah bagi pertumbuhan seorang remaja perempuan, justru direnggut dan digunakan oleh struktur masyarakat untuk

memperkuat kontrol atas tubuhnya (Walby, 1990). Pada tataran mitos, adegan ini membongkar konstruksi sosial patriarki yang melanggengkan mitos menstruasi sebagai sinyal domestifikasi mutlak. Patriarki mengonstruksi keperawanan sebagai simbol kehormatan perempuan dan menjadikan tubuh perempuan sebagai objek kontrol sosial yang harus dijaga demi kepentingan laki-laki dan keluarga (Khangai, 2021). Masa pubertas dan kedewasaan biologis direduksi maknanya menjadi penanda bahwa perempuan tersebut telah "siap dikawinkan" guna menghindari dosa zina atau fitnah masyarakat, terlepas dari fakta bahwa remaja tersebut belum memiliki kesiapan mental, psikologis, maupun intelektual.

Gambar 2

Tangkapan layar memperlihatkan Yuni menyukai warna ungu



Sumber: Film *Yuni* (2021)

Di tengah kungkungan nilai-nilai konservatif tersebut, representasi otonomi dan jati diri *Yuni* dibangun secara visual melalui obsesinya terhadap warna ungu (gambar 2). Secara denotatif, warna ungu mendominasi atribut keseharian *Yuni*, mulai dari pakaian hingga barang-barang di kamarnya. Secara konotatif, warna ini merupakan manifestasi dari ruang personal dan identitasnya. Pada tataran mitos, obsesi yang oleh sekitarnya sering dicap sebagai perilaku berlebihan atau "penyakit ungu" ini menjelma menjadi simbol perlawanan estetis terhadap sistem patriarki. Motif warna ungu ini menerjemahkan tekanan sosial menjadi bahasa visual, yakni sebuah upaya sadar *Yuni* dalam mengklaim ruang subjektif kemerdekaannya yang tidak bisa diintervensi oleh ekspektasi lingkungan.

Dalam pendekatan naratif, eksposisi ini semakin diperkuat melalui relasi tokoh antara *Yuni* dan gurunya, Bu Lies. Hubungan ini merepresentasikan bimbingan intelektual di mana Bu Lies bertindak sebagai agensi pendukung yang berusaha memfasilitasi beasiswa kuliah bagi *Yuni* sebagai tiket kebebasan dari ancaman pernikahan dini. Namun, upaya pencarian ruang aman akademik ini justru

dilumpuhkan oleh realitas institusional yang bias gender. Ini dibuktikan melalui dialog Kepala Sekolah yang menormalkan perampasan hak pendidikan bagi siswi perempuan. Kepala Sekolah mengemukakan, "Iya, tapi coba pahami, Bu Lilis. Harus paham latar belakang anak-anak ini. Apalagi anak perempuan. Mungkin orang tua lebih pingin mereka menikah daripada sekolah. Yah, itulah dilema kita sebagai pendidik." Dialog tersebut mengonfirmasi beroperasinya mitos domestifikasi pendidikan (*konco wingking*) di mana institusi sekolah—yang seharusnya menjadi alat emansipasi—justru memarginalkan siswi perempuan karena menganggap kodrat mutlak perempuan pada akhirnya hanyalah melayani di ranah domestik (dapur, sumur, kasur).

Melalui kacamata *female gaze*, tahap awal kehidupan *Yuni* ini tidak direkam dengan sudut pandang yang mengeksploitasi (*voyeuristik*). Kamera dikendalikan dengan teknik *medium long shot* dan keintiman kamera genggam (*handheld*) untuk menangkap kebingungan, pergolakan emosional, serta keterasingan *Yuni* dari suara batinnya sendiri. Sampai di sini, Kamera Kamila

Andini menolak menjadikan tubuh perempuan sekadar objek tontonan (*male gaze*), dan memosisikan penonton untuk berempati penuh pada gagasan *ownership of the body* (kepemilikan tubuh). Sebuah pertanyaan esensial mengenai siapa yang sesungguhnya berhak atas tubuh, pikiran, dan masa depan seorang perempuan.

Pemicu Konflik: Rantai Kausalitas Intervensi Patriarki dan Objektifikasi Tubuh.

Dalam perspektif analisis naratif David Bordwell dan Kristin Thompson, sebuah penceritaan film digerakkan oleh rantai kausalitas (sebab-akibat) yang

beroperasi di dalam ruang dan waktu tertentu (Bordwell & Thompson, 2008). Keseimbangan awal hidup Yuni mulai hancur ketika muncul rentetan "sebab" berupa intervensi dari institusi dan lingkungan sosial patriarki. Fase ini menandai transisi di mana tubuh dan kebebasan berekspresi perempuan tidak lagi menjadi otonomi personal, melainkan diklaim sebagai objek kontrol komunal. Rantai kausalitas pemicu konflik ini digerakkan oleh tiga peristiwa utama: pemberlakuan tes keperawanan, pelarangan aktivitas bermusik, dan datangnya lamaran pernikahan pertama.

Gambar 3

Tangkapan layar memperlihatkan Ibu Wakil Bupati yang memberikan penyuluhan



Sumber: Film *Yuni* (2021)

Objektifikasi Melalui Kebijakan Tes Keperawanan

"Sebab" pertama yang memicu runtuhnya ruang aman Yuni adalah intervensi dari institusi pendidikan dan negara. Ini ditunjukkan pada adegan apel pagi (menit 00:02:28). Secara denotatif, adegan memperlihatkan sosok Ibu Wakil Bupati yang memberikan penyuluhan dan mengumumkan kebijakan wajib tes keperawanan bagi seluruh siswi SMA dengan dalih untuk menekan angka kehamilan remaja (gambar 3). Ironisnya,

dalam *framing* visual tersebut, sang pejabat perempuan didampingi oleh siswa laki-laki (anggota OSIS), yang mempertegas timpangnya sasaran kebijakan tersebut.

Secara konotatif, adegan ini mengekspos kolaborasi sistemik yang menjadikan tubuh reproduksi perempuan sebagai alat kontrol sosial. Tes ini merupakan bentuk diskriminasi gender karena siswa laki-laki dibebaskan dari tuntutan tes keperawanan. Pada tataran mitos, kebijakan ini secara agresif

melegitimasi mitos keperawanan sebagai standar moralitas mutlak. Mitos keperawanan bekerja melalui legitimasi patriarki yang menempatkan nilai perempuan pada kondisi seksualnya. Keperawanan tidak lagi dipahami sebagai pengalaman personal, melainkan sebagai instrumen pengawasan sosial terhadap tubuh perempuan (Rusdianto, 2024). Melalui mitos ini, nilai intrinsik, martabat, dan hak dasar perempuan untuk mendapatkan pendidikan direduksi hanya sebatas pada keutuhan organ seksual. "Akibat" dari peristiwa ini, perempuan yang dianggap tidak perawan dinilai berpotensi merusak moral bangsa dan terancam disingkirkan dari ruang akademis. Keperawanan karenanya menjadi sarana untuk melakukan represi atas tubuh perempuan (Damanhuri, 2020; Farokhah & Wardhana, 2019; Khangai, 2021; Rusdianto, 2024).

Rantai Kausalitas Kedua
Eskalasi konflik (kausalitas)
berlanjut pada perampasan ruang ekspresi.

Ini dibuktikan melalui adegan (menit 00:06:10) ketika *Yuni* berdialog dengan teman satu bandnya. Secara denotatif, teman *Yuni* memberikan kabar bahwa kegiatan band sekolah ditiadakan secara sepihak menyusul keputusan Kepala Sekolah dan kelompok kerohanian (Rohis) dengan alasan: "Katanya suara itu bagian dari aurat... Jadi, semua kegiatan yang tidak sesuai dengan ajaran Islam, akan ditiadakan".

Secara konotatif, dialog ini merupakan se bentuk kekerasan simbolik yang menggunakan tafsir agama yang bias gender untuk membatasi ruang gerak perempuan. Hal ini mendekonstruksi wacana dan melahirkan mitos pembungkaman suara perempuan. Mitos patriarkal ini mengonstruksikan bahwa segala bentuk ekspresi seni dan keberanian perempuan untuk bersuara adalah sebuah hal yang memancing hasrat (*male gaze*), sehingga perempuan dipaksa untuk bungkam, tunduk, dan membatasi potensinya.

Gambar 4

Tangkapan layar memperlihatkan Yuni di lamar untuk pertama kali



Sumber: Film *Yuni* (2021)

Lamaran Pertama dan Perlawanan Sinematik Melalui Female Gaze

Puncak dari rantai kausalitas pemantik konflik ini adalah datangnya lamaran pernikahan pertama dari seorang pria asing, yang kemudian memicu tekanan sosial di lingkungan rumahnya, sebagaimana terekam dalam dialog ibu-ibu tetangga: "Yun, gimana lamarannya? Diterima gak?". Datangnya lamaran ini bertindak sebagai "akibat" yang memosisikan *Yuni* bukan sebagai manusia berdaulat, melainkan sebagai objek komoditas yang siap ditransaksikan dalam pasar pernikahan patriarki.

Dalam merespons rentetan "sebab-akibat" yang opresif ini, perspektif *female gaze* bekerja secara brilian melalui pendekatan sinematografi Kamila Andini. Alih-alih mengeksploitasi tubuh *Yuni* secara voyeuristik (*male gaze*), kamera menempatkan *Yuni* sebagai subjek sentral dari penderitaannya (gambar 4). Pada momen-momen saat *Yuni* merasa tertekan oleh tes keperawanan, pelarangan musik, hingga kebingungan menghadapi lamaran, kamera menggunakan teknik pembingkai yang rapat dan intim. Selain itu, secara sinematografi, karakter-karakter laki-laki yang menjadi sumber intervensi (seperti Pak Damar atau kepala sekolah) diletakkan pada posisi mengabur atau *out-of-focus* di latar belakang. Ini adalah se bentuk dekonstruksi estetis: meskipun hegemoni laki-laki terus membayangi dan menindas, pusat kesadaran naratif secara mutlak tetap dipegang oleh perempuan. Kamera tidak menjadikan tubuh *Yuni* sebagai tontonan yang memuaskan hasrat, melainkan menarik penonton untuk merasakan tekanan batin, kebingungan, dan trauma psikologis yang terakumulasi akibat kontrol institusi dan budaya di sekitarnya.

Rantai kausalitas pada tahapan *disruption* ini berhasil membangun basis konflik yang kuat, yang pada fase selanjutnya akan mengakumulasi tekanan sekaligus membangkitkan kesadaran *Yuni* untuk merumuskan agensi perlawanannya.

Konflik Berkembang: Narasi Penderitaan dan Eskalasi Mitos Patriarki.

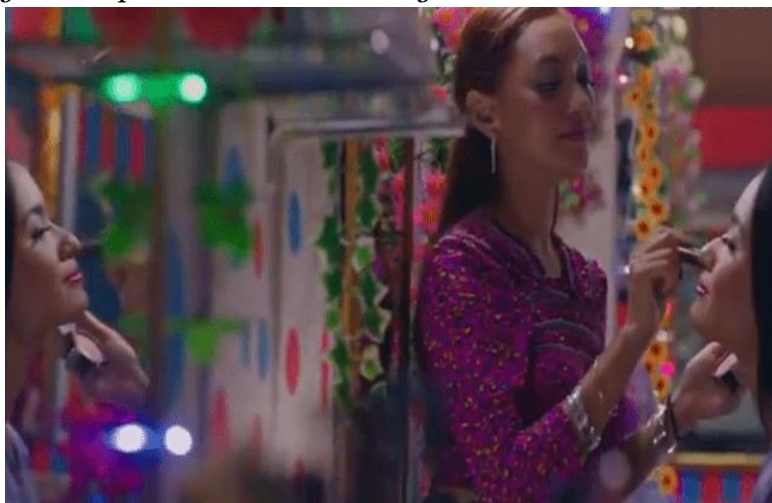
Dalam analisis naratif rantai kausalitas (Bordwell & Thompson, 2008), tahap *konflik berkembang* ditandai oleh akumulasi "sebab" (tekanan eksternal) yang mengepung tokoh utama dan memicu "akibat" berupa terbangunnya kesadaran *Yuni*. Pada fase ini, hegemoni patriarki tidak lagi sekadar berupa regulasi institusi, melainkan bermanifestasi secara nyata melalui komodifikasi tubuh dan narasi penderitaan dari sesama perempuan di sekitar *Yuni* (Suci, Tika, dan Sarah).

Solidaritas Female Gaze dan Dekonstruksi Mitos Pernikahan sebagai Resolusi

Alih-alih mendramatisasi penderitaan, kamera sutradara Kamila Andini menggunakan pendekatan *female gaze*—melalui *medium long shot* dan *close-up* yang intim—guna merekam curahan hati tokoh-tokoh perempuan ini tanpa mengeksploitasi luka fisik mereka. Pengalaman tragis ketiga sahabat *Yuni* ini secara naratif bertindak sebagai katalisator ("sebab") yang menyadarkan *Yuni* akan bahaya domestifikasi. Kisah mereka membongkar pelbagai mitos patriarki (lihat gambar 5). Ada kasus dalam film ini yang dapat dirujuk untuk menjelaskan hal ini, yakni kasus suci (mitos pernikahan dan Kekerasan Dalam Rumah Tangga-KDRT), kasus Tika (beban ganda dan stigma janda), dan kasus Sarah (kontrol tubuh dan kepanikan moral).

Gambar 5

Tangkapan layar memperlihatkan suci sedang bercerita



Sumber: Film *Yuni* (2021)

Dalam kasus Suci, secara denotatif, adegan di salon memperlihatkan Suci yang menceritakan kegagalan pernikahan dininya. Suci berkata, "Awalnya tidak ada masalah, tetapi beberapa kali aku keguguran. Kata dokter, itu karena rahim saya masih muda, belum kuat... mungkin mantan suamiku malu karena aku tidak bisa hamil, lalu dia memukuli ku sampai aku trauma".

Secara konotatif, tubuh perempuan (rahim Suci) direduksi fungsinya semata-mata sebagai mesin reproduksi, dan ketika gagal memenuhi tuntutan tersebut, ia dihukum dengan Kekerasan Dalam Rumah Tangga (KDRT). Pada tataran mitos, kisah Suci menghancurkan Mitos Pernikahan sebagai Resolusi Kebahagiaan. Film ini membuktikan bahwa pernikahan di bawah umur justru memicu KDRT dan trauma psikologis mendalam.

Sementara itu, dalam kasus Tika, secara denotatif, Tika ditinggal suaminya tanpa kejelasan nasib, sehingga ia harus mengasuh anaknya, Iqbal, seorang diri. Tika mengungkapkan, "Dia bilang dia tidak nyaman tinggal bersama ibuku," dan ketika disarankan ibunya untuk segera mencari laki-laki lain, Tika secara pasrah berujar, "Yah apa boleh buat. Lebih baik seperti itu

daripada menjadi janda". Hal ini mengonfirmasi mitos beban ganda, di mana laki-laki memiliki keistimewaan untuk lari dari tanggung jawab, sementara perempuan harus menanggung beban domestik sendirian. Selain itu, ketakutan Tika mengungkap betapa kejamnya stigma masyarakat patriarki terhadap status janda yang dilabeli sebagai makhluk lemah dan kesepian.

Akhirnya, dalam kasus Sarah, secara denotatif, Sarah dipaksa menikah di usia dini akibat dituduh berbuat mesum. Sembari menangis dalam balutan gaun pengantin, ia pasrah berkata, "Keluargaku dan keluarga Arif malu. Orang-orang itu pintar bohong... Kayaknya aku harus menikah sama Arif". Ini membuktikan Mitos Kehormatan Keluarga di mana tubuh dan reputasi perempuan senantiasa dikontrol secara paksa untuk meredam aib dan gosip masyarakat komunal. Hal tersebut merupakan salah satu karakteristik budaya patriarki yang menjadikan pernikahan anak sebagai mekanisme pengendalian moralitas perempuan serta perlindungan kehormatan keluarga di ruang sosial komunal (Napilah & Wibisono, 2026).

Eskalasi Komodifikasi Tubuh: Lamaran Mang Dodi

Eskalasi konflik bagi Yuni secara personal terjadi melalui datangnya lamaran kedua dari Mang Dodi (gambar 7), seorang pria paruh baya yang sudah beristri. Intervensi patriarki pada tahap ini mencapai tingkat komodifikasi yang ekstrem. Bukti empiris ini terekam jelas dalam dialog Mang Dodi saat meminang sebagaimana kutipan berikut.

"Ini teh mahar awalnya, 25 juta. Sebetulnya saya gak enak, tapi saya lihat motor Yuni sudah perlu diganti... insyaallah misalnya Yuni sudah menikah dengan saya dan saat malam pertama Yuni masih perawan akan saya tambahkan lagi, kontan 25 juta."

Secara denotatif, adegan ini menampilkan transaksi tawar-menawar pernikahan layaknya jual-beli barang. Secara konotatif, perempuan diperlakukan sebagai barang dagangan (komoditas) yang dapat dibeli oleh laki-laki mapan.

Pada tataran mitos, adegan ini merupakan kritik paling menohok terhadap Mitos Keperawanan. Mitos ini dinaturalisasi sedemikian rupa hingga keperawanan dianggap sebagai standar harga diri tertinggi seorang perempuan yang secara harfiah diberi "label harga" nominal. *Female gaze* bekerja kuat dalam adegan ini; alih-alih menyorot wajah dominan pelamar laki-laki, kamera berfokus penuh (*close-up*) pada raut wajah Yuni yang bersembunyi menguping dari balik pintu, merekam ekspresi keterasingan dan rasa muak karena tubuhnya diobjektifikasi dan dihargai dengan uang.

Teror Kultural: Konstruksi Mitos Pamali

Penolakan Yuni terhadap lamaran tersebut mengakibatkan munculnya eskalasi tekanan psikologis baru berupa

kepanikan sosial dari masyarakat sekitarnya. Teman-teman Yuni mensosialisasikan teror ini kepadanya: "Kalo kata orang tua, Yun, nggak boleh nolak lamaran lebih dari dua kali. Pamali. Maaf ya Yun. Sekedar mengingatkan saja sebagai sesama teman".

Pada analisis semiotika, narasi "Pamali" ini bekerja pada tataran mitos ideologis. Ini adalah Mitos Pamali Penolak Lamaran, sebuah ancaman kultural yang mengonstruksikan bahwa perempuan yang menolak lamaran akan dikutuk menjadi perawan tua atau kesulitan mendapat jodoh. Adegan ini dengan cerdas mengkritisi bahwa mitos sakral ini sebetulnya hanyalah instrumen manipulasiteror kultural yang sengaja diciptakan oleh struktur patriarki agar perempuan menyerahkan kedaulatannya, berhenti menjadi sosok yang selektif, dan terpaksa tunduk menerima nasib domestifikasi tanpa syarat.

Klimaks: Rantai Kausalitas Sabotase Keperawanan sebagai Titik Puncak Agensi

Dalam kerangka rantai kausalitas naratif David Bordwell dan Kristin Thompson, klimaks cerita terjadi ketika akumulasi "sebab" (tekanan sosial, penderitaan sahabat, dan teror kultural) mencapai puncaknya melalui "sebab" final: datangnya lamaran ketiga dari Pak Damar, guru sastra di sekolah Yuni. Relasi Yuni dan Pak Damar menghadirkan intervensi yang paling meruntuhkan mental Yuni karena figur guru yang seharusnya melindungi ruang aman akademiknya justru menggunakan posisinya sebagai agen domestifikasi patriarki.

Dihantui oleh kepanikan komunal bahwa menolak lamaran ketiga akan mengutuknya menjadi perawan tua akibat melanggar *mitos pamali*, Yuni merumuskan "akibat" berupa tindakan agensi yang ekstrem dan radikal. Tindakan

perlawanan ini dibuktikan pada adegan di menit 01:15:51.

Secara denotatif, adegan ini memperlihatkan Yuni yang mendatangi Yoga di sebuah rumah kosong yang belum selesai dibangun di dekat pantai, lalu secara sadar dan inisiatif melakukan hubungan seksual pranikah dengannya. Dalam relasi ini, Yoga diposisikan sebagai subjek maskulinitas non-dominatif yang memfasilitasi agensi Yuni tanpa adanya paksaan atau eksploitasi.

Secara konotatif, tindakan Yuni menyerahkan keperawanannya bukanlah sebuah keputusan, melainkan bentuk sabotase diri yang subversif dan terencana. Yuni secara sadar menghancurkan "komoditas" (keperawan) yang selama ini diagungkan dan diberi nilai transaksional oleh masyarakat patriarki di sekitarnya.

Pada tataran mitos, adegan ini secara radikal mendekonstruksi Mitos Keperawan sebagai Standar Moralitas Mutlak. *Yuni* menolak tunduk pada sistem yang mereduksi harga dirinya sebatas keutuhan selaput dara. Melalui kacamata *female gaze*, adegan keintiman seksual ini

dieksekusi tanpa eksploitasi visual yang memancing syahwat (*voyeurisme*) atau *male gaze*.

Alih-alih menjadikan tubuh *Yuni* sebagai objek tontonan pasif, kamera mengartikulasikan keintiman tersebut sebagai ekspresi kekuasaan mutlak perempuan dalam mereklamasi otonomi atas tubuhnya sendiri. Melalui kausalitas klimaks ini, Yuni lebih memilih merusak nilai tubuhnya di "pasar pernikahan patriarki" daripada harus membiarkan hidupnya dimiliki oleh struktur sosial yang menindas.

Resolusi: Pelarian Radikal dan Keseimbangan Baru yang Anomalis

Tahap akhir dari rantai kausalitas naratif [Bordwell dan Thompson \(2008\)](#) adalah terbentuknya keseimbangan baru. Berbeda dengan narasi film konvensional yang menjadikan pernikahan sebagai resolusi akhir, akumulasi sebab-akibat dalam film *Yuni* berujung pada keseimbangan baru yang bersifat anomalis. Hal ini dibuktikan pada *scene* pamungkas di menit 01:57:21.

Gambar 6

Tangkapan layar memperlihatkan Yuni yang sudah mengenakan gaun pengantin



Sumber: Film *Yuni* (2021)

Secara denotatif, adegan akhir ini menampilkan *Yuni* yang sudah mengenakan gaun pengantin tradisional berwarna ungu (gambar 6), tetapi ia tidak berada di pelaminan. *Yuni* berjalan membelakangi kamera, melarikan diri menuju area tanah kosong berlatar pegunungan di tengah guyuran hujan deras. Adegan pelarian ini diiringi oleh larik puisi *Hujan Bulan Juni* karya Sapardi Djoko Damono yang berbunyi: "Dibiarkannya yang tak terucapkan".

Secara konotatif, adegan ini merupakan simbolisasi perlawanan dan pembebasan emosional yang paripurna. Gaun pengantin ungu yang basah oleh hujan merepresentasikan keteguhan identitas personal *Yuni* (*penyakit ungu*) yang pada akhirnya tidak berhasil dilunturkan oleh intervensi komunal. Hujan dalam adegan ini bertindak sebagai metafora pembersihan diri dari dosa-dosa dan belenggu patriarki.

Pada tataran mitos, resolusi ini secara telak menghancurkan Mitos Pernikahan sebagai Puncak Kebahagiaan Perempuan. Melalui pelarian ini, institusi pernikahan paksa ditelanjangi esensinya bukan sebagai pelabuhan yang aman, melainkan sebagai sangkar penindasan. Melalui perspektif *female gaze* dan kritik feminisme, pelarian *Yuni* merepresentasikan konsep "*the final girls*", di mana tokoh perempuan merebut kembali kekuatan dan otoritasnya (*reclaiming women's power*) untuk menyelamatkan dirinya sendiri, menolak narasi bahwa ia membutuhkan pahlawan laki-laki. Kamera yang menyorot *Yuni* melangkah pergi dari belakang menempatkan penonton untuk ikut merasakan katarsis dan kelegaan psikologisnya. Resolusi ini mengunci tesis utama film bahwa perempuan memiliki hak absolut untuk memilih melangkah menuju ketidakpastian sebagai manusia yang merdeka, dibandingkan hidup dalam

"kepastian" semu yang merampas kebebasan dan hak masa depannya.

Berdasarkan analisis di atas, film *Yuni* secara tegas mengkritisi dan membongkar tiga mitos utama yang dipelihara oleh masyarakat patriarki. Pertama, kritik terhadap mitos keperawanan dan moralitas. Film ini menelanjangi kemunafikan struktur sosial yang menilai martabat, kesucian, dan hak pendidikan seorang perempuan semata-mata dari selaput daranya (seperti kebijakan tes keperawanan di sekolah). Agensi *Yuni* secara tajam mengkritik bahwa tubuh perempuan bukanlah barang dagangan yang nilainya bisa diukur dengan uang mahar. Kedua, kritik terhadap mitos *Pamali* menolak lamaran. Mitos *pamali* dikritisi bukan sebagai ajaran sakral, melainkan sebagai alat manipulasi psikologis (teror kultural) agar perempuan kehilangan kebebasan memilih dan terpaksa tunduk pada otoritas laki-laki. Ketiga, kritik terhadap mitos pernikahan sebagai resolusi. Melalui sub-plot karakter Suci, Tika, dan Sarah, film ini membongkar ilusi bahwa pernikahan adalah pelabuhan yang aman bagi perempuan. Sebaliknya, film ini mengkritisi bahwa tanpa kesiapan mental dan kesetaraan relasi, pernikahan dini hanyalah ladang kekerasan (KDRT), domestifikasi paksa, dan hilangnya masa depan perempuan.

Melalui perspektif *female gaze*, penelitian ini memberikan gambaran bahwa film dapat menjadi medium yang bukan saja menjadi sarana eksploitasi atau objektifikasi atas tubuh perempuan, tetapi juga sebagai ruang resistensi. Melalui *female gaze*, penelitian ini menunjukkan bahwa kuasa kamera dapat digunakan untuk menempatkan perempuan sebagai subjek berdaya dalam ruang patriarki. Penelitian ini karenanya memperluas dan sekaligus meneguhkan hasil-hasil riset sebelumnya yang menggunakan perspektif feminis, dalam hal ini *female gaze*. Dalam

analisis terhadap film *Something Useful*, Uğuz (2024), misalnya, telah menunjukkan bagaimana penampilan, suara, sudut pandang, emosi, pikiran, perasaan, dan kondisi batin tokoh perempuan —kualitas-kualitas yang membentuk subjektivitasnya—disampaikan kepada penonton atau dirasakan oleh penonton melalui berbagai teknik sinematografi, penyuntingan, dan *mise-en-scène*. Uğuz juga menunjukkan bagaimana subjektivitas karakter perempuan juga ditekankan secara tematis melalui interaksinya dengan kehidupan sosial, hubungan antarperempuan, serta rasa ingin tahu untuk memahami dan mendefinisikan kehidupan. Menurut Uğuz, film ini menyimpang dari kode-kode sinema arus utama dengan mengutamakan proses dan menciptakan efek keterpisahan yang penuh gairah melalui fitur-fitur spesifik serta rencana pengambilan gambar.

Penelitian Olayiwola (2023) mengenai film-film Nollywood juga menunjukkan bagaimana para produser perempuan telah menggeser cara sinema Nollywood dalam merepresentasikan subjek perempuan. Jika film-film sebelumnya lebih menempatkan perempuan sebagai “objek kesenangan”, maka film-film Nollywood belakangan terutama yang diproduksi oleh produser perempuan telah menggeser kebiasaan dalam merepresentasikan “subjek yang lain” dengan usaha untuk merepresentasikan dirinya sendiri. Dengan kata lain, melalui perspektif *female gaze*, film beserta operasi kuasa kamera telah membangun resistensi bagi dominasi *male gaze* (Ponterotto, 2016; Yi, 2026; Yu, 2025). Penelitian ini karenanya juga mendukung gagasan pentingnya terus mengembangkan studi-studi film dengan menggunakan *female gaze* sebagai upaya untuk mengembangkan kerangka kerja teori ini dalam menganalisis film (Uğuz, 2024).

KESIMPULAN

Film *Yuni* (2021) merepresentasikan secara kritis dinamika perempuan dalam melakukan negosiasi agensi di tengah keputungan struktur patriarki. Melalui pendekatan rantai kausalitas naratif David Bordwell dan Kristin Thompson, semiotika Roland Barthes, dan perspektif *female gaze*, penelitian ini membuktikan bahwa penindasan perempuan beroperasi melalui aturan institusional dan dinaturalisasi lewat reproduksi mitos-mitos kultural. Mitos patriarkis, seperti mitos keperawanan sebagai standar moralitas mutlak, mitos *pamali* menolak lamaran, hingga mitos pernikahan sebagai resolusi penderitaan, dipelihara secara sistematis sebagai alat kontrol sosial untuk mendomestikasi tubuh dan merampas hak pendidikan perempuan.

Hasil penelitian menunjukkan bahwa agensi tokoh perempuan dalam film ini tidak bersifat statis, melainkan mengalami transformasi radikal sejalan dengan eskalasi konflik naratif. Pada tahap awal, agensi *Yuni* bermanifestasi melalui negosiasi simbolik untuk mempertahankan otonomi personalnya yang direpresentasikan melalui obsesi terhadap warna ungu sebagai identitas estetik. Akumulasi narasi penderitaan dari tokoh-tokoh perempuan di sekitarnya membangun kesadaran yang secara langsung mendorong perlawanan *Yuni* di tahap klimaks. Keputusan *Yuni* untuk secara sadar menyerahkan keperawanannya di luar ikatan pernikahan membuktikan sebuah tindakan sabotase diri yang subversif demi menghancurkan nilai transaksional tubuhnya di pasar pernikahan patriarki.

Melalui kacamata *female gaze*, film ini secara tegas menolak objektifikasi dan praktik *voyeurism* (*male gaze*) yang kerap mereduksi perempuan menjadi tontonan visual pasif (Olayiwola, 2023; Uğuz, 2024). Kamera secara intim memosisikan

perempuan sebagai subjek sentral untuk mengartikulasikan kedalaman trauma, rasa muak, dan pergolakan batinnya secara nyata.

Perspektif ini mengunci tahap resolusi naratif dalam bentuk keseimbangan baru yang anomalis, yakni adegan pelarian *Yuni* yang mengenakan gaun pengantin ungu di tengah guyuran hujan deras. Adegan tersebut mendekonstruksi mitos romantisme pernikahan secara total sekaligus melambangkan pembersihan diri dari belenggu sosial. Dengan demikian, film ini menjelma menjadi sebuah manifesto pembebasan ideologis yang menegaskan hak mutlak perempuan untuk mereklamasi kepemilikan atas tubuhnya sendiri.

Berdasarkan hasil studi ini, penelitian ini merekomendasikan pentingnya memperluas kajian mengenai film *Yuni* dengan menggunakan pisau

analisis yang berbeda. Peneliti merekomendasikan penggunaan analisis wacana kritis atau analisis resepsi khalayak guna melihat secara langsung bagaimana pesan ideologis feminisme dalam film ini diterima dan dimaknai oleh masyarakat luas di kehidupan nyata. Selain itu, penelitian ini memberikan saran praktis kepada para pembuat film di Indonesia untuk terus memproduksi karya-karya sinematik yang mengusung perspektif *female gaze* demi mendekonstruksi stereotip bias gender yang selama ini mendominasi layar kaca. Bagi masyarakat dan institusi sosial, temuan penelitian ini menjadi kritik reflektif untuk segera menghapuskan dogma konservatif serta praktik komodifikasi tubuh, dan mulai menciptakan ruang aman yang mendukung hak asasi perempuan dalam menentukan masa depannya secara berdaulat.

REFERENSI

- Aini, A. N., Amilia, F., & Susetyo, A. M. (2024). Exploring social critique in the literary work of film : Ali & Ratu Queens through Bourdieu ' s sociological theory. *JOLLS: Journal of Language and Literature Studies*, 4(4), 847–858. <https://doi.org/https://doi.org/10.36312/jolls.v4i4.2362>
- Aini, S. N., & Akalili, A. (2024). Kontestasi wacana figur kemandirian perempuan dalam belenggu masyarakat patriarkal pada film yuni. *Jurnal Media Dan Komunikasi Indonesia*, 5(2), 125. <https://doi.org/10.22146/jmki.88085>
- Bah, A. B., & Barasa, M. N. (2023). Indigenous knowledge and the social construction of patriarchy : The case of the Bukusu of Kenya. *Critical Sociology*, 49(2), 217 – 232. <https://doi.org/10.1177/08969205211063842>
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. Fontana Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction*. McGraw Hill.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble : Feminism and the subversion of identity*. Routledge.

- Damanhuri. (2020). Diskursus kekerasan : Kekerasan terhadap seksualitas perempuan. *JSGA*, 02(01), 138–152.
- Dewi, I. N. I., & Rinawati, R. (2024). Representasi peran perempuan pada konteks patriarki dalam film “yuni.” *Jurnal Riset Jurnalistik Dan Media Digital*, 33–40. <https://doi.org/10.29313/jrjmd.v4i1.3712>
- Dzulfikar, D. (2023). Resistensi para tokoh perempuan dalam film yuni: Kajian feminisme kekuasaan. *Besaung : Jurnal Seni Desain Dan Budaya*, 8(1). <https://doi.org/10.36982/jsdb.v8i1.2832>
- Farokhah, F. A., & Wardhana, A. P. S. (2019). Virginity discourse in the curse of beauty 's Indah Hanaco. *Kafaah*, 9(2), 147–162.
- French, L. (2021). *The female gaze in documentary film: An international perspective*. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-68094-7>
- Gupta, M., Madabushi, J. S., & Gupta, N. (2023). Critical overview of patriarchy, its interferences with psychological development , and risks for mental health. *Cureus*, 15(6), 2–11. <https://doi.org/10.7759/cureus.40216>
- Hall, S. (1997). *Representation : cultural representations and signifying practices*. Sage Publ. [u.a.] London [u.a.]. <https://doi.org/LK - https://worldcat.org/title/247694776>
- Haswida, A., & Abu, B. (2020). Comedy films of malaysian studio era : A social culture criticism. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sociences*, 10(12), 497–504. <https://doi.org/10.6007/IJARBS/v10-i12/8353>
- Khangai, R. (2021). Patriarchy and virginity myth in the mahābhārata. *Indian Historical Review*, 48(2), 233–250. <https://doi.org/10.1177/03769836211052099>
- Khanifah, A. N., & Fajriyah, I. M. D. (2023). Film “Yuni” karya kamila andini: Tubuh perempuan dalam kungkungan patriarki dan pamali. *Musāwa Jurnal Studi Gender Dan Islam*, 22(1), 73–86. <https://doi.org/10.14421/musawa.2023.221.73-86>
- Kurnia, N. (2024). Ibu (isme) dan film orde baru : Representasi ibu dalam film Jangan Menangis Mama. *Jurnal Komunikasi*, 18(April), 207–228. <https://doi.org/10.20885/komunikasi.vol18.iss2.art6>
- Luo, X., & Feng, H. (2024). Feminism or misogyny? Exploring the relationship between Boy's love drama exposure, the female gaze, fandom engagement, and gender ideology. *Trames*, 28 (78/73)(4), 351–372.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

- Napilah, P., & Wibisono, M. Y. (2026). Child marriage from a gender equality perspective. *Jurnal Iman Dan Spiritualitas*, 6(1), 191–202. <https://doi.org/10.15575/jis.v6i1.52056>
- Olayiwola, E. (2023). New Nollywood and the female gaze : Changing female stereotypes in Nigerian cinema. *Quarterly Review of Film and Video*, 40(1), 94–111. <https://doi.org/10.1080/10509208.2021.1984822>
- Pawestri, S. (2025). Representasi feminisme dan kritik sosial atas peran perempuan dalam “Yuni 2021” (studi analisis semiotika model Roland Barthes). *Jurnal Teknologi Informasi Dan Komunikasi (JTIKP)*, 16(1), 33–40. <https://doi.org/10.51903/jtikp.v16i1.943>
- Pierik, B. (2022). Patriarchal power as a conceptual tool for gender history history. *Rethinking History*, 26(1), 71–92. <https://doi.org/10.1080/13642529.2022.2037864>
- Ponterotto, D. (2016). Resisting the male gaze: Feminist responses to the “normalization” of the female body in Western culture. *Journal of International Women's Studies*, 17(1), 1972–1977.
- Rusdianto, M. (2024). Hegemoni maskulinitas dalam mitos keperawanan melalui legitimasi patriarki atas tubuh perempuan. *SASKARA: Indonesian Journal of Society Studies*, 4(02), 191–207. <https://doi.org/10.21009/Saskara.042.01>
- Türkay, M. Ç. (2025). Deconstructing hegemonic gaze in photography. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 15(2), 563–577. <https://doi.org/10.7456/tojdac.1614822>
- Ugur-cinar, M. (2025). Patriarchy and political regimes : The role of patriarchal narratives in neopatrimonialism , populism , and the rise of the far right. *Women's Studies International Forum*, 111(April), 1–7. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2025.103124>
- Uğuz, B. (2024). Tracing the cinematic female gaze through textual film analysis of something useful. *Art Vision*, 30(53), 122–134. <https://doi.org/10.32547/artvision.1514032>
- Walby, S. (1990). *Theorizing patriarchy*. Basil Blackwell.
- Yi, M. (2026). Developing the oppositional Gaze : Resistance to the male gaze in Jane Rhys 's Wide Sargasso Sea. *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, 00(00), 1–7. <https://doi.org/10.1080/0895769X.2026.2658001>
- Yu, K. T. (2025). Embodied female gaze and transborder flows : Personal cinema as ‘ soft resistance ’ in new wave women filmmaking in post 2010s China. *Journal of Chinese Cinemas*, 0(0), 1–17. <https://doi.org/10.1080/17508061.2025.2521975>