

Eksplorasi Visual dan Pembungkaman Perempuan: Analisis Feminisme dalam Film *Tuhan, Izinkan Aku Berdosa*

Vivi Adriana Latif¹, Mahmudah Mahmudah², Muhammad Alfian Tuflih³

^{1,2,3} Universitas Negeri Makassar, Indonesia

Penulis Korespondensi:

Vivi Adriana Latif

viviadrianalatif28@gmail.com

Abstract

This study aims to describe the subject-object position of women in the film *God, Allow Me to Sin Tuhan, Izinkan Aku Berdosa* directed by Hanung Bramantyo using Sara Mills's critical discourse theory. The research employed a qualitative approach with a case study method. The primary data were obtained from film scenes and dialogues that portray women's representation within patriarchal power relations. The analysis was conducted by identifying the role of female characters as subjects or objects through narrative construction, camera perspective, and the use of language in dialogues. The findings reveal that the character of Kiran is represented ambivalently: on the one hand, she becomes an object within an oppressive patriarchal system, experiencing harassment and symbolic violence; on the other hand, she demonstrates limited resistance through actions and expressions that challenge male domination. The film shows that women's subject-object positions are not fixed, but rather negotiated through social relations, language, and visual narratives. The conclusion of this study confirms that Sara Mills's theory is effective in uncovering power relations and gender ideology within media texts.

Keywords: *women representation, patriarchal discourse, Sara Mills*

Pendahuluan

Isu patriarki dewasa ini masih terus menjadi perbincangan dalam berbagai aspek. Melihat zaman yang semakin berkembang, ternyata masalah ini belum hilang. Di era ini, meskipun perempuan semakin mendapatkan akses pendidikan, pekerjaan, dan hak-hak politik, mereka sering kali masih harus menghadapi hambatan yang berbasis pada gender, seperti upah yang lebih rendah, beban ganda (pekerjaan dan tugas domestik), serta kekerasan berbasis gender. Penerapan patriarki dalam struktur sosial memainkan peran besar dalam menempatkan laki-laki sebagai pendamping bagi perempuan. Dari representasi lemah inilah laki-laki dengan mudah semena-mena terhadap perempuan.

Representasi gender dalam media, menjadi salah satu isu sentral dalam kajian budaya kontemporer. Masyarakat Indonesia yang masih kuat dengan nilai-nilai patriarkal membuat representasi gender dalam film menjadi cerminan dari dinamika sosial yang kompleks. Budaya patriarki menempatkan laki-laki sebagai pusat kekuasaan dan otoritas, sementara perempuan sering kali ditempatkan dalam posisi subordinat (Agustina *et al.*, 2025). Representasi ini terlihat dalam berbagai bentuk, mulai dari penggambaran perempuan sebagai makhluk emosional dan lemah, hingga sebagai simbol moralitas yang dikontrol oleh pandangan laki-laki (Mills, 2007). Film, sebagai produk budaya populer, berperan penting dalam mempertahankan atau menantang konstruksi tersebut. Melalui bahasa gambar, dialog, dan narasi, film memiliki kekuatan ideologis untuk membentuk persepsi publik tentang apa yang dianggap "alami" dalam relasi gender.

Film tidak hanya berfungsi sebagai hiburan, tetapi juga sebagai sarana penyampai ideologi yang membentuk cara pandang masyarakat terhadap relasi antara laki-laki dan perempuan. Pada beberapa produksi sinema, perempuan kerap direpresentasikan sebagai objek visual atau tokoh pasif yang keberadaannya bergantung pada peran laki-laki (Mulvey, 1975). Kondisi ini menunjukkan bagaimana media visual turut mereproduksi sistem patriarki yang telah mengakar dalam struktur sosial. Representasi tersebut tidak hanya mencerminkan kenyataan sosial, tetapi juga memperkuatnya melalui konstruksi makna dan bahasa visual yang digunakan dalam narasi film.

Perubahan sosial yang mengiringi perkembangan zaman seharusnya membuka ruang bagi representasi perempuan yang lebih setara dan berdaya. Media di Indonesia masih sering menunjukkan bias gender yang halus namun sistematis (Putri, Dianastiti & Sumarlam, 2022). Perempuan dalam film kerap ditempatkan dalam dilema moral, atau bahkan dijadikan simbol penderitaan tanpa ruang untuk resistensi yang nyata. Kondisi ini menegaskan pentingnya pendekatan kritis dalam membaca representasi gender agar tidak terjebak dalam konsumsi makna yang bersifat patriarkal (Sumakud and Septyana, 2020). Disinilah analisis wacana kritis memiliki peran penting dalam membongkar relasi kuasa yang tersembunyi di balik teks film.

Wacana kritis Sara Mills (2007) menawarkan kerangka analisis yang relevan untuk mengkaji bagaimana posisi perempuan dan laki-laki dibangun dalam teks media. Sara Mills menyoroti pentingnya dua konsep utama, yaitu *posisi subjek* dan *posisi pembaca*, untuk memahami siapa yang memiliki kendali atas narasi dan siapa yang menjadi pusat makna dalam wacana (Haryatmoko, 2022). Dengan menganalisis struktur bahasa, sudut pandang naratif, serta relasi kuasa dalam teks, pendekatan ini mampu mengungkap bagaimana ideologi gender beroperasi secara halus melalui representasi media. Pendekatan ini berbeda dari teori feminis lain karena tidak hanya fokus pada isi cerita, tetapi juga bagaimana pembaca atau penonton diarahkan untuk memaknai peristiwa dan karakter dalam film.

Representasi perempuan dalam film menjadi semakin penting ketika dikaitkan dengan tema-tema religius yang sering kali membawa legitimasi moral yang kuat dalam masyarakat. Film bertema religi tidak jarang menghadirkan konstruksi gender yang lebih kompleks, karena memadukan nilai-nilai spiritual dengan norma sosial yang telah mapan. Perempuan sering kali diposisikan sebagai simbol kesalehan, kehormatan, sekaligus objek kontrol moral, sehingga ruang geraknya menjadi terbatas oleh tafsir-tafsir yang didominasi oleh perspektif laki-laki (Andriyana and Andrian, 2024). Hal ini menunjukkan bahwa agama dalam media tidak selalu berfungsi sebagai ruang pembebasan, tetapi juga dapat menjadi instrumen yang memperkuat struktur patriarki.

Film *Tuhan, Izinkan Aku Berdosa* karya Hanung Bramantyo menjadi objek yang menarik untuk dianalisis dalam konteks ini. Film ini menyoroti perjalanan seorang perempuan bernama Kiran yang terjebak dalam sistem sosial dan religius yang sarat kekuasaan patriarkal. Melalui narasi yang kompleks dan visual yang kuat, film ini merepresentasikan perempuan tidak hanya sebagai korban, tetapi juga sebagai subjek yang berjuang memahami dirinya di tengah tekanan moral dan sosial (Handita, 2024). Dengan menggunakan teori wacana kritis Sara Mills, penelitian ini bertujuan untuk mengungkap bagaimana representasi gender dalam film tersebut dikonstruksi melalui bahasa, narasi, dan posisi penonton. Analisis ini diharapkan dapat memberikan pemahaman yang lebih mendalam tentang bagaimana media film berperan dalam membentuk, menegosiasikan, dan menantang ideologi patriarki di masyarakat Indonesia.

Metode

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif dengan pendekatan studi kasus. Data utama berupa adegan, dialog, dan narasi film *Tuhan, Izinkan Aku Berdosa* yang dianalisis dengan fokus pada representasi perempuan dalam relasi kekuasaan patriarki.

Teknik pengumpulan data dilakukan melalui analisis dokumen, yaitu menonton dan mentranskripsikan dialog film yang relevan dengan tema subjek–objek. Data kemudian dikategorikan berdasarkan indikator teori wacana kritis Sara Mills, yaitu: (1) posisi subjek dan objek dalam teks, (2) relasi kuasa yang terbentuk, dan (3) representasi perempuan sebagai agen atau korban.

Analisis data mengikuti tahapan: (1) Transkripsi dialog dan deskripsi visual dari adegan penting. (2) Kategorisasi berdasarkan posisi karakter dalam wacana. (3) Interpretasi makna naratif dan visual menggunakan kerangka Sara Mills. (4) Penarikan kesimpulan untuk mengidentifikasi pola representasi perempuan. Triangulasi data dilakukan dengan membandingkan temuan film dengan teori dan penelitian terdahulu tentang patriarki dan analisis wacana feminis.

Hasil

Wacana yang terbentuk melalui narasi film kerap kali merefleksikan norma dominan dalam masyarakat, termasuk bagaimana perempuan direpresentasikan dalam relasi kuasa, tubuh, dan bahasa. Teori Sara Mills berperan penting dalam memahami bahwa representasi tidak pernah netral, karena siapa yang merepresentasikan dan dalam kerangka apa suatu identitas dikonstruksi adalah bagian dari struktur ideologis yang menentukan makna.

Perempuan Sebagai Objek dalam Narasi Film

Indikator ini menunjukkan bagaimana perempuan tidak diposisikan sebagai agen aktif dalam membentuk cerita, tetapi menjadi alat atau sasaran dominasi tokoh laki-laki atau sistem sosial. (Mills, 2007) menyatakan bahwa hal ini berkaitan erat dengan posisi subjek–objek dalam teks, di mana tokoh perempuan ditampilkan melalui sudut pandang laki-laki (baik literal maupun simbolik), yang menjadikannya objek tatapan, kekuasaan, atau tindakan.

Data 1

“Kiran sedang menari riang bersama teman-temannya dan Mbak Ami di diskotik, sambil memegang rokok dan minuman keras. (Kamera fokus menyorot Kiran yang menari di tengah-tengah orang, menyoroti dari atas hingga bawah tubuh Kiran, yang masih menggunakan hijabnya dengan dress model terbelah hingga paha).” (TIAB, 2023, 07:37).

Adegan ini memperlihatkan bagaimana strategi visual *male gaze* bekerja secara eksplisit dalam film melalui penggunaan kamera yang menelusuri tubuh perempuan secara sensual dan terarah. Pengambilan gambar terhadap Kiran dengan pakaian kontras—berhijab namun mengenakan dress terbelah—menunjukkan bahwa tubuhnya difungsikan sebagai objek visual untuk konsumsi penonton laki-laki. Fokus kamera pada gerak tubuh dan ekspresi fisiknya bukanlah kebetulan teknis, melainkan bagian dari konstruksi sinematik yang menempatkan perempuan sebagai sumber hasrat visual, bukan sebagai subjek yang memiliki makna atau agensi. Hal ini menegaskan bahwa dalam sistem visual patriarkal, perempuan direduksi menjadi citra erotis yang kehilangan kedalaman karakter dan nilai intelektualnya.

Sejalan dengan pandangan Mulvey (1975), adegan ini menunjukkan bagaimana kamera bertindak sebagai perpanjangan mata laki-laki yang mengontrol narasi. Kiran

tidak lagi dilihat sebagai individu yang berpikir dan berperasaan, tetapi sebagai tampilan visual yang harus dinikmati. Hijab yang seharusnya menjadi simbol spiritualitas justru dimanfaatkan untuk memperkuat kontras erotis, menjadikan tubuh perempuan sebagai arena pertentangan makna antara moralitas dan sensualitas. Penonton dalam konteks ini tidak diajak untuk memahami Kiran, melainkan untuk menontonnya—menegaskan dominasi *male gaze* dalam film yang memperlakukan perempuan sebagai objek pandangan, bukan subjek yang memiliki kendali atas maknanya sendiri.

Data 2

“(Kamera menyorot Pak Tomo yang menatap Kiran dengan dalam dan tersenyum aneh), Pak Tomo: Kamu ini mahasiswa saya yang pintar. Kalau cuma mau makan mi bakso dan es cincau, kamu kan bisa telepon saya. Kita ketemu di sini, diskusi. (menatap kiran dengan dalam). (Kiran tersenyum canggung menanggapi ucapan dosennya).” (TIAB, 2023, 20:15).

Adegan ini menunjukkan bahwa *male gaze* tidak selalu muncul melalui eksploitasi tubuh perempuan secara eksplisit, tetapi juga melalui konstruksi tatapan laki-laki dalam narasi film. Kamera secara sadar menyorot ekspresi Pak Tomo, tatapan intens dan senyum ambigu, yang menempatkannya sebagai subjek penafsir dan pengontrol makna, sementara Kiran hanya menjadi figur pasif yang tersenyum canggung. Fokus visual dan naratif diarahkan pada inisiatif laki-laki, bukan pada peran aktif Kiran, sehingga perempuan kembali ditempatkan sebagai penerima perhatian dan objek dari tatapan dominan. Representasi ini menunjukkan bahwa kekuasaan dalam film tidak hanya dibangun melalui tindakan, tetapi juga melalui cara pandang sinematik yang mengontrol siapa yang memiliki hak untuk melihat dan siapa yang dilihat.

Kerangka wacana kritis Sara Mills (2007) melihat adegan ini memperlihatkan bahwa objektifikasi perempuan dapat terjadi secara halus melalui struktur dialog, framing kamera, dan distribusi agensi dalam narasi. Kamera membimbing penonton untuk melihat dari perspektif Pak Tomo, merasakan kendalinya, dan secara tidak sadar ikut dalam posisi tatapan laki-laki terhadap perempuan. Kiran, dalam konteks ini, tidak berperan sebagai pengendali makna, tetapi sebagai refleksi dari keinginan dan interpretasi laki-laki. Data 26 dengan demikian menegaskan bahwa *male gaze* bekerja bukan hanya pada level visual erotis, tetapi juga dalam mekanisme naratif yang meneguhkan dominasi laki-laki sebagai pemilik pandangan dan perempuan sebagai objek pasif dalam sistem representasi patriarkal.

Data 3

Darul: Antum gak usah khawatir. Antum punya ana, Ran, dan ana akan jadi siapa-siapanya antum. (Berbicara dengan nada lembut dan menatap Kiran dalam-dalam). (Darul perlahan mendekatkan wajahnya ke wajah Kiran, namun Kiran tidak menghindar dan memperhatikan Darul). (Kamera menyorot pakaian mereka di lantai, lalu berpindah menyorot Darul yang sudah bertelanjang dada, sementara Kiran berada di bawah selimut). (TIAB, 2023, 45:45).

Adegan ini menampilkan penerapan *male gaze* yang jelas melalui konstruksi visual interaksi seksual antara Kiran dan Darul. Kamera tidak menyoroti hubungan mereka sebagai pertemuan emosional atau spiritual yang setara, tetapi justru menekankan intensitas erotis melalui simbol dan gestur fisik, seperti pakaian berserakan, posisi tubuh di ranjang, dan pencahayaan redup. Tubuh laki-laki (Darul) ditampilkan lebih terbuka, sementara tubuh perempuan (Kiran) dibungkus dan disembunyikan, menciptakan kontras yang menegaskan perempuan sebagai objek hasrat visual. Fokus kamera bukan

pada makna hubungan, melainkan pada atmosfer sensual yang mengundang imajinasi penonton, memperlihatkan bagaimana film membangun makna tubuh perempuan melalui pandangan laki-laki.

Sejalan dengan pandangan Sara Mills (2007), kontrol atas makna dalam adegan ini tidak dimiliki oleh perempuan, melainkan oleh laki-laki dan kamera sebagai perpanjangan dari pandangan patriarkal. Kiran tidak digambarkan sebagai subjek yang memiliki kesadaran atau pilihan, melainkan sebagai penerima dari tindakan dan gestur laki-laki. Penonton diarahkan untuk melihat dan menilai dari perspektif laki-laki, bukan dari sisi pengalaman perempuan. Dengan demikian, data ini menegaskan bahwa *male gaze* dalam film ini tidak hanya bekerja melalui eksploitasi visual, tetapi juga melalui struktur wacana yang menempatkan perempuan sebagai simbol sensualitas dan objek naratif, bukan sebagai individu dengan agensi atau kesadaran moralnya sendiri.

Data 4

“(Kamera menyorot pria pertama memperhatikan tubuh dari atas hingga bawah Kiran yang telah lemah tak berdaya diatas kursi, bajunya terangkat hingga perut, celananya hampir tidak terkancing. Pria itu bergegas memapah Kiran yang masih terkapar dari kursinya dengan senyum seringai di wajahnya), (Pria pertama menyuruh pria kedua keluar dengan paksa untuk membeli makan. Saat pria pertama mengangkat Kiran, dengan sedikit tenaga, Kiran meraih sebilah pisau di atas meja dan langsung menusukkannya ke punggung pria itu).” (TIAB, 2023, 1:24:03).

Adegan ini menampilkan *male gaze* dalam bentuk paling eksplisit, ketika tubuh perempuan divisualisasikan sebagai objek pasif yang memenuhi fantasi dominasi laki-laki. Kamera dengan sengaja menyorot tubuh Kiran dari atas ke bawah, memperlihatkan kondisi tidak berdayanya melalui pakaian yang tersingkap dan sorotan lambat pada tubuh. Sudut pengambilan gambar dan ekspresi predatoris pelaku memperkuat kesan bahwa tubuh perempuan bukan sekadar dilihat, tetapi juga “dimiliki” secara visual. Penonton ditempatkan dalam posisi ambigu—sebagai pengamat sekaligus bagian dari struktur tatapan laki-laki yang menciptakan ketimpangan kuasa antara pelaku dan korban.

Sejalan dengan teori *male gaze* dari Mulvey (1975) dan wacana kritis Sara Mills (2007), adegan ini menunjukkan bahwa kekuasaan laki-laki tidak hanya hadir dalam tindakan fisik, tetapi juga dalam cara kamera dan narasi membingkai makna tubuh perempuan. Kiran tidak memiliki ruang untuk bersuara; maknanya sepenuhnya dikendalikan oleh sudut pandang laki-laki. Meski di akhir adegan Kiran melakukan perlawanan dengan menusuk pelaku, tindakan tersebut tidak sepenuhnya menghapus konstruksi visual yang sejak awal menempatkannya sebagai objek seksual. *Data 28* menegaskan bahwa film ini masih mereproduksi struktur patriarki melalui visualisasi tubuh perempuan yang dipandang, dikendalikan, dan didefinisikan oleh laki-laki, bukan oleh dirinya sendiri.

Data 5

“(Menampilkan suasana meja makan dengan pejabat-pejabat yang tertawa). Pak Bambang: Hahaha... Kita terlalu banyak bicara. Hahaha.. (Semua ikut tertawa), (Pak Bambang tiba-tiba memegang tangan Kiran di atas pahanya). Pak Bambang: So... bagaimana? (Kiran menepis tangan Pak Bambang yang sudah berjalan ke pahanya). Kiran: Jangan di sini, Pak. Pak Bambang: Kenapa...? Karena ada orang-orang ini? (Menunjuk orang-orang lain di meja, termasuk Pak Tomo). Mereka tidak akan berani apa-apa. Hahaha... C'mon! (Menarik wajah Kiran seakan ingin menciumnya).” (TIAB, 2023, 25:41).

Adegan ini menampilkan bentuk dominasi patriarki yang nyata dalam ruang sosial publik, ketika kekuasaan laki-laki meniadakan batas dan otonomi tubuh perempuan. Pak Bambang, sebagai simbol pejabat berkuasa, memperlakukan Kiran secara tidak setara—memegang tangan dan mencoba menciumnya di hadapan publik sambil berkata, “orang-orang ini tidak akan berani apa-apa.” Ucapan ini mencerminkan sistem patriarki yang permisif dan saling melindungi perilaku laki-laki terhadap perempuan, sebagaimana dijelaskan Haryatmoko (2010), bahwa kekuasaan patriarki sering bekerja melalui legitimasi sosial yang diam dan kolektif.

Respon Kiran yang hanya berkata “jangan di sini” menunjukkan keterbatasan agensi perempuan di tengah tekanan struktur sosial yang menindas. Ia sadar bahwa penolakan terbuka berisiko bagi posisinya, menandakan hilangnya kebebasan untuk bertindak maupun berbicara. Kamera memperkuat makna tersebut melalui fokus pada ekspresi tidak nyaman Kiran dan tindakan agresif Pak Bambang, menegaskan bahwa perempuan tidak memiliki ruang perlindungan bahkan di tempat publik. *Data 30* memperlihatkan bagaimana patriarki bekerja secara sistemik: tubuh dan suara perempuan dikontrol bukan hanya oleh individu laki-laki, tetapi oleh seluruh struktur sosial yang membenarkan dominasi mereka.

Perempuan dalam Dilema Sosial

Indikator ini menunjukkan bagaimana perempuan tidak diposisikan sebagai agen aktif dalam membentuk cerita, tetapi menjadi alat atau sasaran dominasi tokoh laki-laki atau sistem sosial. Sara Mills menjelaskan bahwa hal ini berkaitan erat dengan posisi subjek-objek dalam teks, di mana tokoh perempuan ditampilkan melalui sudut pandang laki-laki (baik literal maupun simbolik), yang menjadikannya objek tatapan, kekuasaan, atau tindakan

Data 6

“Terjadi kerusuhan antara dua kelompok di depan sebuah ruangan. Pak Tomo: Ada apa ini? Hudan: Ini mereka mau merebut tempat kita, Pak. (Menunjuk kelompok Kiran). Kiran: Bohong, Pak! Tempat ini biasa kita pakai untuk kajian. (Kamera menyorot Kiran yang hanya menunduk dengan pakaiannya yang tampak sopan). Hudan: Kajian gimana? Kajian di masjid lah, masa di sini? Gaknyambung, lu, sama jamaah lainnya. Beda aliran? (Suasana kembali kacau karena kelompok Kiran tidak terima disebut beda aliran).” (TIAB, 2023, 11:09).

Adegan ini menggambarkan bagaimana Kiran terjebak dalam tarik-menarik wacana sosial, religius, dan politik yang didominasi oleh otoritas laki-laki. Upayanya mempertahankan ruang kajian ditolak oleh Hudan melalui argumen religius seperti “kajian di masjid lah” dan “beda aliran,” yang mencerminkan stigmatisasi ideologis terhadap perempuan dan kelompok yang dianggap menyimpang dari arus utama. Wacana ini menunjukkan bagaimana agama sering digunakan sebagai alat kontrol sosial yang menyingkirkan perempuan dari ruang publik dan spiritual.

Kamera menyorot Kiran dalam posisi menunduk dan berpakaian sopan—simbol kesalehan yang ironisnya tidak memberinya otoritas. Hal ini menegaskan pandangan Haryatmoko (2010) bahwa kesalehan perempuan kerap dijadikan sarana penundukan, bukan pemberdayaan. *Data 35* memperlihatkan bahwa meskipun Kiran rasional dan berpenampilan sesuai norma, ia tetap disubordinasikan oleh sistem patriarki religius yang menentukan kebenaran melalui tafsir laki-laki. Film menempatkan penonton untuk menyadari dilema perempuan: ketika diam dianggap lemah, tetapi ketika bersuara justru dituduh menyimpang.

Data 7

“(Dua pria menyarankan Kiran untuk tinggal di tempat mereka dulu tanpa membayar sewa agar lebih dekat dengan kelompoknya. Kiran tampak ragu). Pria 1: Kami juga menyarankan jalan keluar yang insyaAllah lebih barokah. Pria 2: Ada kabar gembira. Al-Ustadz Abu Darda, pimpinan sekaligus panutan gerakan kita, beliau ingin... ta’aruf ke Kiran. Pria 1: MasyaAllah, alhamdulillah. (Ekspresi Kiran tampak terkejut dan bingung mendengar ucapan kedua pria itu).” (TIAB, 2023, 18:00).

Adegan ini memperlihatkan dilema sosial yang dialami Kiran sebagai perempuan dalam sistem religius yang patriarkal, di mana nilai-nilai agama digunakan untuk menutupi relasi kuasa dan kontrol atas tubuh serta pilihan hidup perempuan. Pernyataan “Ustadz Abu Darda ingin ta’aruf” tidak sekadar ajakan pernikahan, tetapi simbol bagaimana keputusan penting tentang hidup perempuan dibuat tanpa partisipasinya. Kiran hanya menerima “kabar gembira,” bukan kesempatan untuk memilih. Bahasa religius seperti “jalan keluar yang barokah” dan “insyaAllah” berfungsi sebagai legitimasi moral untuk tekanan sosial yang membatasi kebebasan perempuan.

Dalam konteks ini, perempuan menjadi alat negosiasi antar laki-laki, bukan subjek otonom dalam percakapan atau keputusan. Dua pria berbicara seolah mereka berhak menentukan masa depan Kiran, sementara ekspresi bingung dan terkejutnya diabaikan sepenuhnya. Penonton diarahkan untuk memahami bahwa meskipun dibungkus dalam nilai religius, sistem tersebut mempertahankan subordinasi perempuan melalui kontrol yang halus namun efektif. *Data 36* menegaskan bahwa konsep perlindungan dan kehormatan dalam sistem religius sering kali bersifat transaksional—perempuan hanya dihargai sejauh mereka patuh pada tatanan laki-laki yang menentukan arti kebajikan dan ketaatan.

Data 8

(Film menampilkan keluarga Pak Tomo di dalam mobil. Sang istri sedang sibuk menelepon seseorang, sementara anak-anaknya duduk di bangku belakang. Tidak lama kemudian, telepon genggam Pak Tomo berdering karena Kiran menelepon). Pak Tomo: Siapa ini? Kiran: Halo. (Pak Tomo melirik sekilas ke arah istrinya yang masih sibuk menelepon). Pak Tomo: Oh... Pak Bambang. Hahaha... Nomor baru, Pak. (berpura-pura mengatakan hal tersebut karena istrinya di sampingnya) Kiran: Cuma mau kabarin kalau udah di jalan. Jangan lupa shareloc. Pak Tomo: Oh, iya, ya. Siap. Saya meluncur ke sana ya, nganter anak istri dulu. (Kamera kembali menyorot Kiran dengan pakaian modisnya yang masuk ke sebuah ruangan berisi para pejabat, termasuk Pak Tomo). (TIAB, 2023, 22:09).

Adegan ini menampilkan kompleksitas posisi perempuan dalam jaring kekuasaan patriarkal yang melibatkan rumah tangga, politik, dan relasi seksual tersembunyi. Kiran berada dalam hubungan transaksional dengan Pak Tomo (seorang dosen dan pejabat) yang menyembunyikan keberadaannya dari keluarga, namun tetap mempertahankan komunikasi sebagai bagian dari sistem eksploitasi yang lebih luas. Kebohongan Pak Tomo kepada istrinya dengan menyebut “Pak Bambang” memperlihatkan bentuk kekuasaan simbolik, di mana laki-laki memanipulasi kebenaran untuk menjaga citra dan kontrol. Dalam konteks ini, Kiran tampil ambigu: ia terjebak dalam ketergantungan sosial dan ekonomi, tetapi tidak memiliki kekuatan untuk menentukan atau keluar dari situasi tersebut.

Visual Kiran yang berpakaian modis di ruang pejabat menandakan bagaimana tubuh dan penampilan perempuan difungsikan sebagai alat diplomasi sosial dalam sistem patriarkal, bukan sebagai ekspresi diri. Ia menjadi bagian dari struktur yang menempatkan perempuan sebagai pelengkap kekuasaan laki-laki—simbol status,

hiburan, atau komoditas sosial. Penonton diarahkan untuk memahami bahwa dilema Kiran bukan sekadar persoalan moral individu, melainkan bagian dari struktur sosial yang memanfaatkan perempuan untuk melanggengkan relasi kuasa. *Data 37* menegaskan bahwa keterlibatan perempuan dalam ruang kekuasaan tidak otomatis menghadirkan agensi, tetapi justru memperlihatkan bagaimana sistem patriarki menundukkan perempuan secara halus melalui relasi sosial, politik, dan simbolik yang saling menopang.

Data 9

“(Film menampilkan Abu Darda yang baru masuk ruangan bersama kedua istrinya yang berpakaian islami dan bercadar. Kiran sudah duduk di hadapan mereka). Adik Abu Darda: Ana, adik Ustaz Darda, mewakili keluarga kami. Sudah mengontak orang tua Kiran di Salatiga. Kiran: (Menjawab dengan gugup) Me-mengontak bagaimana ya? Wanita: (Berbisik ke Kiran) Jangan bicara dulu sebelum ditanya. (Kamera menyorot seluruh orang di ruangan itu yang menatap Kiran dengan tatapan aneh).” (TIAB, 2023, 24:00).

Adegan ini menggambarkan dominasi mutlak sistem religius patriarkal terhadap tubuh dan suara perempuan. Kiran ditempatkan dalam posisi tanpa hak berbicara, bahkan ketika hal yang dibahas menyangkut dirinya sendiri. Ketika ia mencoba mempertanyakan tindakan menghubungi orang tuanya tanpa izin, ia segera dibungkam secara verbal melalui perintah “jangan bicara dulu sebelum ditanya.” Kehadiran Abu Darda bersama dua istrinya yang berpakaian syar’i menjadi simbol otoritas keagamaan yang kolektif dan hierarkis. Visualisasi ruang dan tatapan yang menekan memperlihatkan bahwa perempuan seperti Kiran bukan hanya tidak berdaya secara sosial, tetapi juga diisolasi secara moral dan psikologis.

Tindakan menghubungi orang tua Kiran tanpa konfirmasi menegaskan bagaimana sistem patriarkal mengambil alih otoritas perempuan atas dirinya sendiri. Kiran tidak diberi ruang untuk menentukan makna, keputusan, atau bahkan hak berbicara. Kamera yang menyorot tatapan penghakiman dari seluruh penghuni ruangan memperkuat nuansa subordinasi tersebut, memperlihatkan bagaimana norma sosial dan agama digunakan untuk membungkam perempuan secara simbolik. *Data* ini memperlihatkan bahwa perempuan, dalam sistem religius seperti ini, tidak hanya kehilangan kendali atas tubuh dan suara mereka, tetapi juga dijadikan objek dari kebijakan dan moralitas yang ditentukan oleh laki-laki. Kiran menjadi representasi perempuan yang dipaksa tunduk pada otoritas sosial dan spiritual tanpa ruang bagi otonomi atau resistensi pribadi.

Data 10

“(Kamera menyorot Kiran yang berjalan sendirian di pinggir jalan dengan tatapan kosong dan wajah penuh luka). (Kiran merasa hidupnya sudah tidak ada artinya, terutama setelah menerima telepon yang memberitahukan bahwa ayahnya di kampung telah meninggal). (Kaki Kiran pincang, tubuhnya penuh luka, dan ia . berjalan sambil menangis). (Saat Kiran berjalan, terdengar monolog dalam hatinya). Kiran (monolog dalam hati): Kau tidak pernah menjawab. Jawaban-Mu hanyalah merenggut satu per satu yang berharga dariku. (Kamera menyorot Kiran yang berteriak dan terus berjalan tanpa arah).” (TIAB, 2023, 1:27:28).

Adegan ini memperlihatkan puncak krisis eksistensial dan spiritual Kiran, yang muncul akibat penindasan sosial, pengkhianatan religius, dan kekerasan sistemik. Setelah kehilangan tubuhnya yang dikendalikan laki-laki, suaranya yang dibungkam sistem, dan keluarganya yang hancur, Kiran mengalami kehampaan total—ditinggalkan oleh manusia dan merasa diabaikan oleh Tuhan. Monolog batinnya, “*Kau tidak pernah menjawab,*” menjadi bentuk gugatan terhadap institusi religius yang diam atas penderitaan

perempuan. Dalam konteks wacana, kemarahan Kiran bukanlah penolakan terhadap iman, melainkan bentuk resistensi terhadap sistem keyakinan patriarkal yang gagal memberikan keadilan dan perlindungan.

Secara visual, tubuh Kiran yang lemah dan penuh luka menandakan kehancuran total perempuan di bawah sistem sosial dan religius yang menindas. Namun, di balik kehancuran itu muncul kesadaran kritis—Kiran bergeser dari objek pasif menjadi subjek yang berani menggugat diamnya kekuasaan, termasuk Tuhan yang direpresentasikan sebagai simbol otoritas patriarkal. Penonton diarahkan untuk memahami bahwa keheningan Tuhan di sini bukan ketidakhadiran spiritual, tetapi refleksi atas keheningan institusi agama terhadap penderitaan perempuan. *Data 40* menegaskan posisi Kiran sebagai simbol perempuan yang terlempar dari semua struktur kekuasaan—sosial, religius, dan moral—namun justru mulai menemukan ruang baru bagi eksistensi dan spiritualitasnya sendiri. Jeritannya ke langit bukan sekadar keputusan, tetapi pernyataan lahirnya kesadaran baru tentang makna, iman, dan kebebasan perempuan di luar batas patriarki.

Pembahasan

Hasil penelitian menunjukkan bahwa representasi perempuan dalam film *Tuhan, Izinkan Aku Berdosa* secara konsisten dibentuk melalui kerangka pandangan patriarkal yang bekerja di tingkat visual, naratif, dan ideologis. Pada level visual, penggunaan *male gaze* (Mulvey, 1975) menjadi alat utama yang mengonstruksi tubuh perempuan sebagai objek tatapan dan hasrat laki-laki. Penggambaran Kiran dalam adegan menari di diskotik menunjukkan bagaimana kamera berperan sebagai instrumen kontrol makna—menyorot tubuh perempuan dari atas ke bawah untuk menciptakan efek sensual dan erotis. Representasi ini menandakan bahwa tubuh perempuan tidak lagi dimaknai secara personal atau spiritual, tetapi direduksi menjadi citra visual yang melayani fantasi laki-laki. Dalam konteks teori wacana kritis Sara Mills (2007), posisi penonton pun diarahkan untuk berperan sebagai *subjek laki-laki* yang menonton, bukan sebagai individu yang memahami perempuan sebagai sosok yang berpikir dan merasakan.

Selanjutnya, bentuk objektifikasi perempuan juga tampak melalui interaksi sosial yang menegaskan dominasi laki-laki dalam ruang akademik dan profesional. Dalam adegan antara Pak Tomo dan Kiran, kamera menyorot ekspresi dan tatapan laki-laki yang memegang kendali terhadap arah narasi. Meskipun tidak eksplisit menampilkan tubuh perempuan secara sensual, film tetap memperlihatkan bagaimana kekuasaan laki-laki bekerja melalui kontrol visual dan wacana yang halus—di mana perempuan hadir sebagai penerima perhatian, bukan pembentuk makna. Sara Mills (2007) menegaskan bahwa struktur seperti ini memperlihatkan *ideological positioning*, di mana perempuan dijebak dalam relasi makna yang dikendalikan oleh laki-laki, sementara penonton diarahkan untuk ikut menginternalisasi pandangan tersebut. Dengan demikian, film ini tidak hanya mereproduksi *male gaze* secara visual, tetapi juga memperkuatnya secara naratif.

Selain itu, representasi perempuan dalam film juga menegaskan dilema sosial yang kompleks ketika sistem patriarki bekerja dalam ruang religius dan politik. Adegan-adegan yang memperlihatkan Kiran ditawarkan *ta'aruf* tanpa persetujuan atau dibungkam oleh otoritas agama menunjukkan bagaimana bahasa religius dipakai untuk menutupi relasi kekuasaan yang timpang. Wacana seperti “jalan keluar yang barokah” berfungsi sebagai legitimasi moral bagi tindakan yang meniadakan otonomi perempuan. Haryatmoko (2010) menyatakan bahwa bentuk dominasi seperti ini merupakan kekuasaan simbolik yang beroperasi melalui nilai dan norma sosial. Film ini secara efektif menggambarkan

bagaimana perempuan tidak hanya dikontrol oleh tubuh dan seksualitasnya, tetapi juga oleh bahasa dan moralitas yang dirancang untuk melanggengkan subordinasi mereka.

Akhirnya, dimensi spiritual Kiran menunjukkan transformasi dari objek pasif menjadi subjek yang mulai menggugat sistem makna patriarkal. Krisis iman yang dialaminya—ditandai dengan monolog “Kau tidak pernah menjawab”—tidak sekadar ekspresi keputusasaan, tetapi bentuk resistensi spiritual terhadap sistem religius yang membungkam perempuan. Adegan ini memperlihatkan titik balik penting dalam narasi: saat perempuan mulai mengambil kembali haknya untuk bertanya, kecewa, dan mencari Tuhan dengan caranya sendiri. Dalam kerangka wacana kritis Sara Mills, hal ini menandakan pergeseran posisi subjek, di mana perempuan tidak lagi sekadar dilihat, tetapi mulai berbicara dan menafsirkan dunia di luar otoritas laki-laki. Dengan demikian, film *Tuhan, Izinkan Aku Berdosa* bukan hanya menampilkan penderitaan perempuan dalam sistem patriarki, tetapi juga mengungkap ruang-ruang kecil resistensi yang muncul dari kesadaran, pengalaman, dan spiritualitas perempuan sendiri.

Simpulan

Penelitian ini menyimpulkan bahwa film *Tuhan, Izinkan Aku Berdosa* merepresentasikan perempuan dalam kerangka wacana patriarkal yang kuat, baik melalui konstruksi visual, naratif, maupun ideologis. Melalui penerapan *male gaze* (Mulvey, 1975), kamera dan narasi bekerja secara sinergis untuk menempatkan perempuan sebagai objek tatapan dan hasrat laki-laki. Tubuh perempuan, khususnya tokoh Kiran, difungsikan sebagai pusat perhatian visual yang memicu sensualitas dan dominasi makna dari sudut pandang laki-laki. Dalam konteks teori wacana kritis Sara Mills (2007), posisi penonton diarahkan untuk mengadopsi perspektif laki-laki, sehingga perempuan kehilangan agensi dan makna subjektifnya, menjadi objek yang dimaknai oleh kekuasaan visual dan ideologis.

Selain itu, film ini menunjukkan bahwa dominasi patriarki tidak hanya terjadi dalam ranah privat atau relasi personal, tetapi juga dalam konteks sosial, politik, dan religius. Bahasa moral dan simbol religius digunakan sebagai alat legitimasi untuk menekan otonomi perempuan, menjadikan mereka tunduk pada sistem nilai yang dikendalikan oleh laki-laki. Kiran sebagai representasi perempuan mengalami penindasan berlapis—tubuhnya dikuasai, suaranya dibungkam, dan posisinya di ruang publik direduksi menjadi objek moralitas dan kontrol sosial. Namun, di sisi lain, film ini juga menampilkan momen resistensi, ketika Kiran mulai mempertanyakan sistem religius yang diam terhadap penderitaan perempuan. Pergulatan spiritual ini menandai munculnya kesadaran kritis dan pergeseran posisi perempuan dari objek menjadi subjek penafsir wacana.

Representasi perempuan dalam film *Tuhan, Izinkan Aku Berdosa* memperlihatkan ketegangan antara penindasan dan resistensi. Film ini merefleksikan bagaimana sistem patriarki masih mendominasi konstruksi sosial dan religius, tetapi juga membuka celah bagi lahirnya kesadaran baru tentang perempuan sebagai subjek yang berpikir, bertanya, dan berhak atas makna hidupnya sendiri. Dengan demikian, teori wacana kritis Sara Mills terbukti relevan untuk mengungkap relasi kuasa dan ideologi gender dalam teks film, terutama dalam melihat bagaimana posisi subjek–objek dibentuk, dinegosiasikan, dan dipertanyakan melalui narasi visual dan wacana sosial.

Penelitian ini memiliki keterbatasan pada ruang lingkup analisis yang berfokus pada satu film dan interpretasi wacana visual serta naratif berdasarkan teori Sara Mills dan *male gaze*. Aspek produksi film, resepsi penonton, serta konteks sosial pembuat film belum dibahas secara mendalam, padahal faktor-faktor tersebut dapat memperkaya pemahaman tentang bagaimana representasi gender terbentuk dan diterima dalam

masyarakat. Selain itu, penelitian ini belum mengeksplorasi secara komparatif representasi perempuan dalam karya-karya lain dari sutradara yang sama.

Untuk penelitian selanjutnya, disarankan agar kajian diperluas dengan membandingkan film ini dengan karya film lain bertema serupa, guna melihat pola umum dan variasi representasi gender dalam sinema Indonesia kontemporer. Pendekatan interdisipliner yang memadukan analisis wacana kritis, teori feminisme poskolonial, dan studi audiens juga dapat memberikan pemahaman yang lebih komprehensif tentang bagaimana penonton menafsirkan dan merespons konstruksi perempuan dalam film. Selain itu, penelitian masa depan dapat meneliti dinamika representasi perempuan dalam konteks digital dan media baru, di mana visualitas dan ideologi gender terus bertransformasi.

Referensi

- Agustina, D. *et al.* (2025) 'Budaya Patriarki Sebagai Fondasi Ketimpangan Gender Di Indonesia', *Jurnal Kesehatan Tambusai*, 6, pp. 8426–8434.
- Andriyana, P. and Andrian, B. (2024) 'Agama, Media, dan Masyarakat Di Era Digital', *Borneo: Journal of Islamic Studies*, 4(2), pp. 85–95.
- Handita, K. (2024) 'Analisis Framing Film Tuhan Izinkan Aku Berdosa', *Dawatuna: Journal of Communication and Islamic Broadcasting*, 4, pp. 1196–1208. doi: 10.47467/dawatuna.v4i5.3537.
- Haryatmoko, D. (2022) *Critical Discourse Analysis (Analisis Wacana Kritis): Landasan Teori Metodologi dan Penerapan*. Cetakan ke. Edited by H. Zaskuri. Depok: PT Raja Grafindo Persada.
- Mills, S. (2007) *Diskursus: Sebuah Piranti Analisis Dalam Kajian Ilmu Sosial*. Terjemahan. Edited by A. N. Zaman et al. Jakarta: Penerbit Qalam.
- Mulvey, L. (1975) 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen: Journal of academic film and television studies*, 16(3), pp. 6–18. doi: 10.1093/SCREEN/16.3.6.
- Putri, N. Q. H., Dianastiti, F. E. and Sumarlam, S. (2022) 'Narasi Korban Perkosaan pada Pemberitaan di Media Daring RRI Samarinda: Analisis Wacana Kritis Model Sara Mills', *Diglosia: Jurnal Kajian Bahasa, Sastra, dan Pengajarannya*, 5(1), pp. 1–12. doi: 10.30872/diglosia.v5i1.313.
- Sumakud, V. P. juliana and Septyana, V. (2020) 'Analisis Perjuangan Perempuan Dalam Menolak Budaya Patriarki (Analisis Wacana Kritis-Sara Mills Pada Film "Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak")', *Jurnal Semiotika*, 14(1), pp. 77–101. Available at: <http://journal.ubm.ac.id/>.