



Ibu(isme) dan Film Orde Baru: Representasi Ibu dalam Film *Jangan Menangis Mama*

Mother(hood) and Indonesian Cinema in the New Order: Representation of Mother in the Film Jangan Menangis Mama

Novi Kurnia ^{1*} dan Mochammad Taufik Hidayatullah²

¹ Departemen Ilmu Komunikasi Fisipol UGM, Fakultas Ilmu Sosial dan Politik, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, Indonesia. Email: novikurnia@ugm.ac.id

² Departemen Ilmu Komunikasi Fisipol UGM, Fakultas Ilmu Sosial dan Politik, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, Indonesia. Email: moch.taufik@mail.ugm.ac.id

* Penulis Korespondensi

Article Info

Article

History

Submitted

December 18,
2023

Accepted

April 16, 2024

Published

April 30, 2024

Keywords:

representation,
ibu, film, New
Order, semiotics

Kata kunci:

representasi, ibu,
film, Orde Baru,
semiotika

Abstract: The representation of women in films is always an interesting topic in Indonesian film studies. This article aims to reveal the representation of women, especially in their identity as mothers in the film *Jangan Menangis Mama* (Don't Cry Mommy) was produced in 1977. This film was directed by Sofia WD, a film star, screenwriter, and film producer who works both in the Old Order and the New Order of the Indonesian Film Industry. Based on Roland Barthes' semiotic analysis, this article uncovers two levels of meaning systems, namely denotation and connotation related to the mother's character in the film. The process of interpreting these signs cannot be separated from the concept of 'ibuism' (motherhood) as a gender-political ideology of the New Order and the context of the male-dominated film industry. Research findings show that the dominant representation of mothers is associated with the weak position of a woman with various roles: as a wife, a mother, a single mother, a citizen, and a daughter. However, this research found a 'limited' agency from Sofia WD as a woman director of the film *Jangan Menangis Mama* to offer gender representation that is not completely stereotypical as well as not just 'black and white' as in previous studies.

Abstrak: Representasi perempuan dalam film selalu menarik untuk didiskusikan dalam kajian film Indonesia. Artikel ini bertujuan membongkar representasi perempuan terutama dalam identitasnya sebagai ibu dalam film *Jangan Menangis Mama* yang diproduksi pada 1977. Film ini disutradarai Sofia WD yang merupakan bintang film, penulis skenario, dan produser film yang bekerja pada industri film Indonesia, baik pada era Orde Lama maupun Orde Baru. Berdasarkan analisis semiotika Roland Barthes, artikel ini membongkar dua tingkat sistem pemaknaan, yakni denotasi dan konotasi terkait karakter ibu dalam film tersebut. Proses pemaknaan tanda tersebut tak bisa dilepaskan dari konsep ibuisme sebagai ideologi politik gender Orde Baru serta konteks industri film Indonesia yang didominasi laki-laki. Temuan studi menunjukkan representasi ibu yang dominan dikaitkan posisi perempuan yang lemah dengan berbagai peran, yakni sebagai istri, ibu, ibu tunggal, warga negara, dan anak perempuan. Namun, studi ini menemukan adanya agensi 'terbatas' dari Sofia WD sebagai sutradara perempuan film *Jangan Menangis Mama* untuk menawarkan representasi gender yang tidak sepenuhnya stereotip serta tidak sekadar 'hitam putih' sebagaimana studi-studi terdahulu.

PENDAHULUAN

Representasi gender dalam media merupakan topik kajian menarik dalam dua dekade terakhir karena keingintahuan pengkaji media untuk melihat sejauh mana media memperkuat atau menentang stereotip gender. Kajian mengenai representasi identitas yang berlapis dan interseksional juga meningkat (Friesem, 2016). Namun, kajian mengenai representasi perempuan lebih populer dibandingkan mengenai representasi laki-laki, penyandang disabilitas, maupun kelompok rentan lain (Kurnia et al., 2022). Ini dikarenakan media dianggap mempunyai kuasa untuk meneguhkan budaya patriarki yang bias gender serta melemahkan perempuan (Iswahyuningtyas, 2009).

Dalam kajian film di Indonesia, representasi perempuan juga merupakan topik populer (Irawan, 2014). Perhatian pengkaji film terhadap perempuan sebagai teks film lebih banyak ditemukan ketimbang terhadap perempuan sebagai pekerja film (Ardanareswari, 2018; Kurnia, 2014). Kajian tentang representasi perempuan dalam sinema Indonesia di era Reformasi bisa dilihat dalam dua pengelompokan yang cenderung biner. *Pertama*, studi-studi mengenai representasi perempuan yang berdaya melawan stereotip dengan beragam tema: kesadaran kesetaraan gender, perjuangan melawan bias gender, agensi perempuan, penolakan terhadap penindasan terhadap perempuan termasuk poligami, hingga estetika baru mengenai perempuan dalam film (Basnapal & Wulan, 2019; Ernawati, 2020; Imanjaya, 2009; Kurnia, 2014; Paramadhita, 2013; Putri & Nurhajati, 2020; Sumakul & Ruata, 2020; Wibowo, 2019). *Kedua*, studi-studi mengenai representasi perempuan yang lemah dan termarginalkan dalam film-film era Reformasi namun menunjukkan residu politik gender Orde Baru (Febriyanti et al., 2019; Mubarak, 2016; Nuraini, 2014;

Purwanti & Suana, 2020; Romli et al., 2019; Sari, 2014; S. Surahman, 2015). Beragam isu yang dibahas antara lain terkait representasi perempuan sebagai warga kelas kedua yang bungkam dan terpinggirkan, tidak mandiri, hanya berkutat di ruang domestik, serta sebagai objek eksploitasi, pelecehan, ataupun kekerasan.

Dibandingkan dengan studi mengenai representasi perempuan dalam film-film era Reformasi, studi terkait sinema Orde Baru lebih terbatas (Kurnia, 2014). Studi yang dilakukan Sen (1994) mengenai sinema Orde Baru penting karena menunjukkan representasi yang melemahkan perempuan dengan posisinya sebagai karakter pelengkap laki-laki. Argumen Sen didukung studi-studi lain dengan temuan representasi perempuan yang pasif, lemah dan menjadi korban, baik yang disutradarai laki-laki maupun perempuan (Aripurnami, 1996; Swestin, 2009; Hughes-Freeland, 2011). Kehadiran sutradara perempuan dalam sinema Orde Baru ternyata tak banyak mengubah cara pandang dalam melihat perempuan (Kurnia, 2014) karena industri film Orde Baru menyisakan sedikit peluang bagi perempuan untuk mengekspresikan diri (Sen & Hill, 2011). Sutradara perempuan termajinalisasi secara institusi dan hanya bisa bertahan dengan cara mengadopsi cara kerja, perspektif maupun cara pandang laki-laki (Sen, 1994; Swestin, 2009; Michalik, 2015). Hanya Hanan (2017) yang menyampaikan bahwa perempuan direpresentasikan berdaya dalam film-film Orde Baru melalui studinya mengenai *Suci Sang Primadona* (1977), *Sangkuriang* (1982), *Nji Ronggeng* (1969) and *Di Balik Kelambu* (1982) yang kesemuanya disutradarai laki-laki.

Artikel ini bertujuan membongkar representasi ibu dalam film *Jangan Menangis Mama* yang diproduksi pada 1977 sebagai upaya untuk mengisi keterbatasan kajian mengenai representasi

perempuan dalam film Orde Baru. Film ini disutradarai Sofia WD yang bekerja selama 38 tahun dalam 119 film yang diproduksi dalam industri film, baik pada masa Orde Lama maupun Orde Baru. Selain menjadi sutradara film untuk 6 film, Sofia WD merupakan bintang film untuk 119 film, penulis naskah untuk 22 film, dan produser untuk 2 film. Adapun keenam film yang disutradarai oleh Sofia WD adalah *Badai Selatan* (1960), *Bengawan Solo* (1971), *Singa Betina dari Marunda* (1971), *Melawan Badai* (1974), *Tanah Harapan* (1976), *Jangan Menangis Mama* (1977), dan *Halimun* (1982). Sofia WD adalah salah satu dari enam sutradara perempuan yang bekerja sebelum Reformasi, yakni Ratna Asmara, Roostijati, Chitra Dewi, Ida Farida, dan Rima Melati (Kurnia, 2014). Jumlah sutradara perempuan sangat terbatas (1,9%) dibandingkan sutradara laki-laki terhitung sejak 1926 saat *Loetoeng Kasaroeng* sebagai film pertama hadir di Indonesia hingga 1998 saat Orde Baru runtuh (Kurnia, 2014).

Film *Jangan Menangis Mama* dipilih sebagai objek riset sebagai upaya melakukan penelusuran representasi perempuan dalam film Orde Baru yang disutradarai perempuan. Selain itu, afirmasi utama pemilihan film ini berdasarkan pelacakan diksi judul film dengan padanan terminologi 'Mama' atau 'Ibu' dalam film-film yang disutradarai perempuan pada masa Orde Baru dan hanya ditemukan dalam film ini.

Jangan Menangis Mama menarasikan kehidupan perempuan bernama Nani yang menjalani lakon sebagai anak perempuan, istri, ibu, hingga menjadi ibu tunggal setelah suaminya meninggal. Proses kehidupan Nani serta relasinya dengan suami, anak, orang tua maupun karakter lain menjadi fokus utama analisis teks untuk melihat representasi perempuan sebagai ibu. Oleh karena itu, sangat penting memahami tiga konsep

utama sebagai kerangka berpikir studi ini: representasi, ibu, dan ibuisme.

Representasi dalam film berkaitan dengan pertanyaan realitas yang seperti apa dan menurut siapa (Hall, 2003). Hall mengungkapkan bahwa representasi dapat terjadi dengan adanya sistem bahasa (Imanjaya, 2019) yang maknanya kemudian dibangun manusia. Film sebagai teks tersusun oleh bahasa-bahasa film yang membangun realitas berupa konstruksi-konstruksi (Hall, 2003). Teori semiotika dengan analisis kritisnya menjadi pintu masuk paling eksploratif, intens, dan penting dalam mendekonstruksi makna atas teks media termasuk film (Barthes, 1997; Burton, 2005) bila dibandingkan teori-teori komunikasi lain (Craig, 1999; Miller, 2002). Teori semiotika dinilai signifikan dalam membongkar representasi pada teks film berkat adanya kerangka kerja mengenai penanda serta petanda yang secara detail mampu membedah unit-unit adegan beserta *mise en scene* yang terkandung di dalamnya. Bahasa film menjadi objek amatan sekaligus kesatuan tanda-tanda yang paling rasional untuk dimaknai kemudian ditarik ke tataran filosofis sebagai manifestasi penalaran kritis. Sebagaimana teks film dibangun atas tanda-tanda, tanda tersebut berdiri di atas motif-motif yang tidak bebas dari kepentingan (S. Hall, 2003; Kirsten, 2018; Scalia, 2012).

Dalam studi ini, analisis semiotika mengenai representasi perempuan lebih banyak ditujukan untuk membongkar tokoh ibu. Sebagai tokoh sentral dalam keluarga, ibu bisa dikatakan merupakan identitas subjek dalam populasi masyarakat yang terposisikan dalam ambivalensi. Kultur masyarakat membelahnya menjadi dua kecenderungan berdasarkan peran, yakni antara mengapresiasi eksistensi 'ibu'—dengan etosmaternalnya—atau mengapropriasinya—dekat pada diskursus mengenai keterlambatan, peran pelengkap, kesia-

siaan, dan jebakan dalam menciptakan mitos-mitos untuk menjadi 'ibu' dan 'keibuan' yang sempurna (Donath, 2015; Hays, 1996; Kawash, 2011; McAuley, 2015; O'Reilly, 2006, 2008, 2014; Snitow, 1992). Kelindan sosial kultural menjadikan konsep 'ibu' tidak lagi sederhana, melainkan menjadi kompleks, terlebih bila telah masuk ke dalam domain media dan termediatisasi (Hall et al., 2020; Jiao, 2019). Berbagai jargon memposisikan ibu sebagai figur pelengkap, bahkan olok-olokan hingga dirituskan sebagai manusia angker yang 'dipaksa' mengerikan (Jiao, 2019; Larasati & Adiprasetyo, 2022). Dengan demikian, teoretisasi mengenai ibu menjadi signifikan dalam studi ini berdasarkan tiga alasan. *Pertama*, studi ini menyemarakkan kajian mengenai ibu—dengan kompleksitasnya sebagai upaya memomentumkan kesadaran masyarakat mengenai pemaknaan 'ibu' (Hewett, 2006; Kawash, 2011; O'Reilly, 2021). *Kedua*, studi ini menaruh perhatian terhadap konsep ibu secara khusus, meskipun kajian yang menginduk pada konsep 'ibu' terkadang dianggap kurang menarik untuk didiskusikan atau kalaupun ada terjebak dalam stereotip usang. Padahal, mengangkat problematik ibu dan keibuan dalam konteks masyarakat Indonesia melalui film merupakan upaya untuk melihat normalisasi konstruksi ibu diinstitusikan dalam masyarakat Indonesia. Apalagi, setiap periode sosial politik terus mereproduksi mitos mengenai ibu secara laten, termasuk dalam era Orde Baru. *Ketiga*, studi ini melihat sinema Orde Baru sebagai upaya tapak tilas historis atas representasi ibu untuk melihat konsep ibu dan keibuan diperlakukan (Jodi, 2002).

Keibuan pada dasarnya merupakan bentuk institusionalisasi peranan sebagai ibu dengan pengalaman yang terkonstruksi sekaligus upaya sejarah mendokumentasikan kehidupan pribadi perempuan (Jodi, 2002). Dengan begitu, perhatian terhadap

presentasi ibu di media menjadi jalan paling operatif sekaligus rasional melacak representasi ibu dan keibuan (Neyer & Bernardi, 2011). Dalam studi ini, formulasi teori ibu dan keibuan bergerak dari tataran paling sederhana, yakni memberikan tempat bagi konsep spesifik 'ibu' dalam kajian gender yang luas—sebagai konsep oposisi dari 'father', 'fatherhood', maupun 'paternal'.

Ibu dan keibuan dalam konteks Orde Baru ataupun film yang diproduksi pada masa tersebut tidak bisa dipisahkan dengan ibuisme sebagai ideologi politik gender Orde Baru. Gagasan mengenai ibuisme dikenalkan Djajadiningrat-Nieuwenhuis (1987) sebagai ideologi yang menekankan peran perempuan sesuai karakter perempuan yang dianggap 'otomatis' feminin dan kodrat biologisnya sebagai ibu. Gagasan ini dikembangkan menjadi ibuisme negara oleh Suryakusuma (1996) yang menjelaskan bahwa ideologi ini diformulasi sebagai ideologi negara dengan melihat posisi perempuan hanya sebagai istri. Salah satu wujud ibuisme negara adalah dibentuknya Dharma Wanita sebagai organisasi kumpulan istri-istri pegawai negeri tingkat kecamatan ke atas yang menempatkan posisi istri dalam organisasi setara dengan posisi suaminya di tempat kerja (Suryakusuma, 1996). Bagi wanita tingkat masyarakat bawah di kota dan desa, Pembinaan Kesejahteraan Keluarga (PKK) menjadi saluran pemerintah dalam melancarkan program-program untuk sasaran akhir kesejahteraan di tataran keluarga (Suryakusuma, 2021). Beragam program yang didesain bagi kaum perempuan digelar, mulai dari yang sederhana, seperti pelatihan ataupun kegiatan masak-memasak hingga program yang kompleks meliputi program penataran Pedoman Penghayatan dan Pengamalan Pancasila (P4), gizi dan seterusnya (Suryakusuma, 2021). Robinson (2009) mengatakan bahwa dalam ideologi ibuisme perempuan

yang ideal adalah sebagai produser generasi baru, istri yang penuh pengabdian, ibu yang sepenuh hati mengasuh dan mendidik anak-anaknya, manajer rumah tangga yang handal, dan warga negara yang setia.

Berdasarkan kerangka pemikiran terkait representasi, ibu, dan ibuisme tersebut, artikel ini menyodorkan tawaran baru untuk membaca film lama, *Jangan Menangis Mama*. Ini dikerjakan tidak hanya dengan membaca teks, tetapi juga dengan penelusuran dokumen sejarah yang berkaitan dengan proses produksi film tersebut, termasuk mengaitkannya dengan posisi Sofia WD sebagai sutradara perempuan.

METODE

Penelitian ini dilakukan secara interdisipliner dengan menganalisis teks dari konteks sosial, budaya dan politik agar

bisa memahami realitas terkait relasi kuasa dan dominasi dalam masyarakat (Littlejohn & Foss, 2009). Penelitian ini menggunakan perspektif gender dengan konsep ibuisme sebagai politik gender Orde Baru dalam menganalisis representasi ibu dalam film *Jangan Menangis Mama* yang disutradarai Sofia WD.

Metode semiotika dipilih karena kelebihanannya dalam membaca tanda (Chandler, 2007). Model semiotika yang digunakan adalah model Roland Barthes yang dapat dilihat pada gambar 1. Barthes (1986) menggunakan model linguistik dan semiologi yang ditawarkan Ferdinand Saussure, pelopor kajian linguistik modern. Barthes (1986) berargumen bahwa bahasa merupakan sistem tanda yang dapat menunjukkan nilai-nilai suatu masyarakat tertentu sesuai dengan konteks waktunya.

<i>Signifier</i>	<i>Signified</i>
<i>SIGN</i> <i>Signifier</i>	<i>Signified</i>
<i>SIGN</i>	

Gambar 1 *Orders of signification* (Tatanan Makna)

(Adaptasi dari Chandler, 2007)

Dalam studi ini, model semiotika Barthes digunakan untuk membaca 37 adegan terdiri dari 31 adegan yang menampilkan Nani sebagai karakter utama dan 6 adegan yang meski tanpa kehadiran Nani memiliki korelasi atas perannya. Terdapat tiga alasan pemilihan adegan-adegan tersebut. *Pertama*, menampilkan Nani dalam beragam adegan yang memunculkan perannya terlihat dari dialog maupun aktivitasnya. *Kedua*, memperlihatkan ruang gerak Nani yang tergambar baik di dalam rumah maupun di

luar rumah. *Ketiga*, menunjukkan interaksi, posisi tawar, dan negosiasi Nani dengan lingkungan sosial sekitarnya yang terkait perannya. Adegan-adegan tersebut terdiri dari unsur naratif dan sinematik yang mempunyai batasan dan norma yang dapat 'dibaca' (Pratista, 2017).

Setiap adegan dianalisis melalui dua tahap. *Pertama*, masing-masing adegan dibaca tandanya untuk mengambil pemaknaan denotasi berupa makna nyata serta bersumber aktivitas yang dilakukan Nani ataupun karakter lain. Elemen film

lain juga ikut dibaca, baik yang audio (dialog, ilustrasi musik, efek suara, dan elemen audio lainnya) maupun visual (*gesture*, mimik muka, gerakan kamera, bingkai kamera, kostum, tata cahaya dan elemen visual lainnya). *Kedua*, pemaknaan denotasi kemudian digunakan untuk menghasilkan pemaknaan konotasi untuk menghubungkan isi dan tanda agar bisa membaca mitos dari sistem tanda dalam adegan yang diteliti. Dalam studi ini, mitos dikaitkan dengan pemaknaan secara lebih luas dan kritis terkait representasi perempuan sebagai ibu dalam konteks ideologi ibuisme. Pemaknaan juga dikaitkan dengan konteks industri film Orde Baru yang didominasi laki-laki serta posisi dan agensi Sofia WD sebagai sutradara perempuan. Dengan begitu, proses pengolahan dan analisis data dilakukan melekat dengan proses pengumpulan data.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Bagian ini terdiri dari lima bagian berdasarkan analisis representasi Nani sebagai anak perempuan, istri, ibu, ibu tunggal, dan warga masyarakat dalam film *Jangan Menangis Mama*. Selain mempertanyakan representasi ibuisme dalam adegan-adegan yang diteliti, bagian ini mendiskusikan representasi Nani sebagai ibu dikaitkan dengan kehadiran Sofia WD sebagai sutradara perempuan dalam industri film Orde Baru yang didominasi laki-laki.

Representasi Nani Sebagai Anak Perempuan: Calon Ibu yang berbakti?

Film *Jangan Menangis Mama* dibuka melalui *establishing shot* rumah mewah dengan bendera merah putih berkibar disambung *zoom in* ke jendela rumah untuk memasuki ruangan keluarga. Tampak, Nani, perempuan muda karakter utama film ini, duduk bersama kedua orang tuanya memohon restu untuk

menikah dengan Hendra, seorang guru yang sederhana. Kamera menghampiri mereka satu persatu secara *medium close up*. Ayah Nani terlihat bingung melihat istrinya dan anaknya bergantian. Nani menundukkan kepala. Ibu Nani menaikkan dagunya dan terlihat marah karena tidak menyetujui permohonan Nani untuk menikah dengan Hendra karena ia bukan dari keluarga *ningrat* (bangsawan) seperti mereka. Ayah Nani berusaha membujuk istrinya karena menurutnya sudah bukan zamannya orang tua memaksakan kehendaknya. Kamera mengikuti percakapan mereka hingga Ibu Nani mengatakan tegas: “*Kalau kau tetap keras kepala, kau boleh pergi dari rumah ini.*” Mendengarkan ultimatum ibunya, Nani berlari menuju kamarnya kemudian menutup pintu dan berdiri membelakanginya. Bersamaan kamera membingkai *close up* wajah Nani yang terisak menangis, judul film *Jangan Menangis Mama* disusul tulisan ‘segala umur’ keluar di layar sebagai transisi adegan pembuka film.

Adegan pembuka film ini menunjukkan relasi kuasa yang tidak seimbang antara Ibu Nani dibandingkan ayah Nani ataupun Nani. *Setting* rumah megah, ruang keluarga mewah, dan kebaya serta sanggul ibu Nani yang bagus menandai Ibu Nani berasal dari kelas *ningrat*. Dominasi Ibu Nani bisa dibaca berdasarkan anggapan bahwa masa depan anak tergantung ibu (Surahman, 2019). Nani sebagai anak perempuan dianggap calon ibu dan aset keluarga yang diharapkan bisa melahirkan generasi baru penerus darah biru keluarga. Hal ini sesuai peran reproduksi perempuan sebagai ibu dalam konsep ibuisme (Suryakusuma, 1996).

Adegan-adegan di awal film ini lebih banyak memperlihatkan representasi Nani sebagai anak perempuan sebagai calon ibu, sementara adegan-adegan dari pertengahan hingga akhir film

menempatkan Nani sebagai anak perempuan yang telah berstatus ganda sebagai ibu yang memiliki anak-anak, dan menghadapi kompleksitas yang tetap berhadapan dengan permasalahan dengan ibunya. Peran ganda sebagai ibu dan anak perempuan adalah permasalahan kontinu, khas, sekaligus komplikatif (Hunter, 1989).

Meskipun sejak menikah Nani digambarkan tidak berhubungan dengan orang tuanya, beberapa adegan menunjukkan Nani masih dibicarakan orang tuanya. Dalam kesempatan santai di teras rumah, kamera menyoroti wajah ibu Nani yang kesal karena ayah Nani ingin mengajak Nani pulang ke rumah mereka. Ayah Nani menyampaikan pada istrinya bahwa Nani dan Hendra menjalani kehidupan yang bahagia. Namun, ibu Nani tidak setuju karena menganggap Nani sebagai anak yang tidak patuh pada orang tua. Ibu Nani memegang teguh peran dominannya sebagai perencana masa depan anak (Surahman, 2019). Namun, menjelang film berakhir, kekerasan ibu Nani mulai luntur. Pergerakan *extreme close-up* dari bingkai televisi kemudian *zoom out* menampakkan ibu Nani dan ayah Nani menonton Lilik, cucu perempuannya dari Nani dan Hendra, berdendang di layar kaca. Adegan ini dimaknai sebagai titik balik tendensi ibu Nani untuk mulai bersimpati pada anak dan cucunya sekaligus melunakkan ego sebagai ibu yang merasa paling mengerti hal terbaik bagi anaknya. Pendekatan kamera ini dapat dimaknai bahwa Lilik—anak perempuan dan cucu perempuan—adalah perjalanan proyeksi penetrasi ideologi ibuisme secara subtil yang kontinu. Perjalanan Nani sebagai anak perempuan yang tidak mengikuti arahan ibunya tampaknya tidak berpengaruh dalam pola asuhnya ketika menjadi ibu. Lilik tak hanya menjadi kebanggaan orang tua ataupun kakek neneknya, tetapi juga simbol kemerdekaan berekspresi perempuan muda. Ini dapat dilihat dari ruang terbuka atas berdayanya

Nani untuk memberdayakan Lilik agar menjadi perempuan yang mandiri dalam usia belia.

Keberadaan Sofia WD sebagai sutradara perempuan agaknya memberikan komposisi atraktif dalam memperlihatkan dualitas pola pikir ibu dengan melihat proses itu pada ibu terhadap anak perempuannya. Lalu, berkesinambungan ketika anak perempuan telah menjelma menjadi ibu di masa berikutnya. Legasi atas pemikiran dan imaji ideal versi orang tua perempuan yang digambarkan paling mahir memberikan tuntunan untuk anaknya, nyatanya tidak terlalu dipatahkan dalam representasi ketika Nani telah menjadi ibu.

Kisah ditutup dengan ibu Nani yang mengakui Nani kembali sebagai anak perempuan dan menghadiri perpisahan kelulusan cucu-cucunya. Dalam kondisi *opname*, Nani dijenguk dan menandakan damai di antara seluruhnya. Pilihan kemenangan tidak paripurna, bahkan *ending*-nya dipilih dalam kondisi lemah/tidak berdaya.

Representasi Nani sebagai anak perempuan yang memberontak di awal cerita dengan penghujung cerita yang menyerah dan ‘pulang’ kepada orang tuanya menunjukkan ambivalensi. Di satu sisi, awal film menggambarkan Nani sebagai anak mandiri karena berani mengambil langkah sendiri dalam membangun keluarga walau dengan dukungan Hendra yang direpresentasikan sebagai suami dan ayah yang baik. Di sisi lain, *ending* film menunjukkan bahwa secara moral bakti anak kepada ibu adalah hal yang tidak bisa ditawar.

Representasi Nani sebagai Istri: Pelengkap Suami?

Peran Nani sebagai istri cenderung dicitrakan sebagai pelengkap suami dalam film *Jangan Menangis Mama* dimulai sejak ia memilih menikah dengan Hendra ketimbang mematuhi keinginan orang tua.

Wajah *close up* Nani di samping jendela kereta saat duduk bersebelahan dengan Hendra dalam perjalanan kereta adalah simbol perjalanan hidup Nani memasuki dunia rumah tangga yang seolah mengubah status ketergantungannya sebagai anak pada orang tua menjadi sebagai istri yang tergantung pada suami. Posisi istri yang dianggap sebagai subjek pelengkap bagi suami sudah sekian lama menjadi keresahan di berbagai belahan dunia dalam memaknai realitas gender (Nnaemeka, 2005). Hal yang sama ditemukan dalam representasi perempuan sebagai istri dalam sinema Orde Baru (Sen, 2004).

Kesetiaan Nani untuk mengabdikan sebagai istri ditunjukkan dengan banyaknya adegan Nani melayani suaminya, menyediakan makanan dan minuman, melakukan berbagai pekerjaan domestik, ataupun merawat suami baik dalam keadaan sehat maupun sakit. Kesetiaan Nani sebagai istri menunjukkan peran ideal perempuan sesuai dengan nilai ibuisme yang sarat dengan tugasnya di ruang domestik (Suryakusuma, 1996). Selain itu, Nani digambarkan sebagai istri yang selalu rapi dan menarik meski disibukkan pekerjaan domestik di rumah. Gambaran ini melegitimasi anggapan bahwa perempuan atau istri idealnya piawai bersolek dan berhias diri untuk memenuhi standar 'keindahan' laki-laki (Gilman, 1914).

Nani digambarkan sebagai istri yang penuh pengabdian pada suami seperti digambarkan dalam adegan Nani yang meneteskan air mata saat makan bersama suaminya. Menjawab pertanyaan Hendra tentang tangisnya, Nani dalam *close up* berucap: "*Tidak, Aku tidak sedih, bahkan aku bahagia sekali (sebagai istri)*". Nani kemudian mengajak suaminya membantunya membereskan meja makan seolah menghindari pembicaraan mengenai air mata. Pernyataan Nani justru memberikan kesan bahwa Nani

perlu meyakinkan orang lain, suaminya, dan bahkan dirinya sendiri bahwa ia tidak sedih, tetapi bahagia. Pernyataan ini justru bisa dimaknai sebaliknya. Ia sedih dan tidak bahagia, tetapi harus bahagia. Ini karena definisi kebahagiaan bagi perempuan, terlebih setelah menjadi istri dan ibu, adalah kebahagiaan keluarga sehingga abai memikirkan kebahagiaan sendiri (Fogarty et al., 2017).

Pengabdian Nani untuk melayani suami dan anak-anaknya dilakukan setiap saat hingga ketahanan tubuhnya terganggu. Setelah kamera menyusuri ruang keluarga saat Hendra yang bekerja di rumah dan ketiga anaknya belajar, kamera berpindah ke ruang makan memperlihatkan Nani menyiapkan kopi untuk suaminya untuk kemudian berpindah lagi ke ruang keluarga. Kamera kembali ke Nani yang berjalan membawa kopi dalam sebuah nampan. Namun, tiba-tiba tubuh Nani bergoyang, rubuh di lantai. Kamera berpindah ke *close up* cangkir keramik yang pecah berkeping di lantai bersamaan piringnya yang masih utuh. Hendra bergegas menghampiri istrinya untuk mendudukannya di kursi, disusul ketiga anaknya yang sempat terdiam kaget. Jatuhnya Nani mengisyaratkan pengabdiannya pada suami dan anak-anaknya jauh lebih penting dibandingkan kesehatan sendiri. Memang, terdapat normalisasi perempuan sebagai ibu yang kurang memperhatikan kesehatan sendiri. Ibu dituntut untuk menjadi pahlawan keluarga sehingga melakukan *coping* seolah-olah berhasil melewati 'tantangan' dengan menyelesaikan semua tugas meski merasa bosan atau sakit (Behjati-sabet & Chambers, 2005; Currie, 2018).

Keletihan Nani sebagai istri yang bekerja tanpa jam kerja, dan tanpa upah disimbolkan seperti cangkir keramik yang pecah di lantai. Keletihan yang seolah tidak boleh dimiliki seorang istri sehingga Nani sendiripun pun masih menyangkalnya seperti dapat dilihat pada dialog berikut.

Nani: "Tiba-tiba pandanganku gelap"

Hendra: "Mungkin kau terlalu capek, Nan."

Nani: "Enggak. Aku enggak apa-apa."

Hendra: "Sebaiknya kau pergi ke dokter."

Dari dialog tersebut, terlihat bahkan saat sakitpun, Nani melakukan penolakan dengan mengatakan sebaliknya. Adegan ini bisa dimaknai bahwa peran sebagai ibu rumah tangga bagi perempuan lebih sering terlihat mencederai ketahanan diri bahkan sakit selalu siaga secara dominan mengurus keluarga selama 24 jam (Andall, 2017).

Kontras dengan Nani yang nyaris digambarkan selalu berada di rumah, adegan Hendra mengajar di sekolah makan dan sebelum Nani berkebon. Tiga adegan yang ditaruh berurutan dalam film ini menunjukkan dikotomi suami dan istri yang terasa kentara dalam pemisahan antara laki-laki yang 'diizinkan' bahkan diprevalensi untuk identik dengan ruang publik dengan perempuan yang diasosiasikan dengan ruang domestik (Olsson & Ruotsala, 2009). Meskipun sebagian besar adegan menunjukkan peran Nani sebagai istri dengan posisi pelengkap suami, tetapi ada adegan yang menunjukkan posisi Nani setara dalam ekonomi keluarga. Nani turut andil membayar sebagian biaya pembelian rumah, sebagai kebutuhan dasar keluarga selain sandang dan pangan, dengan menjual perhiasannya. Hal ini menunjukkan kesetaraan gender dalam ekonomi keluarga (Marlissa & Antoh, 2022). Meskipun demikian, film ini memperlihatkan kisah cinta Nani dan Hendra berakhir di ruang yang berbeda. Nani digambarkan berada di rumah dalam kondisi kurang sehat sembari menyiapkan perayaan ulang tahun anak

perempuannya, Lilik. Sementara itu, Hendra sedang keluar rumah membelikan obat untuk Nani dan hadiah untuk Lilik hingga menemui ajalnya.

Kabar meninggalnya Hendra yang mengalami kecelakaan jatuh dari bis disampaikan Herman, adik Hendra. Saat mendengarkan kabar tersebut, kamera menyorot wajah Nani yang penuh isak tangis akibat kehilangan suami secara mendadak. Akhir kisah cinta mereka menunjukkan dikotomi identitas gender bahwa laki-laki tempatnya di ruang publik, sedangkan perempuan berada dalam ruang domestik (Olsson & Ruotsala, 2009). Adegan duka Nani memperlihatkan gambaran perempuan yang mendadak tidak berguna, lemah, dan tidak berdaya dengan takdirnya menjadi janda karena cerai mati (McGinn, 2008).

Representasi Nani sebagai Ibu: Penguasa Pekerjaan Domestik?

Representasi Nani sebagai ibu dalam film *Jangan Menangis Mama* bisa dibaca dalam tiga peran utama yang dominan berkaitan dengan ruang domestik, yakni melahirkan anak (*to give birth*), merawat dan mendidik anak (*to nurture*), dan mengelola rumah tangga (*to manage household*).

Representasi Nani sebagai perempuan dan calon ibu terlihat saat kamera bergerak kian kemari memperlihatkan kesibukan Nani dan Hendra pindahan ke rumah baru dibantu Herman, adik Hendra dan istrinya, Ayi. Kesibukan mereka terinterupsi dengan datangnya tetangga baru, Mpok Ijah yang tanpa basa-basi mengomentari rumah Nani yang aman untuk anak-anak dengan dialog seperti berikut.

Mpok Ijah: "Di sini sih enak neng, jauh dari jalanan, tidak khawatir anak-anak."

Ayi (sambil menepuk bahu Mpok Ijah): "Dia belum punya anak, Mpok"

Mpok Ijah (sambil tersenyum):
“Oh..masih berdua.”

Nani hanya tersenyum menimpali percakapan *Mpok* Ijah dengan Ayi di depan matanya. Adegan ini menyiratkan adanya standar masyarakat bahwa perempuan menikah ‘diwajibkan’ mempunyai anak. Jika tidak maka kewajibannya untuk melahirkan generasi penerus jadi terputus serta kebahagiaan sebagai perempuan akan hilang. Keberadaan anak merupakan ukuran kebahagiaan bagi perempuan menikah karena membuktikan fungsinya sebagai ibu yang melahirkan generasi penerus. Anak adalah ukuran kebanggaan dan keberhargaan, sehingga ibu berwenang menentukan jalan hidup sekaligus memetakan nasib anak (Yassari et al., 2017). Pertanyaan kapan perempuan memiliki anak setelah menikah adalah rantai pertanyaan yang seolah menjadi tradisi, sekaligus memenjarakan kebebasan perempuan dalam menentukan sikap (Stanley, 2021). Selain itu, bisa dikatakan bahwa mempunyai anak bagi perempuan menikah menjadi urusan publik sehingga berhak ditanyakan pada perempuan, tetapi bukan laki-laki sehingga terlihat jelas adanya bias gender.

Representasi Nani dalam perannya sebagai ibu yang melahirkan anak terlihat dalam adegan saat Nani berjalan tertatih memegang perutnya dengan wajah menahan kesakitan saat menghampiri *Mpok* Ijah yang sedang menjemur pakaian. *Mpok* Ijah sigap mengajak Nani ke klinik sembari meminta tolong seorang anak laki-laki yang bermain di sekitar rumah Nani agar berkabar pada Hendra untuk segera menyusul. Setelah kelahiran anak pertama berjenis kelamin laki-laki, kamera memperlihatkan Hendra yang berada di luar jendela ruang melahirkan. Kamera berpindah memperlihatkan tiga anak kucing yang sedang bermain di lantai rumah kemudian *tilt up* ke atas melewati lemari hias berisikan tiga pasang cangkir

dan piring pasangannya berwarna putih. Kamera kemudian berhenti pada sebuah foto keluarga yang terpampang di dinding yang menunjukkan Nani, Hendra, dan ketiga anaknya: Budi (anak pertama, laki-laki), Lilik (anak kedua, perempuan) dan Wawan (anak ketiga, laki-laki). Serangkaian adegan di atas mengisyaratkan bahwa melahirkan adalah kewajiban perempuan yang ‘hanya’ bisa dibantu perempuan. *Mpok* Ijah siaga membantu Nani dalam proses kelahiran anak pertamanya, bukan Hendra sebagai suami. Meski *Mpok* Ijah digambarkan belum pernah melahirkan, tetapi naluri keibuannya datang saat membawa Nani ke klinik bersalin. Percepatan cerita dari kelahiran anak pertama Nani hingga mempunyai tiga anak disimbolisasikan dengan tiga anak kucing yang bisa dimaknai sebagai kesuburan Nani sebagai perempuan. Sebaliknya, tiga pasang cangkir putih dan piringnya bisa dimaknai bahwa ketiga anak Nani dan Hendra harus dirawat dan dididik dengan baik.

Representasi Nani sebagai ibu yang merawat dan mendidik anak dimunculkan sangat eksplisit di beberapa adegan film *Jangan Menangis Mama* dengan *setting* di dalam rumah ataupun di luar rumah. Adegan Nani menjadi ibu yang merawat dan mendidik anak diperlihatkan saat Nani makan bersama suami dan ketiga anaknya di rumah. Sementara keluarganya diperlihatkan sibuk menyantap hidangan, Nani masih menjalankan perannya mendidik anak. Nani yang tampil rapi dengan rambut diikat satu nampak sibuk memberikan nasihat pada ketiga anaknya untuk rajin belajar dan rajin menabung.

Pembagian pekerjaan domestik rumah tangga berbasis gender nampak di adegan lain. Hendra dibingkai kamera membersihkan dan mengecat kusen jendela dibantu anak pertamanya, Budi. Nani memasak di dapur ditemani Lilik, anak perempuan satu-satunya, yang menangis saat mengupas bawang. Wawan,

anak bungsu laki-laki, asyik bermain sembari mengepel lantai, sendirian. Di balik kamera yang bolak-balik menunjukkan aktivitas keluarga sembari bersenda gurau, adegan ini mengisyaratkan tegasnya pembagian pekerjaan rumah berbasis gender. Bahkan, adegan ini menguatkan mitos internalisasi nilai yang bias gender dari ibu ke anak perempuan dan dari ayah ke anak laki-laki. Namun, ada ruang yang tidak stereotip gender dalam film ini dalam menggambarkan aktivitas Wawan. Internalisasi pendidikan pada anak yang tidak bias gender dalam pembagian pekerjaan rumah inilah yang sebenarnya penting untuk menghasilkan keluarga yang responsif gender (Haris, 2021).

Terdapat adegan lain dengan *setting* rumah yang menunjukkan pengabdian Nani sebagai ibu walaupun dalam kondisi sakit. Sepulang dari poliklinik, Nani istirahat sambil dipijitin Budi, sembari mengatur ulang tahun Lilik. Nani meminta Hendra pergi ke apotek untuk sekalian membeli hadiah untuk Lilik. Nani kemudian digambarkan sibuk menyiapkan makanan sembari memuji anak-anaknya yang bergotong-royong menggelar tikar untuk perayaan ulang tahun Lilik. Rangkaian adegan ini menyiratkan peran Nani sebagai ibu harus dijalankannya meskipun sakit. Ibu tidak mempunyai waktu untuk sakit karena kerjanya 24 jam *nonstop* (Andall, 2017).

Tak hanya di dalam rumah, peran domestik Nani dalam mendidik anak juga ditunjukkan saat Nani berada di luar rumah. Hal ini terlihat dalam dua adegan piknik keluarga dalam dua waktu terpisah: menonton pertunjukan lumba-lumba, dan menonton sirkus. Kedua adegan ini menunjukkan kesempatan Nani keluar rumah sebagai aktivitas yang jarang dilakukannya. Meski di luar rumah, peran Nani sebagai pendidik anak tetap terlihat. Dua adegan ini menampilkan pemandangan serupa, di sela gerak

dinamis kamera mempertunjukkan tontonan – baik lumba-lumba maupun sirkus - dengan Nani dan keluarga di kursi pengunjung. Dalam dua adegan ini, Nani terlihat sibuk menjelaskan berbagai informasi pada anak-anaknya sembari menyaksikan pertunjukan. Adegan ini menyiratkan peran ibu sebagai pendidik anak selalu melekat pada ibu bahkan saat sedang berada ruang publik (Rodgers, 2011; Rose, 1999), tidak demikian dengan ayah.

Representasi Nani sebagai manajer rumah tangga mendominasi adegan yang diteliti. Nani digambarkan sebagai ibu yang baik dalam mengelola keuangan keluarga dan melakukan beragam pekerjaan rumah tangga. Peran Nani sebagai manajer rumah tangga handal terlihat dalam adegan Hendra memperbaiki pena rusak ditemani kedua anak laki-lakinya, sedangkan Nani dibantu anak perempuannya sedang menyiapkan makan malam. Wawan mempertanyakan mengapa ayahnya tidak membeli pena baru. Nani dalam bingkai *medium close up* menimpalnya, “Kalau sedikit-sedikit beli sih namanya bo....?” Kamera pindah menuju *close up* Wawan yang tersenyum menggoda ibunya, “...long”. Kamera beralih ke *close up* Lilik dengan mimik serius yang mengoreksi Wawan: “Bolong?...Boros!”. Sementara Wawan mengiyakan Lilik, kamera menyoroti Budi yang sibuk menghafalkan bacaan. Adegan ini menyiratkan peran Nani dalam mendidik keluarganya untuk berhemat yang didukung suaminya secara tidak langsung dengan aksinya memperbaiki pena. Pernyataan Lilik mengisyaratkan peran anak perempuan yang turut memikirkan perekonomian keluarga.

Menjadi ibu yang hemat ditunjukkan di adegan lain saat Nani memetik sayuran di halaman rumah sembari bersenda gurau dengan Lilik. Adegan Nani berkebun tak hanya dipertontonkan sekali saja untuk

memperkuat dua pemaknaan yang penting. *Pertama*, representasi Nani sebagai ibu (sekaligus istri) yang piawai mengatur keuangan rumah tangga (Setyoningrum & Nindita, 2020). *Kedua*, representasi Nani sebagai ibu yang dalam kesempatan apapun selalu melakukan perannya sebagai pendidik anak terutama anak perempuan (Rodgers, 2011; Rose, 1999). Internalisasi perempuan sebagai manajer keuangan keluarga terlihat saat Lilik menyanyikan lagu anak-anak berjudul 'Menabung' karya Titik Puspa yang populer tahun 1970an. Dalam adegan lain, Lilik belajar menyanyi dengan temannya Erni diiringi gitar gurunya dengan lagu tentang jangan suka bolos dan jangan suka boros. Lagu tentang menabung dan hemat bisa dibaca sebagai simbolisasi perempuan masa depan yang handal mengatur keuangan keluarga (Setyoningrum & Nindita, 2020).

Internalisasi pembagian kerja rumah tangga berbasis gender juga muncul dalam adegan Nani menyetrika pakaian sembari berbincang dengan *Mpok* Ijah mengenai hubungan Nani dan orang tuanya yang terputus. Terlihat Lilik membantu *Mpok* Ijah mengurus jemuran, sementara Budi membeli pisang goreng untuk ayahnya di warung tetangga atas permintaan Nani. Adegan ini meneguhkan internalisasi pembagian kerja rumah tangga berbasis gender (Olsson & Ruotsala, 2009). Lilik diajari betah di rumah serta menguasai pekerjaan domestik yang dianggap pekerjaan lunak dan cocok untuk perempuan (Yassari et al., 2017), sedangkan Budi dibiasakan menguasai pekerjaan yang dianggap cocok untuk laki-laki seperti menjadi tukang di rumah atau melakukan pekerjaan di luar rumah.

Di antara adegan yang cenderung bias gender, film ini menampilkan adegan di luar stereotip pembagian kerja domestik berbasis gender. Adegan ini meski berlangsung 4 detik memperlihatkan Budi dan Lilik sedang bermain masak-masakan.

Terlihat ada upaya film ini untuk memberikan ruang perlawanan. Meski bermain, adegan ini menunjukkan masa depan yang lebih setara dalam pembagian kerja berbasis gender di rumah (Pamungkas, 2021).

Ruang lainnya dimunculkan dari beberapa kali kesempatan Nani pergi bersama keluarganya untuk menonton berbagai pertunjukkan. Nani dan Hendra digambarkan selalu duduk di samping kanan dan kiri, sementara ketiga anak mereka berada di tengah. Menjaga anak di ruang publik agaknya menjadi simbol tanggung jawab orang tua secara bersamaan. Baik ayah maupun ibu, sama-sama berperan mengasuh dan mendidik anak karena hal ini erat kaitannya dengan keadilan dan kesetaraan gender dalam pernikahan (Pamungkas, 2021).

Adegan lain yang tidak stereotip dan bias gender adalah saat Hendra mendongengkan cerita Malin Kundang pada ketiga anaknya sebelum mereka tidur, sementara Nani sibuk menjahit. Sisi menarik adegan ini adalah Hendra mengubah *point of view* legenda Malin Kundang ke dalam konteks keluarganya dengan memberikan nasihat untuk menghargai kedua orang tua secara setara. Setelah menyelesaikan cerita dan nasihatnya, Hendra diperlihatkan memastikan selimut ketiga anaknya terpasang baik. Adegan seperti ini meski tak banyak mendapat porsi menunjukkan bahwa ayah juga turut merawat dan mendidik anak (Pamungkas, 2021). Kamera kemudian memperlihatkan Hendra menggandeng Nani masuk ke kamar untuk istirahat hingga *out frame dari layar*.

Representasi Nani sebagai Ibu Tunggal: Peran Orang Tua yang Tanggal?

Representasi Nani sebagai ibu tunggal (*single mother*) mulai muncul setelah adegan kematian Hendra yang

mengakibatkan Nani harus bertanggung jawab sebagai pencari nafkah karena pensiun Hendra tidak cukup untuk biaya hidup sekeluarga. Nani digambarkan memanfaatkan keterampilannya menjahit untuk mencari nafkah di rumah karena tidak ada pengalaman bekerja di ruang publik sebelumnya. Kesulitan keuangan yang dihadapi Nani diketahui Budi, anak pertamanya, yang menguping percakapan Nani dan *Mpok Ijah* yang melontarkan kerisauannya terhadap Nani yang terlalu keras bekerja hingga abai terhadap kesehatannya. Kesulitan Nani menjadi ibu tunggal sekaligus pencari nafkah dimunculkan dalam sikap kepasrahan Nani, “*Kalau tidak begini, mau gimana lagi?*”. Adegan ini menggambarkan kesulitan ibu tunggal sebagai pencari nafkah untuk memenuhi kebutuhan ekonomi keluarga (Rahayu, 2018). Strategi Nani yang bersumber pada keterpaksaan bekerja di dalam rumah menunjukkan strategi yang paling sering dilakukan ibu tunggal untuk bekerja di ruang domestik untuk menafkahi keluarganya (Susanti & Hayat, 2022).

Beberapa adegan lain terkait representasi Nani sebagai ibu tunggal adalah saat kedua anaknya, Budi dan Lilik, bekerja mencari uang untuk membantu ibunya. Budi menjadi tukang pungut bola di lapangan tenis dan Lilik berdagang kue dari *Mpok Rodiyah*. Mereka bekerja untuk membayar biaya sekolah, padahal kepada ibunya, mereka mengaku tidak perlu membayar biaya sekolah karena digratiskan sekolah. Adegan-adegan ini menunjukkan tantangan ibu tunggal untuk bisa bertahan hidup setelah keterpurukannya karena kehilangan suami yang menjadi pencari nafkah satu-satunya (Cahyani, 2016). Bantuan anak-anaknya yang masih sangat belia dan belum pantas bekerja yang terlihat dalam beberapa adegan menunjukkan posisi Nani sebagai ibu tunggal yang tidak mandiri secara ekonomi.

Setelah menjadi ibu tunggal yang bekerja di rumah, Nani dimunculkan hanya sedikit berada di ruang publik. Salah satu adegan menunjukkan Nani ke luar rumah untuk berbelanja ke pasar, mengantarkan jahitan ke rumah Bu Ida, setelah sebelumnya menitipkan Wawan pada *Mpok Ijah*. Tidaklah mudah menjadi ibu tunggal yang bisa menyeimbangkan kegiatannya di ruang publik karena beban domestiknya pun masih berat, terlebih dalam mengasuh anak sehingga bantuan orang lain sering dibutuhkan (Rahayu, 2018).

Representasi Nani sebagai ibu tunggal dan kesulitannya mengatur rumah tangga jelas terlihat dalam adegan Nani bertemu Budi yang membolos sekolah karena bekerja. Pertemuan yang terjadi saat Nani pulang mengantar jahitan berujung pada ketidaksabaran Nani untuk menyeret sekaligus menjewer Budi pulang ke rumah. Kemarahan Nani meledak di rumah saat mengetahui kedua anaknya, Budi dan Lilik, bersekongkol untuk bekerja tanpa sepengetahuannya.

Nani (nada marah): “Kalian mesti inget, kalian tidak punya papa lagi! Sekarang mama yang jadi pengganti papa! Kalian mesti prihatin! Mama kerja jahit pakaian orang! Demi untuk kalian!”

Kemarahan Nani ini menunjukkan posisinya sebagai pengganti suaminya dengan memosisikan diri sebagai satu-satunya pencari nafkah dalam keluarga sekaligus menjadi ibu tunggal yang terpaksa harus mencari nafkah demi keluarganya.

Seusai memarahi kedua anaknya yang ketahuan berbohong, kamera mengikuti Nani lari ke kamar dan tersedu di ranjang. Adegan menangis Nani karena bebannya sebagai orang tua tunggal ini merupakan adegan menangis yang ketiga dalam film ini. Adegan sebelumnya adalah

saat Nani dilarang ibunya menikahi Hendra dan saat ditinggal suami selamanya karena kecelakaan. Kamar tidur sebagai *setting* dalam ketiga adegan menangis ini mengisyaratkan sebagai ruang nyaman untuk menumpahkan perasaan atas segala tantangan sebagai perempuan, baik sebagai anak, istri maupun ibu. Rebah ke ranjang bisa dimaknai sebagai simbol tumbang saat menghadapi persoalan, sedangkan peluk guling jadi bermakna saat tidak ada subjek manusia yang bisa dipercaya untuk berbagi beban. Ketegangan dalam keluarga serta komunikasi ibu tunggal yang kurang lancar dengan anak-anaknya acapkali terjadi karena ibu tunggal terlalu banyak beban (Afifi & Mazur, 2022; Turner & West, 2013). Peran Nani sebagai orang tua seolah tanggal dan bukan ideal karena banyak persoalan yang kadang di luar kendalinya.

Representasi Nani Sebagai Warga: Urusan Domestik di Lokus Publik?

Di luar kapasitasnya sebagai anak perempuan, istri, ibu, dan ibu tunggal, Nani juga menyanggah status sebagai warga masyarakat. Pertemuan perdana dengan *Mpok Ijah* sudah dijelaskan dalam representasi Nani sebagai calon ibu di bagian awal temuan dan pembahasan. Adegan-adegan lain yang menunjukkan kebersamaan dan interaksi Nani dengan *Mpok Ijah* banyak digambarkan dan dijelaskan di bagian-bagian terkait dengan peran *Mpok Ijah* dalam membantu Nani dalam melakukan beragam pekerjaan domestik. Meskipun *Mpok Ijah* digambarkan belum pernah melahirkan dan merawat anak, Nani menjadikan *Mpok Ijah* curahan hatinya sebagai anak perempuan yang tidak mematuhi kemauan orang tua ataupun tantangannya sebagai ibu tunggal.

Dalam konteks berhubungan dengan anggota masyarakat pun, Nani terlihat direpresentasikan monoton dalam

berinteraksi. Secara spasial, rumah menjadi latar tempat dalam narasi yang repetitif dan mayor digambarkan dalam film ini, bahkan tetap konsisten direpresentasikan untuk perempuan yang dianggap lebih baik banyak berada di rumah dan melakukan pekerjaan domestik (Yassari et al., 2017). Meskipun begitu, terdapat adegan lain yang menunjukkan Nani berinteraksi dengan orang lain di ruang publik, yakni saat ia menemui guru Budi sebagai wali murid setelah Nani berperan menjadi orang tua tunggal. Representasi Nani di ruang publik ini seolah membuktikan bahwa hanya dengan menjadi ibu tunggal maka kemungkinannya untuk berada di ruang publik menjadi lebih tinggi. Pengelolaan untuk berada ruang publik dan ruang domestik sesuai peran menjadi ibu tunggal menjadi tantangan tersendiri (Rahayu, 2018). Dalam perannya sebagai ibu tunggal, pengganti suami adalah posisi baru yang terpaksa dijalankannya setelah sebelumnya menjadi warga masyarakat kedua di ruang publik. Ini karena perempuan dianggap lebih tepat berada di ruang domestik (Yassari et al., 2017).

Dalam temuan dan pembahasan terkait representasi Nani dalam *Jangan Menangis Mama* sebagai anak perempuan, istri, ibu, ibu tunggal, dan warga masyarakat sebagaimana dijelaskan dalam lima bagian di atas, terlihat gambaran representasi gender yang tidaklah bersifat hitam putih. Banyak adegan-adegan yang memberikan ruang tawar alternatif untuk penggambaran laki-laki dan perempuan yang tidaklah selalu dikotomis, terutama jika berhubungan dengan peran anak yang bisa disimbolisasi sebagai masa depan. Di sini, peran Sofia WD sebagai sutradara perempuan menunjukkan agensinya yang terbatas dilihat dari dua sisi. Di satu sisi, Sofia WD adalah salah satu dari sutradara perempuan yang bekerja di era Orde Baru yang termajinalisasi secara institusi

sehingga cenderung bertahan apabila mampu mengadopsi cara kerja, perspektif maupun cara pandang laki-laki (Sen, 1994; Swestin, 2009; Michalik, 2015). Di sisi lain, Sofia WD yang mempunyai pengalaman yang panjang dalam membuat film mempunyai ruang negosiasi dalam memberikan perspektifnya sebagai perempuan untuk melawan stereotip gender berdasarkan posisinya sebagai sutradara meskipun ruang tersebut bersifat terbatas.

Hal lain yang menarik untuk dicatat adalah pemaknaan atas film Indonesia *Jangan Menangis Mama* yang diproduksi di era Orde Baru memberi legasi penting sebagai tolok banding bagi diskursus representasi perempuan yang ambivalen di perfilman Indonesia era Reformasi. *Pertama*, representasi anak perempuan sebagai individu yang perlu diawasi secara ketat dan berlebihan masih langgeng dalam film-film Indonesia era reformasi (Barker, 2019), bahkan dalam genre religi Islami, anak perempuan tertimpa beban proteksi yang lebih ketat dengan alasan bahwa perempuan tidak boleh meninggalkan rumah tanpa mahram-nya (Imanjaya, 2019; Paramaditha, 2011; Sasono, 2011). *Kedua*, sekalipun telah terlepas dari beban doktrinasi ideologi ibuisme Orde Baru, pemahaman istri sebagai pelengkap suami masih mengakar dalam struktur masyarakat Indonesia kontemporer, serta aktif diromantisasi dalam film era Reformasi (Heryanto, 2018; Izharuddin, 2016; Rakhmani, 2016). Kendati demikian, dalam beberapa film Indonesia termutakhir, perempuan ditampilkan lebih berdaya dan menonjol. *Ketiga*, ibu sebagai manajer rumah tangga yang handal menjadi perangkap yang paradoksal, lebih-lebih ketika muncul anggapan bahwa ibu harus serba sempurna dan tidak boleh berbuat salah. Di era Reformasi, terdapat beberapa film yang mempertanyakan sekaligus mendiskusikan ‘tuntutan’ bahwa

ibu harus serba sempurna, termasuk memusnahkan kehendak atau cita pribadinya. Cita-cita perempuan yang sudah menjadi ibu biasanya terpaksa dilupakan hanya karena keharusan memprioritaskan dedikasi dalam mengurus keluarga (Sen & Hill, 2011; Suryakusuma, 2021). Dengan kata lain, film Indonesia di era Reformasi sejatinya masih belum bergeser jauh dari penanaman ekspektasi yang tidak proporsional bagi peran ibu sebagaimana digambarkan pada era orde baru (Nugroho & Herlina, 2015). *Keempat*, kondisi ibu selaku orang tua tunggal diprevalensi bukan sebagai aib masyarakat dalam film Indonesia reformasi. Dalam gerakan yang lebih progresif, percakapan perempuan untuk urung menjadi ibu dengan kesadaran tidak ingin memiliki keturunan (*child free*) mulai timbul pada 2022.

KESIMPULAN

Berbeda dengan kajian mengenai representasi perempuan dalam film-film Orde Baru sebelumnya, artikel mengenai analisis representasi ibu dalam *Jangan Menangis Mama* menunjukkan representasi gender yang tidak terjebak dalam stereotip yang bias gender dan hitam putih terkait sosok perempuan dalam berbagai tahapan kehidupannya terutama sebagai ibu.

Dalam studi ini, analisis semiotika Roland Barthes yang digunakan menunjukkan perjalanan hidup Nani yang ditunjukkan secara linier dalam film melalui analisis terkait dengan perannya sebagai anak perempuan, istri, ibu, ibu tunggal dan warga masyarakat. Sebagai anak, meskipun awalnya Nani menunjukkan ketidakpatuhannya pada orang tua karena tidak mau didikte masa depannya, akhirnya kembali ke orang tua setelah suaminya meninggal dengan kondisi kesehatannya yang tidak baik serta kesulitannya menjadi orang tua tunggal. Sebagai istri, meskipun lebih banyak

digambarkan sebagai istri dengan posisi pelengkap suami, Nani memberikan kontribusi dalam penyediaan papan untuk keluarganya. Sebagai ibu yang mengutamakan kebahagiaan keluarganya dengan menomorduakan kesehatannya, Nani mendapat bantuan suami untuk merawat dan mengasuh anak-anaknya. Sebagai ibu tunggal, Nani yang mendapatkan tantangan untuk menyeimbangkan perannya di ruang domestik dan publik sekaligus menjadi pencari nafkah, mendapatkan dukungan dari anak-anak maupun tetangganya.

Representasi Nani sebagai ibu yang tidak hitam putih menunjukkan bahwa konsep ibuisme sebagai ideologi politik gender Orde Baru tidak sepenuhnya ditemukan dalam film yang disutradarai perempuan. Meskipun adegan yang merepresentasikan perempuan secara tidak bias gender serta melawan stereotip gender jumlahnya lebih sedikit ketimbang adegan yang bias gender dan stereotip, terlihat ada ruang pemaknaan sensitif gender yang ditawarkan Sofia WD sebagai sutradara. Ruang yang tak mudah disediakan dalam industri film pada era Orde Baru yang didominasi laki-laki baik

dalam produksi film maupun penggunaan perspektif maskulin dalam membingkai perempuan. Ruang ini menunjukkan agensi terbatas Sofia WD sebagai sutradara perempuan untuk menawarkan representasi perempuan dengan berbagai identitas yang kompleks.

Film *Jangan Menangis Mama* memberikan ruang diskusi yang tidak sepenuhnya biner tentang representasi laki-laki di ruang publik dan perempuan di ruang domestik yang memungkinkan ruang-ruang temu di antaranya. Selain itu, membaca representasi ibuisme dalam film yang diproduksi 47 tahun lalu dengan konteks industri film dan konteks sosial politik berbeda bisa digunakan untuk melakukan refleksi pada bagaimana ibu maupun perempuan dengan berbagai identitas kelas sosial maupun identitas lainnya dibaca dalam film-film Indonesia kontemporer. Dengan demikian, peluang untuk mengkaji representasi perempuan film-film yang disutradarai perempuan dalam Sinema Orde Baru perlu dilakukan lebih terbuka untuk menguji ideologi ibuisme dan agensi sutradara perempuan sekaligus melihat kontekstualisasinya dengan perkembangan terkini.

DAFTAR PUSTAKA

- Affi, T. D., & Mazur, A. P. (2022). Divorced and single parent families. In *The Routledge Handbook of Family Communication*. In *Routledge* (Third Edition). Routledge.
- Andall, J. (2017). *Gender, migration and domestic service: The politics of black women in Italy*. Routledge.
- Ardanawati, I. (2018). Honorarium, aktris, gender: Perempuan pekerja seni dalam industri perfilman Indonesia 1950-an-1970an. *Lembaran Sejarah*, 14(2), 136–149.
- Aripurnami, S. (1996). A feminist comment on the sinetron presentation of Indonesian women. In L.J. Sears (Ed.), *Fantasizing the feminine in Indonesia*. Duke University Press.
- Barker, T. (2019). *Indonesian cinema after the new order*. Hong Kong University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvx1hwf2>
- Barthes, R. (1986). *Elements of semiology. Translated from the French Elements de Semiologie by Annette Lavers and Colin Smith*. Eleventh printing - Hill & Wang.
- Barthes, R. (1997). *Image, music, text*. Fontana Press.
- Basnapal, R. A., & Wulan, R. R. (2019). Presentasi perempuan dalam perspektif ekofeminisme pada film Marlina Si Pembunuh dalam empat babak. *Jurnal Komunikasi*, 13(2), 151–164. <https://doi.org/10.20885/komunikasi.vol13.iss2.art3>
- Behjati-sabet, & Chambers. (2005). People of Iranian descent. In N. Waxler-Morrison, E. Richardson, N. A. Chambers, & J. M. Anderson (Eds.), *Cross-Cultural Caring, 2nd ed. A Handbook for Health Professionals*. UBC Press.
- Burton, G. (2005). *Media and society: Critical perspectives*. Open University Press
- Cahyani, K.D. (2016). Masalah dan kebutuhan orang tua tunggal sebagai kepala keluarga. *Jurnal Riset Bimbingan dan Konseling Mahasiswa*. Volume 5, No 8, 156-163.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics: The basics* (Second Edition). Routledge.
- Craig, R. T. (1999). Communication theory as a field. *Communication Theory*, 9(2), 119–161. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.1999.tb00355.x>
- Currie, J. L. (2018). *Managing motherhood: A new wellness perspective*. Springer.
- Djajadiningrat-Nieuwenhuis, M. (1987). "Ibuisms and priyayization: Path to power." In E. Locher-Scholten & A. Niehof (Eds.), *Indonesian women in focus: Past and present notions* (pp. 43–51). Dordrecht: Foris Publication.
- Donath, O. (2015). Regretting motherhood: A sociopolitical analysis. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 40(2), 343–367. <https://doi.org/10.1086/678145>
- Ernawati, A. (2020). Studi kasus politik identitas perempuan dalam film ada apa dengan cinta. *Nyimak: Journal of Communication*, 4(1), 53. <https://doi.org/10.31000/nyimak.v4i1.2297>
- Febriyanti, D., Ramdhani, M., & Lubis, F. M. (2019). Representasi peran ibu dalam film Ibu Maafkan Aku. *ProTVF*, 3(1), 105–122.

- Fogarty, M. P., Rapoport, R., & Rapoport, R. N. (2017). *Sex, career and family*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315276267>
- Friesem, E. (2016). Drawing on Media Studies, Gender Studies, and Media Literacy Education to Develop an Interdisciplinary Approach to Media and Gender Classes. *Journal of Communication Inquiry*. Vol. 40 (4), 370-390
- Gilman, C. P. (1914). *The man-made world: Or, our androcentric culture*. Charlton Co.
- Hall, L. B., Weissman, A. L., & Shepherd, L. J. (2020). *Troubling motherhood: Maternity in global politics*. Oxford University Press.
- Hall, S. (2003). *The work of representation-representation: Cultural representation and signifying practices*. Sage Publication.
- Hanan, D. (2017). *Cultural specificity in Indonesian film*. Springer International Publishing.
<https://doi.org/10.1007/978-3-319-40874-3>
- Haris, I. A. (2021). Pembelajaran responsif gender dalam pendidikan Islam. *Jurnal An-Nur: Kajian Pendidikan Dan Ilmu Keislaman*, 7(1), 19–31.
- Hays, S. (1996). *The cultural contradictions of motherhood*. Yale University Press.
- Heryanto, A. (2018). *Identitas dan kenikmatan: Politik budaya layar Indonesia*. Kepustakaan Populer Gramedia.
- Hewett, H. (2006). Talkin' bout a revolution: Building a mothers movement in the third wave. *Journal of the Association for Research on Mothering*, 8(1–2), 34–54.
- Hughes-Freeland, F. (2011). Women's creativity in Indonesian cinema. *Indonesia and the Malay World*, 39(115), 417–444.
<https://doi-org.ezproxy.ugm.ac.id/10.1080/13639811.2011.614089>.
- Hunter, D. (1989). *Seduction & theory: Readings of gender, representation, and rhetoric*. University of Illinois Press.
- Imanjaya, E. (2009, April 15). *The curious cases of Salma, Siti, and Ming: Representations of Indonesia's polygamous life in Love for Share, Jump Cut: A review of contemporary media*. Ejumpcut.Org.
- Imanjaya, E. (2019). *Mencari film madani: Sinema dan dunia Islam*. Dewan Kesenian Jakarta.
- Irawan, R. E. (2014). Representasi perempuan dalam industri sinema. *Humaniora*, 5(1), 1.
<https://doi.org/10.21512/humaniora.v5i1.2975>
- Iswahyuningtyas, C. E. (2009). Proporsi dan representasi perempuan dalam mainstream film perempuan. *Jurnal Komunikologi: Jurnal Ilmiah Ilmu Komunikasi*, 6(2).
- Izharuddin, A. (2016). *Gender and Islam in Indonesia*. Springer.
- Jiao, M. (2019). Mothering and motherhood: Experience, ideology, and agency. *Comparative Literature Studies*, 56(3), 541.
<https://doi.org/10.5325/complitstudies.56.3.0541>
- Jodi, V.-D. (2002). Teaching Motherhood in History. *Women's Studies Quarterly*, 30(3/4), 234–255.
<http://www.jstor.org/stable/40003260>

- Kawash, S. (2011). New directions in motherhood studies. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 36(4), 969–1003. <https://doi.org/10.1086/658637>
- Kirsten, G. (2018). Barthes' early film semiology and the legacy of filmology in Metz. In *Christian Metz and the Codes of Cinema* (pp. 127–144). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv62hdcz.10>
- Kurnia, N. (2014). *Women directors in post-new order Indonesia: Making film, making a difference* [[Doctoral thesis, Flinders University]].
- Kurnia, N., Indasah, K., & Amarilisya, A. (2022). Tren kajian media, gender dan inklusi sosial dalam senarai jurnal komunikasi di Indonesia. *Jurnal Ilmu Komunikasi*, 20(2), 117. <https://doi.org/10.31315/jik.v20i2.6784>
- Larasati, A. W., & Adiprasetyo, J. (2022). *Memaksa ibu jadi hantu: Wacana maternal horror dalam film Indonesia kontemporer*.
- Littlejohn, Stephen W., & Foss, Karen A. (2009). *Teori komunikasi: Theories of Human Communication*. Salemba Humanika.
- Marlissa, E. R., & Antoh, A. E. (2022). Kesetaraan gender dalam melakukan kegiatan ekonomi keluarga. *Cenderabakti: Jurnal Pengabdian Kepada Masyarakat*, 1(2), 17–24. <https://doi.org/10.55264/cdb.v1i2.14>
- McAuley, M. (2015). *Reproducing rome - motherhood in virgil, ovid, seneca, and statius: Oxford studies in classical literature and gender theory*.
- McGinn, T. A. J. (2008). *Widows and patriarchy: Ancient and modern*. Bristol Classical Press.
- Michalik, Y. (2015). Indonesian women filmmakers. *Indonesia and the Malay World*, 43(127), 378–396. <https://doi.org/10.1080/13639811.2015.1054139>
- Miller, K. (2002). *Communication theories: Perspectives, processes and Context*. Mc Graw Hill Companies.
- Mubarak, M. (2016). Keperempuanan dan konsep kepahlawanan. *ULTIMART Jurnal Komunikasi Visual*, 8(2), 43–52. <https://doi.org/10.31937/ultimart.v8i2.467>
- Neyer, G., & Bernardi, L. (2011). Feminist perspectives on motherhood and reproduction. *Historical Social Research/Historische Sozialforschung*, 36(2), 162–176.
- Nnaemeka, O. (2005). Mapping African feminisms', adapted version of 'Introduction: reading the rainbow', from "sisterhood, feminisms & power: from africa to the diaspora." In A. Cornwall (Ed.), *Readings in gender in Africa* (pp. 31–40). Indiana University Press.
- Nugroho, G., & Herlina, D. (2015). *Krisis dan paradoks film Indonesia*. PT. Kompas Media Nusantara.
- Nuraini, R. (2014). Pembisuan perempuan dalam film Habibie dan Ainun. *Jurnal Interaksi*, 3(1), 67–74.
- Olsson, P., & Ruotsala. (2009). Introduction. In P. Olsson & H. Ruotsala (Eds.), *Gendered rural space* (pp. 7–17). Finnish Literature Society.
- O'Reilly, A. (2006). *Rocking the cradle: Thoughts on feminism, motherhood, and the possibility of empowered motherhood*. Demeter Press.
- O'Reilly, A. (2008). *Feminist mothering*. SUNY Press.

- O'Reilly, A. (2014). *Mothers, mothering and motherhood across cultural differences: A reader*. Demeter Press.
- O'Reilly, A. (2021). *Matricentric feminism*. Demeter Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1k2j331>
- Pamungkas, N. C. (2021). Keadilan dan kesetaraan gender dalam peran orang tua dalam mengasuh anak: Perspektif pasangan menikah muda. *Jurnal Qualita: Jurnal Studi Gender Dan Anak*, 3(2), 240–252.
- Paramadhita, I. (2013). Pasir berbisik dan new women's aesthetics in Indonesia. In Y. Michalik (Ed.), *Indonesian Women Filmmakers*. Regiospectra.
- Paramaditha, I. (2011). 'Passing' dan naratif 'pindah agama': Ayat-ayat Cinta dan performativitas muslim Indonesia kontemporer. In K. G. Ceng & T. Barker (Eds.), *Mau dibawa ke mana sinema kita?* (pp. 81–108). Salemba Humanika.
- Pratista, H. (2017). *Memahami film*. Montase Press.
- Purwanti, A., & Suana, S. (2020). Makna representasi tokoh Arini sebagai obyek patriarki dalam film Arini. *Commed: Jurnal Komunikasi Dan Media*, 5(1), 54–62. <https://doi.org/10.33884/commed.v5i1.2389>
- Putri, A., & Nurhajati, L. (2020). Representasi perempuan dalam kukungan tradisi Jawa pada film Kartini karya Hanung Bramantyo. *ProTVF*, 4(1), 42. <https://doi.org/10.24198/ptvf.v4i1.24008>
- Rahayu, A. S. (2018). Kehidupan sosial ekonomi single mother dalam ranah domestik dan publik. *Jurnal Analisa Sosiologi*, 6(1). <https://doi.org/10.20961/jas.v6i1.18142>
- Rakhmani, I. (2016). *Mainstreaming islam in Indonesia*. Palgrave Macmillan US. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-54880-1>
- Robinson, K. (2009). *Gender, Islam, and democracy in Indonesia*. Routledge.
- Rodgers, Y. van der M. (2011). *Maternal employment and child health*. Edward Elgar Publishing. <https://doi.org/10.4337/9781781001103>
- Romli, R., Roosdinar, M. M., & Nugraha, A. R. (2019). Representasi perempuan dalam film ayat-ayat cinta. *Jurnal Komunikasi Global*, 7(2), 183–204. <https://doi.org/10.24815/jkg.v7i2.11239>
- Rose, E. (1999). *A mother's job*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195111125.001.0001>
- Sari, R. P. (2014). Pembungkaman kaum perempuan dalam film Indonesia: Penerapan teori muted group dalam film "Pertaruhan." *Jurnal Komunikasi*, 9(1), 117–125.
- Sasono, E. (2011). Film-film Indonesia bertema Islam dewasa ini: Jualan agama atau Islamisasi? In K. G. Ceng & T. Barker (Eds.), *Mau dibawa ke mana sinema kita?* (pp. 58–80). Salemba Humanika.
- Scalia, B. R. (2012). Toward a semiotics of poetry and film: Meaning-making and extra-linguistic signification. *Literature/Film Quarterly; Salisbury*, 40(1), 46–53.
- Sen, K., & Hill, D. T. (2011). *The construction of women in contemporary Indonesian women's cinema*. Routledge.
- Sen, K. (1994). *Indonesian cinema : framing the new order*. Zed Books.

- Sen, K. (2004). *Kuasa dalam sinema: Negara, masyarakat, dan sinema Orde Baru*. Ombak.
- Setyoningrum, A. A. D., & Nindita, K. (2020). Perempuan, pengelolaan keuangan dan ekonomi keluarga. *Ekobis: Jurnal Ilmu Manajemen dan Akuntansi*, 8(2), pp. 12–20, 2020
- Snitow, A. (1992). Feminism and motherhood: An american reading. *Feminist Review*, 40, 32. <https://doi.org/10.2307/1395276>
- Stanley, T. (2021). *Whatever happened to tradition?: History, belonging and the future of west*. Bloomsbury Continuum.
- Sumakul, Y., & Ruata, S. (2020). Kesejahteraan psikologis dalam masa pandemi COVID-19. *Journal of Psychology "Humanlight"*, 1(1), 1–7. <https://doi.org/10.51667/jph.v1i1.302>
- Surahman, B. (2019). Peran Ibu terhadap masa depan anak. *Jurnal Hawa : Studi Pengarus Utamaan Gender Dan Anak*, 1(2). <https://doi.org/10.29300/hawapsga.v1i2.2600>
- Surahman, S. (2015). Representasi feminisme dalam film Indonesia: Analisis semiotika terkait feminisme pada film 7 Hati 7 Cinta 7 Wanita. *Jurnal Ilmiah LISKI (Lingkar Studi Komunikasi)*, 1(2), 119. <https://doi.org/10.25124/liski.v1i2.818>
- Suryakusuma, J. (2021). *Ibuisme negara: Konstruksi sosial keperempuanan Orde Baru*. Komunitas Bambu.
- Suryakusuma, J. I. (1996). The state and sexuality in new order Indonesia. In *Fantasizing the Feminine in Indonesia* (pp. 92–119). Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822396710-004>
- Susanti, S. D., & Hayat, N. (2022). Strategi nafkah perempuan single parent dalam mempertahankan kesejahteraan keluarga. *Jurnal Pendidikan Sosiologi Dan Humaniora*, 13(2), 251. <https://doi.org/10.26418/j-psh.v13i2.54436>
- Swestin, G. (2009). 'In the Boy's Club: A Historical Perspective on the Roles of Women in the Indonesian Cinema', *SCRIPTURA Jurnal Ilmiah Komunikasi*, Vol. 3, No. 2, July, 103-111.
- Turner, L., & West, R. (2013). *Perspectives on family communication* (Fifth edition). McGraw-Hill Education.
- Wibowo, G. (2019). Representasi perempuan dalam film siti. *Nyimak (Journal of Communication)*, 3(1), 47. <https://doi.org/10.31000/nyimak.v3i1.1219>
- Yassari, N., Möller, L.-M., & Gallala-Arndt, I. (2017). *Parental care and the best interests of the child in Muslim countries*. Asser Press.

