

# Honorarium, Aktris, Gender: Perempuan Pekerja Seni dalam Industri Perfilman Indonesia, 1950an-1970an

**INDIRA ARDANARESWARI**

Alumnus Program Master Departemen Sejarah FIB UGM

Email: indiez.sekai@yahoo.com

## Abstract

Observing women as art workers, one can't put away how women contribute to promote popular entertainment art such as movie. Women in the movie industry between 1950's until 1970's held extremely important roles. Big demands of women have given them freedom to participate in the works, choosing professions in the movie industry based upon their respective passion. In the development, they began to be driving forces of the expansion of public spaces for women in their locality, especially within the movie industry. These actresses were promoted intensively as a way to legitimate commercial movies. Apart from earning proper wages, they also were widely exposed but also objectified.

**Keywords:**  
film;  
actress;  
employment

## Abstrak

Ketika mengamati perempuan sebagai pekerja seni, tentunya tidak dapat lepas dari pengamatan tentang keikutsertaan perempuan memajukan seni hiburan massa layaknya film. Perempuan dalam perfilman era 1950an-1970an, setidaknya memegang peranan yang sangat penting menarik perhatian publik. Kebutuhan yang besar terhadap perempuan memberikan kebebasan bagi perempuan untuk ikut berkarya, memilih pekerjaan dalam industri perfilman berlandaskan minat. Pada perkembangannya, mereka mulai mengambil bagian sebagai penggerak meluasnya *public space* bagi perempuan di perkotaan, khususnya yang terjadi dalam perfilman. Para Aktris ini dipromosikan besar-besaran sebagai bagian legitimasi film komersial. Selain mendapatkan honor sesuai dengan tingkat pekerjaannya, mereka juga memperoleh ruang publik yang luas, namun juga diobjektifikasikan.

**Kata kunci:**  
film;  
aktris;  
pekerjaan

## Pendahuluan

Latar belakang terbentuknya era Film Nasional di tahun 1950an dapat ditinjau kembali ke masa perfilman Kolonial. Tepatnya pada tahun 1926, sejarah film mencatat pembuatan film yang pertama kali di Hindia-Belanda. Sejak saat itu pula, film mulai tumbuh menjadi bagian kegiatan industri kesenian di Pulau Jawa. Industri film Hindia-Belanda lantas menjadi terpuruk ketika muncul upaya menjadikan film sebagai media propaganda Jepang tahun 1942-1945. Selepas penjajahan Jepang, film Indonesia kembali meraba-raba dan mulai menyusun bentuknya kembali pada tatanan awal, yaitu film sebagai hiburan komersial.

Memasuki tahun 1950an, perekonomian Indonesia tengah mengalami perbaikan. Usaha ke arah pencarian penghasilan yang lebih baik ditunjukkan dengan arus perpindahan penduduk ke perkotaan, khususnya kota Jakarta (Blackburn, 2011: 252). Pada tahun 1956, diliputi suasana nasionalisasi ekonomi para pemilik Bioskop Eropa berbondong-bondong mencabut investasinya dan menjual perusahaannya kepada orang-orang kaya Tionghoa (Asrul Sani, 1997: 302). Akibatnya, sumber permodalan pengusaha Tionghoa di bidang film kembali meningkat.. Film-film dari perusahaan Tionghoa pun kembali memenuhi bioskop Indonesia sepanjang tahun 1950an. Kondisi industri perfilman tahun 1950an diramaikan pula oleh kelompok yang berkeinginan menampakkan wujud seni dari sebuah film ketimbang berdagang<sup>1</sup>. Keriuhan dalam industri perfilman Indonesia inipun kemudian menjadi pemicu penyerapan tenaga kerja di bidang seni film dan menciptakan trend profesi artis.

Bagi perempuan, trend profesi pekerja seni hiburan sebenarnya tidak dimulai tepat pada tahun 1950an. Jauh sebelum itu, perempuan telah berpenghasilan melalui pekerjaannya di bidang seni pertunjukan. Panggung sandiwara lain halnya dengan bidang pekerjaan profesional lainnya pada masa Kolonial. Kualitas pemain peran tidak ditentukan oleh tingkat intelektual seseorang, melainkan kemampuan bermain watak, bernyanyi, dan menari yang justru menjadi tolak ukur keberhasilan kerja seorang seniman panggung.

Dewi Dja merupakan sedikit dari perempuan yang terkenal lewat panggung pertunjukan Dardanella di tahun 1920an. Ia tidak berpendidikan, bahkan masih buta huruf saat pertama naik panggung (Prisma, 1990: 37).

---

1) Pada era ini dikenal dua perusahaan perintis "Perfilman Nasional", yaitu Perfini (Perusahaan Film Nasional) dan Persari (Persatuan Artis Film Indonesia). Kedua perusahaan ini memiliki visi dan gaya produksi yang bertolak belakang. Perfini yang intelektual dan nasionalis, misinya menjadikan film sebagai media edukasi dalam masyarakat Indonesia yang berbudaya. Dalam memilih pemain filmnya, Perfini lebih sering mengambil pemain yang belum berpengalaman di bidang seni akting namun berpendidikan. Persari lebih luwes dan cenderung menonjolkan aspek hiburan dan lebih komersial, sehingga pemain-pemain yang dipakai ialah mereka yang sudah dikenal bakat aktingnya meskipun tidak berpendidikan tinggi.

Walaupun skala honorariumnya tidak setinggi aktor pria dengan berbagai keahlian bermain pedang yang sangat disukai kala itu, perempuan seperti Dewi Dja tentunya sudah dapat dikatakan sebagai angkatan kerja perempuan yang keluar dari ranah domestik.

Era produksi film Hindia-Belanda mulai bertumbuh setelah meluncurnya popularitas Dardanella di tahun 1930an. Perubahan ini diawali oleh produksi film yang pertama di tahun 1926 berjudul *Loetoeng Kasaroeng*. Meskipun begitu, pengisi watak dalam film tersebut sebenarnya berasal dari kalangan bukan seniman, kebanyakan dari mereka hanya orang biasa yang diajak mengisi lakon. Perubahan kembali nampak memasuki 1930an, ketika pekerja seni yang konsisten di bidang film jumlahnya semakin bertambah. Lakon-lakon yang populer saat itu kebanyakan diisi oleh orang-orang Indo, karena film-film yang dibuat asalnya dari penyutradaraan orang Indo dan dibuat dengan narasi berbahasa Belanda. Annie Krohn merupakan perempuan Indo yang pada masanya dipuja melalui lakon-lakonnya. Akan tetapi, ia pun hanya bertahan membintangi dua judul film, *De Stem des Bloeds* (1930) dan *Karina's Zelfopoffering* (1932) (Misbach Yusa Biran, 2009: 119-128).

Di tahun-tahun selanjutnya, keterlibatan bumiputra dalam bidang pembuatan film pun semakin meningkat merespon lesunya kondisi panggung pertunjukan. Pada periode 1940-1942, setelah terjadi apa yang disebut Misbach sebagai ledakan industri perfilman yang pertama melalui film *Terang Boelan*, perusahaan-perusahaan film baru mulai bermunculan. Pasangan utama dalam film *Terang Boelan*, Roekiah dan Rd. Mochtar lantas dijadikan role model untuk membentuk sistem bintang (Misbach Yusa Biran, 2009: 203).

Produksi film yang semakin meningkat memasuki 1950an kemudian mencetak wajah-wajah baru ke bidang perfilman. Di samping perempuan-perempuan panggung pertunjukan yang hijrah ke layar perak seperti halnya Roekiah, terdapat pula perempuan-perempuan yang dijaring bekat bakat dan paras ayunya untuk mengisi peranan film. Meskipun nampaknya jumlah pekerja perempuan semakin bertambah di bidang ini, mereka sejatinya hanya mengikuti instruksi para produser film.

Setelah Jepang dan Belanda-KNIL pergi menyisakan negeri Indonesia untuk diperbaiki pasca perang, muncul julukan "orang film" yang dikuasai oleh laki-laki. "Orang film" ini termasuk di dalamnya seperti aktor utama, sutradara, penulis naskah, dan tentu saja kameramen serta profesi lain yang memerlukan keahlian teknis. Bagi perempuan, selain menjadi aktris yang patuh pada skenario film dan araham sutradara laki-laki, mereka tidak bersuara. Terlebih lagi, adanya tradisi intelektual yang berkembang dalam seni film di era 1950an memojokan posisi perempuan pekerja seni ini. Namun, kondisi ini tidak lantas menghambat perempuan kota dalam memilih pekerjaan sebagai seniman pada level publik.

Dalam perihal ini, pekspektif perempuan dalam dunia film tetap

merupakan kajian berharga untuk mengisi kekosongan suara dan pengalaman pemain waktak film Indonesia yang selama ini dipenuhi tradisi maskulin. Penelitian tentang perempuan dan film yang kerap kali dilakukan hanya seputar perihal citra perempuan dan hubungan yang saling mempengaruhi antara realitas perempuan dengan fiksi. Studi tentang citra perempuan dalam film tentu sudah menjadi bahasan umum seiring munculnya para sarjana media dan gender, seperti yang dilakukan Khrisna Sen yang banyak menghasilkan buku-buku kajian media & perempuan. Ada juga Joanne Hollows yang mengkaji hubungan kritis antara film dengan perempuan dalam bukunya *Feminisme, Feminitas, & Budaya Populer*. Berangkat dari keterbatasan tersebut, akan sangat menarik menggali perempuan sebagai aktor utama dalam industri perfilman Indonesia sebagai seorang pekerja seni yang selama ini kerap dilupakan. Namun, penelitian ini tidak akan melulu mempermasalahkan perempuan sebagai seorang pekerja seni dan pemain watak dalam film. Kajian tentang pekerjaan perempuan dalam industri hiburan yang dipenuhi oleh gagasan laki-laki tentu tidak sepatutnya mengabaikan respon perempuan terhadap kosongnya suara perempuan dalam dunia perfilman Indonesia, serta timbulnya kesadaran akan kapasitas mereka menggerakkan publisitas film, sehingga permasalahan gender tidak dapat dikesampingkan.

Tahun 1950 menjadi awal batasan temporal penelitian ini dengan pertimbangan tengah melejitnya industri perfilman Indonesia. Selain itu, di era tersebut perempuan-perempuan pekerja seni sudah tidak segan menampakkan prestasinya dengan terbukanya peluang berkreasi terutama kreasi sebagai pekerjaan. Melalui proses sosial, para perempuan ini memantapkan posisinya sebagai lakon seni sebagai partisipasinya dalam pembangunan.

Kemudian pada tahun 1970an, kembali terjadi peralihan kedudukan perempuan sebagai pekerja seni. Pada periode ini, perempuan kembali disubordinasikan dan kerap kali diposisikan sebagai fungsi melegitimasi dalam sebuah produksi film. Ditandai dengan mulai bermunculannya film-film bertema erotis dan komedi-komedi nakal yang menurunkan tingkat partisipasi produktif perempuan. Apabila ingin berspekulasi tentunya dapat ditarik pernyataan sementara bahwa alam politik orde baru yang berusaha melembagakan perempuan pun ikut turut mengakibatkan meluncur turunnya suara-suara perempuan dalam industri perfilman Indonesia.

Untuk meyambung kerangka pemikiran di atas, maka pertanyaan yang dimunculkan antara lain: (1) faktor apa yang memicu bermunculannya pekerja-pekerja perempuan dalam lakon film pada 1950an dan apakah perempuan telah memiliki kesadaran menjadikan kegiatannya di dunia film sebagai sebuah pekerjaan? (2) Dilihat dari skala honorariumnya apakah perempuan kala itu dapat dikatakan mandiri dan sudah dikatakan setara dengan pendapatan laki-laki? (3) Bagaimana gender memosisikan perempuan dalam strata pekerjaan dan penghasilan sebagai pemain film?

Pertanyaan tersebut akan dijawab melalui rekonstruksi fakta-fakta sejarah dalam ranah sejarah sosial perkotaan.

### Perempuan Bekerja di Perkotaan

Menurut Noeleen Heyzer, pekerjaan perempuan di Asia Tenggara biasanya menempati sektor-sektor sesuai dengan area yang pada umumnya dianggap sebagai keahlian mereka (Heyzer, 1986: 43). Sektor-sektor tersebut meliputi seluruh pekerjaan rumah. Akibatnya, perempuan tidak mampu mencapai kepuasan ekonomi, karena pekerjaan dalam ranah domestik umumnya tidak memberikan penghasilan materi jika dibandingkan dengan lahan pekerjaan laki-laki yang beranekaragam. Selain itu, laki-laki lebih banyak mendapat pendidikan yang sifatnya baru baik formal maupun non-formal. Hal ini menjelaskan sulitnya perempuan pada periode Pasca-Kemerdekaan untuk menempati posisi dalam dunia kerja yang bervariasi, yaitu akibat adanya ruang pembatas yang memaksa mereka untuk tidak mengenyam pendidikan.

Dalam pembagian kerja secara seksual yang berlaku universal, perempuan dianggap tidak sempurna dan bertubuh lemah sehingga tidaklah memungkinkan untuk bekerja di luar lingkungan domestik (Scholten, dalam: Scholten & Niehof [eds], 1987: 77). Stereotype inilah yang membentuk sebuah pola angkatan kerja perempuan yang selalu berangkat dari wilayah domestik. Hal ini mengakibatkan sebuah tatanan di mana perempuan bergantung secara materil kepada laki-laki atau suami (Darsiti Soeratman, 1991: 3-4).

Dengan segala kemajuan di berbagai bidang, khususnya dalam struktur sosial di perkotaan, perempuan pun ikut mengalami fase perubahan di bidang pendidikan dan pekerjaan. Hal ini memunculkan kategori seperti yang dikemukakan Marshall sebagai *passive woman phase* dan *active woman phase* (Darsiti Soeratman, 1991: 6). Dalam sebuah makalah seminar internasional "Women In Public Sector" di Universitas Gadjah Mada tahun 2008, disampaikan sebuah gagasan bahwa posisi perempuan pekerja tidak hanya berkisar seputar kesejahteraan dalam ranah keluarga. Keberadaan perempuan bekerja juga mempengaruhi perspektif, kapasitas dan penempatan perempuan di sektor publik (Rahayu Hartini, dalam: Siti Hariti Sastriyani [ed], 2008: 604). Keadaan ini tentunya terfasilitasi dengan segala kompleksitas sosial perkotaan.

Di daerah pedesaan, sebagian besar perempuan bekerja berangkat dari pengentasan perekonomian keluarga. Dengan demikian, seperti yang telah dikutip dari Scholten sebelumnya bahwa angkatan kerja perempuan desa berasal dari alam domestik (Scholten, dalam: Scholten & Niehof [eds], 1987: 77). Fakta yang ditemukan di perkotaan tentu akan sangat berbeda terlebih jika kita berangkat dari Indonesia era 1950an. Kala itu, perempuan kota telah memiliki kesadaran untuk memilih profesinya, meskipun selalu ada kecenderungan perempuan kelas menengah kebawah yang bekerja dikategorikan sebagai *labor force* dan bertujuan mengangkat perekonomian

rumah tangga. Oleh karena itu, penting pula mengkaji kondisi struktur sosial di sekitar perempuan yang mempengaruhi keputusan dan hubungan kerja perempuan di perkotaan, terlepas dari faktor domestik (Ratna Saptari, dalam: Saptari & Holzner [eds], 1997: 349).

Perempuan dalam ranah seni dan industri film tentu akan menjadi kajian berbeda dibandingkan buruh perempuan dalam industri modern. Meski demikian, keduanya tidak jauh berbeda dalam konteks industrial. Dalam industri modern, permasalahan kebijakan, permodalan, dan infrastruktur industri perkotaan melahirkan kencerungan yang disebut Ratna Saptari sebagai “industri perempuan”, yaitu penyerapan tenaga kerja perempuan yang berlebih karena alasan efektifitas (Ratna Saptari, dalam: Saptari & Holzner [eds], 1997: 357). Sebaliknya, dalam industri film, kebutuhan atas pemain film memiliki proporsinya masing-masing sesuai dengan jenis film yang hendak dibuat. Akan tetapi, tetap saja kondisi sosial masyarakat yang hidup dibawah kebijakan negara yang masih mengagungkan maskulinitas hanya menawarkan kesempatan yang terbatas bagi pekerja film perempuan. Mengenai kesempatan kerja perempuan dalam industri film akan coba dibahas pada sub judul berikutnya.

### **Lakon sebagai Pekerjaan**

Sedikit berargumentasi, pekerjaan bintang film bagi perempuan kota dapat dikatakan sebagai suatu pilihan. Berbeda halnya dengan bintang-bintang perempuan Dardanella era 1920an yang berangkat dari ketidaktahuan tentang tujuan psikologis sebagai bintang. Perempuan-perempuan kota di tahun 1950an tengah dibuai oleh gemerlap layar perak dan berita-berita prestasi artis film yang mulai santer menjadi bahasan majalah film dan tabloit hiburan sejak masa sebelum Perang Kemerdekaan.

Menjadi bintang film dalam industri perfilman modern tentunya bisa dikaitkan dengan masalah *prestige* dan penghasilan besar. Dunia *showbiz* di perkotaan yang tengah konsisten berjalan ke arah modernisasi menjanjikan kepuasan dengan tersedianya *public space* yang sangat luas, khususnya bagi perempuan. Melalui studi tentang *fashion show*, Mutiah Amini berargumen bahwa dalam kehidupan metropolitan, model ditempatkan di tengah ruang publik untuk saling berkompetisi (Mutiah Amini, 2006: 1-2). Aktris selayaknya model dalam *fashion show*, mereka mengemban simbol-simbol kultural yang berlaku dalam aktivitas sosial-ekonomi masyarakat kota. Perempuan-perempuan kota yang menjadi bagian kehidupan konsumtif film bioskop bisa jadi memiliki idolanya masing-masing dan menimbulkan perbincangan “ingin menjadi seorang bintang”.

Lakon film pada awalnya memang tidak dipandang sebagai sebuah pekerjaan, melainkan sebagai hal baru dalam pencarian penghasilan. Dunia pertunjukan komersial seperti halnya film dapat dikategorikan sebagai penyerap

tenaga kerja di bidang seni, terutama perempuan tidak kesulitan memasuki bidang ini. Pada awal abad ke-20, perempuan sudah mulai mencoba pekerjaan sebagai seniman modern. Kala itu tengah populer panggung pertunjukan atau sandiwara yang selanjutnya dikenal pula dengan Bahasa Belandanya, yaitu *toneel*. Laiknya panggung sandiwara, produksi film juga menuntut keahlian bermain watak sebagai modal dalam bekerja, sehingga untuk dapat melakukannya dibutuhkan minat yang besar daripada kemampuan baca-tulis.

Demi menggalakkan film sebagai alat pendidikan bangsa, sekitar tahun 1950an muncul keinginan para seniman film untuk mengangkat taraf intelektual pekerja film. Para aktor dan aktris yang datang dari periode pra-Kemerdekaan dan berangkat dari pemain sandiwara mulai banyak digantikan oleh aktor dan aktris pilihan yang lebih mantap pendidikannya. Keinginan ini secara mantap ditunjukkan oleh kegigihan Perfini mensosialisasikan fungsi intelektual film layaknya gerakan Neo-realisme di Italia dan *La Nouvelle Vague* di Perancis (Barker, dalam: Cheng & Barker [eds.], 2011: 15). Akan tetapi, usaha ini tidak berlangsung lama dan kandas jelang akhir 1960an. Ketidakberhasilan rencana ini sebenarnya dilandasi oleh pasar film Indonesia sendiri yang tidak menunjukkan peningkatan dan hanya ditonton oleh masyarakat yang pendidikannya masih rendah pula.

Menurut data yang dikeluarkan sekretariat Persatuan Artis Film pada tahun 1970an, lebih dari separuh artis film adalah tamatan SLP (Salim Said, 1982: 113). Data ini menunjukkan bahwa dalam dunia pertunjukan dan hiburan kala itu, pekerjaan sebagai lakon justru tidak terlalu menuntut latar belakang pendidikan yang tinggi, sebaliknya minat adalah yang utama. Bahkan lulusan MULO atau SLP pun sudah dianggap sangat terpelajar pada tingkatan pemain film (Prisma, 1990: 37). Skenario film nantinya akan disesuaikan atau dirubah sesuai dengan tingkat pendidikan pemain (Salim Said, 1982: 114). Kecenderungan yang muncul ini sebenarnya merupakan wujud ketidakmampuan perfilman Indonesia dalam mengembangkan diri.

Dalam menjaring tenaga pemain film khususnya perempuan, para pembuat film komersial tidak ingin bersusah-susah. Munculnya kesadaran terhadap keunggulan visualisasi figur perempuan untuk menjual film, memaksa produsen film untuk tidak menuntut berlebih. Menjadi pemain film perempuan tidak harus cerdas, karena adanya anggapan dari tradisi maskulin bahwa watak perempuan hanya sekedar pelengkap cerita. Minat sebagai pemain film itu sendiri sebenarnya dirangsang oleh publikasi media yang terlampau memihak figur perempuan. Dalam merekrut lakon perempuan, ada kalanya produsen film mengiklankannya terlebih dahulu di majalah film, kemudian dilanjutkan dengan pemilihan dan perekrutan. Melalui langkah ini, dunia perfilman meyakinkan para perempuan bahwa menjadi bintang film merupakan pencapaian sosial dan ekonomi ke arah yang lebih baik.

Di Amerika sekitar tahun 1970an, sebuah survei menghasilkan sebanyak

60% perempuan Amerika yang bekerja masih didominasi tujuan mengangkat perekonomian keluarga dan bagi dirinya sendiri. Sisanya sebanyak 27% bekerja untuk uang tambahan dan 9% bekerja sebagai kegiatan yang menarik (Heide, 1995: 34). Angka ini bisa saja dipakai untuk melihat kembali ketertarikan kerja bintang film perempuan di Indonesia berdasarkan kesadaran individu, yang hanya meliputi 9% dari total angkatan kerja perempuan.

Data dari angkatan kerja perempuan Amerika di atas jika diaplikasikan dalam lingkup kerja industri perfilman Indonesia tahun 1970an, kemudian didukung oleh data yang telah dirangkum Salim Said berdasarkan penelitian FIS-UI, maka akan menghasilkan sudut pandang yang menarik. Aktris Indonesia di tahun 1970an belum memandang menjadi bintang film sebagai pekerjaan utama. Meskipun begitu, sudah terdapat minat yang besar terhadap seni akting serta kesadaran sosial di bidang ini (Salim Said, 1982: 112). Data ini disampaikan sebagai hasil dari survei pekerjaan sampingan yang biasanya dimiliki para aktris, biasanya berupa bisnis restoran atau pekerjaan-pekerjaan *non-full time* lainnya.

Angka yang kecil tidak lantas membuat studi tentang pekerjaan perempuan sebagai bintang film dapat diabaikan begitu saja. Pada fase inilah perempuan mulai aktif berseni dan mulai mengeluarkan apresiasinya. Ratna Asmara merupakan aktris perempuan pertama yang menjadi sutradara bersanding dengan suaminya Andjar Asmara sebagai penulis naskah. Lakon pertama Ratna Asmara pada tahun 1940an mengantarkan karirnya menjadi seorang sutradara melalui film *Sedap Malam*, film pertama perusahaan film Persari di tahun 1950. Sepanjang 1950an, Ratna Asmara sudah menyutradarai lima film (JB. Kristanto, 2007: 13-16). Pada tahun 1953, suami-istri Asmara membentuk perusahaan filmnya sendiri setelah beberapa tahun menumpang di atas kapal perusahaan Djamaludin Malik dan beberapa pengusaha Tionghoa (Scriptura, 2009: 114).

Aktris yang tumbuh menjadi pengusaha nampaknya bukan Ratna Asmara seorang. Pada tahun 1954, pemain peranan Titien Sumarni mendirikan perusahaan film Titien Sumarni Motion Pictures Co. bersama suaminya, R. Mustari, setelah sukses membintangi film *Putri Solo* pada tahun 1953 (JB. Kristanto, 2007: 14). Lebih dari dua dekade berikutnya, di pada 1970, aktris Chitra Dewi pun ikut memulai produksi film pertamanya melalui PT. Chitra Dewi Film Productions yang dibangun bersama suaminya L.J.N Hoffman, seorang produser film (Scriptura, 2009: 105). Selain Citra Dewi, aktris Tuty S dan Tuty Mutia pun dikenal sebagai produser film yang banyak memproduksi film sepanjang tahun 1970an.

Munculnya perempuan-perempuan pengusaha ini tentu saja sangat ironis jika dibandingkan dengan lingkungan perfilman Indonesia. Melihat para bintang film tahun 1960an memasuki awal 1970an, seperti Titien Sumarni, Chitra Dewi, Netty Herawaty, Mieke Wijaya, Tuty S, dan Tuty

Mutia sudah dapat dikategorikan sebagai *active woman phase*, namun lakon film yang mereka jalani tidak lepas dari unsur-unsur domestik. Penggambaran yang sering muncul ialah perempuan *symbolic passive* sebagai ibu rumah tangga, gadis desa yang dipaksa menikah atau malah objek perselingkuhan.

Mengenai representasi perempuan dalam film, ada perbedaan menonjol pada dua periode sebelum dan saat memasuki Orde Baru. Penggambaran perempuan dalam film 1950an sampai akhir 1960an diarahkan pada simbol pembangunan seperti halnya citra yang dibangun dalam diri perempuan ialah sebagai pendorong semangat perjuangan kaum laki-laki. Sepanjang sejarah film Indonesia periode 1950an sampai 1960an, representasi perempuan dijadikan eksistensi penenang kaum laki-laki yang kacau akibat tidak dapat menerima kehidupan sosial, penggambaran ini selalu muncul dalam film-film “kampanye pembangunan” dengan kisah para mantan pejuang gerilya (Salim Said, 1991: 49). Memasuki 1970an, wacana ini mulai diruntuhkan oleh pengaruh iklim politik Orde Baru dan memulai indikasi apa yang dikemukakan Ratna Saptari (Ratna Saptari, dalam: Saptari & Holzner [eds], 1997: 220) dan Krishna Sen (Sen, 2009: 246) dengan adanya distorsi gambaran realitas perempuan dan penokohan dalam film akibat kepentingan-kepentingan baik yang sifatnya ekonomi maupun politis. Di samping itu, memasuki 1970an, perempuan mulai ditokohkan sebagai perempuan nakal, hostess, sampai yang lugu dan kurang rasional melalui tema-tema yang mempermasalahkan keperawanan seperti hasil buruk pergaulan bebas sampai korban perkosaan.<sup>2</sup> Hal ini terjadi seiring meningkatnya kompleksitas sosial perkotaan dan wacana domestikasi perempuan.

Studi tentang gambaran perempuan dalam film Indonesia 1970an sampai 1990an telah dilakukan melalui kumpulan tulisan hasil penelitian para peneliti perempuan yang dikumpulkan oleh sebuah organisasi penelitian sosial. Menurut analisa Sita Aripurnami, penokohan perempuan yang terjadi dalam kurun tahun 1970an-1990an merupakan hasil rekonstruksi masyarakat dan bentuk kepatuhan terhadap wacana domestikasi perempuan sesuai GBHN dan Panca Dharma Wanita (Sita Aripurnami, dalam: Gardiner, et.al [eds], 1996: 61).

### Honor Perempuan dan Gender

Pada tahun 1960, surat kabar Nasional memuat tulisan kritikus Film Rd Lingga Wisjnu MS tentang popularitas artis film Indonesia dan skala honorariumnya. Melihat pada daftar honor artis film tidak dapat dipisahkan

---

2) Membuat daftar judul-judul film yang memiliki muatan unsur-unsur ini tentu akan sangat panjang. Adapun judul-judul yang mewakili antara lain: Film dengan tokoh hostess - *Derita Ibu* (1971), *Lorong Hitam* (1971), Film dengan tema perkosaan - *Dendam si Anak Haram* (1972), *Dikejar Dosa* (1974), Film dengan adegan erotis - *Bumi Makin Panas* (1973), *Gadis Panggilan* (1976) Film dengan tema pergaulan bebas - *Neraka Perempuan* (1974), *Rahasia Perawan* (1975).

dari biaya produksi film itu sendiri. Seorang sutradara dengan biaya produksi kurang lebih satu sampai dua juta, memiliki honor sekitar Rp. 25.000,- sampai Rp. 50.000,- untuk produksi film yang dilakukan di Jakarta (Nasional, Mei 1960). Selebihnya dana produksi dillimpahkan kepada komponen-komponen lainnya seperti properti, publisitas, teknisi, dan aktor/aktrisnya. Menurut Lingga Wisjnu, perbedaan daerah produksi mempengaruhi skala honor dan kebijakan bagi pekerja artis film. Lingga Wisjnu memang tidak dengan tegas mengklasifikasikan honor menurut jenis kelamin, namun dengan jelas ia memberikan tanda bahwa ada hierarki dalam pembagian honor pekerja artis film. Begitu pula dengan para pemain film, ada tingkatan-tingkatan yang menentukan pencapaian upah kerja dalam sebuah produksi.

Dalam tulisan Lingga Wisjnu terdapat nama-nama bintang film perempuan yang di antaranya telah masuk ke dalam daftar penerima honor aktris laris berdasarkan tingkatannya. Ia membaginya secara berurutan menjadi: bintang film watak, bintang film populer, dan bintang film *box office* (Nasional, Mei 1960). Bagi pemain film perempuan, keberhasilan mendapatkan peran juga didasarkan pada tingkatan ini, serta kebutuhan mendesak produsen film terhadap bintang film berparas cantik, muda, dan memiliki minat tinggi.

Dalam industri film tahun 1960an sampai 1970an, persaingan kerja bintang film perempuan jauh lebih besar dibandingkan dengan laki-laki. Hal ini didasarkan pada jumlah aktris yang ternyata jauh lebih sedikit dibanding aktor berdasarkan keanggotaan Persatuan Artis Film (Salim Said, 1982: 112). Terbatasnya jumlah perempuan dalam dunia film lebih diakibatkan oleh ekspektasi terhadap pertumbuhan perfilman Indonesia. "Orang film" pada masa itu haruslah mereka yang memiliki derajat pendidikan yang lumayan, disebabkan adanya kecenderungan keinginan mengarahkan perfilman Indonesia kepada fungsi intelektual. Kebanyakan di antara perempuan-perempuan ini disukai lantaran kebutuhan akan aktris film yang harus diremajakan setiap dekadanya. Khrisna Sen menuliskan pendapat serupa. Ia merinci bahwa pada masa Orde Baru, campur tangan perempuan dalam film terbatas pada lakon, sedangkan masalah pemilihan lakon dan karakteristiknya seluruhnya dipegang laki-laki (Sen, dalam: Scriptura, 2009: 103). Oleh sebab itu, pada periode 1960an, 1970an, bintang film perempuan terutama yang muda sangat dimanja.

Melihat beberapa kelebihan posisi bintang film perempuan, tentu akan sangat mengherankan apabila membaca skala honorarium bintang perempuan yang selalu tertinggal dibandingkan laki-laki. Terhitung pada tahun 1960, Chitra Dewi mendapat honor Rp. 30.000,- sampai Rp. 40.000,- sedangkan Mieke Wijaya memiliki honor sebesar Rp. 30.000,- sampai Rp. 45.000,-. Hanya separuh dibandingkan honor dan royalti Bambang Hermanto yang dapat mencapai rata-rata Rp. 100.000,-. Di samping penghasilan utamanya,

para artis ini tetap mendapat uang makan dan transport saat sedang dilakukan proses pengambilan gambar (Nasional, Mei 1960).

Pertanyaan sebelumnya dapat dijawab ketika dihadapkan pada kenyataan bahwa pada tahun 1960an dan memasuki masa Orde Baru, bintang film perempuan cukup jarang mendapat peran utama. Jumlah film yang menggunakan peran utama perempuan menurun drastis jika dibanding film-film di akhir tahun 1950an. Tak hanya menurun jumlahnya, representasi perempuan dalam film Indonesia pun bergeser dari gambaran perempuan-perempuan muda karir ke arah yang lebih seksual. Menurut tulisan Aripurnami yang mengutip disertasi Krishna Sen, watak utama perempuan dalam wacana Orde Baru merupakan gambaran perjalanan perempuan dari tegas dan mandiri ke penurut dan lugu (Sita Aripurnami, dalam: Gardiner, et.al [eds], 1996: 61). Saat tidak ditempatkan sebagai peran utama, keberadaan mereka dalam sebuah produksi film diarahkan kepada fungsi legitimasi sesuai pranata yang ditentukan oleh negara. Maka dapat disimpulkan bahwa perempuan dalam film era 1950an sampai 1960an lebih kerap dipakai sebagai pendamping yang setara dengan kekuatan laki-laki. Sementara itu, film-film periode 1970an justru lebih banyak mencirikan seksualitas perempuan.

Upaya meningkatkan jumlah pekerja seni peran dalam perfilman Indonesia sebenarnya sudah berjalan sejak tahun 1950an lewat publikasi media cetak. Pada tahun 1954, majalah *Dunia Film* membuat angket bintang film perempuan terpopuler (Salim Said, 1982: 44). Angket ini nampaknya khusus ditujukan untuk merangking bintang film perempuan agar dapat mendongkrak jumlah partisipasi pemeran dalam sebuah proses audisi peranan. Ulasan film di majalah dan surat kabar pun beramai-ramai menyanjung para bintang perempuan sambil sesekali menyoal kehidupan pribadinya.<sup>3</sup>

Gossip-gossip dan berita artis populer kerap kali menyoroti wajah perempuan bukan tanpa tujuan. Selain menguntungkan majalah hiburan, gossip juga menguntungkan bagi promosi film dan dinilai sangat membantu beberapa kalangan bintang film perempuan. Hal ini diutarakan oleh Tuty S, seorang aktris sekaligus produser film perempuan yang mengakui bahwa gossip dapat meningkatkan popularitas dirinya (Salim Said, 1982: 115). Di samping itu, opini-opini pers film yang mengunggulkan bintang perempuan pun kerap kali menimbulkan kesan eksploitasi dengan munculnya penggunaan julukan *sex symbol* (Indira Ardanareswari, 2018: 195-196).

Meskipun begitu, kenyataannya opini tentang seksualitas para bintang perempuan ini justru meningkatkan skala honor beberapa aktris. Pada bulan

---

3) Artikel film *Djembatan Merah* dalam majalah *Aneka* dengan jelas menunjukkan sanjungan kepada permainan Netty Herawati, dalam artikel "Djembatan Merah, Satu Film Semi Dokumenter," *Aneka No.6 Th.1*, Tanggal 25 Mei 1950, begitu pula dengan artikel film *Harumanis* yang menyediakan kolom tulisan panjang lebar bagi sanjungan dan kritisi akting Fifi Young dan Netty Herawati, lebih dari pemain prianya, Astaman dan Ali Yugo, dalam artikel "Harumanis," *Aneka No.24 Th. 2*, Tanggal 1 Januari 1951.

Januari 1978, *Pos Film* mendorong opini ini dengan mencetak artikel yang menyebutkan aktris seksi dan berparas cantik dipastikan mendapat honor lebih mahal. Kenyataannya pun memang demikian, seperti halnya aktris Doris Callebaute yang tenar berkat memerankan Inem pelayan seksi pernah diminta memainkan peran piguran dengan honor Rp 1 juta rupiah (Berita Buana, Januari 1978). Nominal honor piguran Doris di tahun 1978 setara dengan honor Suzanna sebagai pemeran utama dalam film *Beranak dalam Kubur* pada tahun 1971 (Kompas, Desember 1971). Persaingan di antara pemeran perempuan semakin meningkat di penghujung periode 1970an. Mereka yang berhasil bertahan dengan mudah menaikkan honorariumnya menjadi minimal Rp. 5 juta per film. Bahkan kontrak Suzanna dapat mencapai harga Rp. 15 juta di tahun 1978.

Di luar hal-hal di atas, berapapun honor yang diterima bintang film perempuan ini tentunya sudah membawa kemakmuran bagi diri mereka sendiri. Sejak tahun 1950an bintang film perempuan tidak dapat diperhitungkan dalam hal pencapaian honor, popularitas yang dipetik membukakan jalan bagi terciptanya lahan pekerjaan lain, misalnya sebagai model iklan produk perempuan pada laman surat kabar. Simbol-simbol kultural, baik gaya hidup maupun motivasi pekerjaan yang diemban para aktris ini pun terus hidup dan bereproduksi terus menerus, terutama dalam menghasilkan perempuan-perempuan aktif dalam industri perfilman Indonesia hingga era puncak produksi film Indonesia pada periode tahun 1980an.

### **Catatan Penutup**

Fase perubahan perempuan bekerja di daerah perkotaan tentunya dapat lebih variatif dibanding buruh perempuan di pedesaan dan sektor industri modern. Hal ini ditunjukkan dengan maraknya keterlibatan perempuan pekerja dalam ranah dunia hiburan film pada tahun 1950an. Seorang bintang film memiliki pilihan dalam memilih pekerjaan ketika pertama kali ia menginjakkan kaki ke dalam industri perfilman. Akibat adanya modernisasi dalam pemikiran dan timbulnya gaya hidup menonton bioskop, tentunya dibarengi oleh kemunculan minat-minat perempuan urban untuk menekuni pekerjaan yang menurut mereka menarik. Pada tahap inilah perempuan dapat dikatakan memiliki kesadaran dalam bekerja sebagai bintang film, semata bagi diri mereka sendiri, keluar dari ranah domestik.

Minat perempuan terhadap pekerjaan seni ini menimbulkan angkatan kerja baru dan memberikan warna bagi pertumbuhan perempuan aktif perkotaan pada periode tahun 1950an ke atas. Para perempuan ini berpenghasilan sendiri dan diantara mereka menghasilkan dalam usia yang sangat muda, berkat adanya kebutuhan produksi film terhadap wajah-wajah muda untuk memenuhi selera pasar. Meskipun belum dilakukan penelitian

yang mendalam dan terbatasnya data konkret, para bintang film perempuan ini dapat dikatakan mandiri dengan adanya kesadaran kerja yang berangkat dari diri mereka sendiri.

Menjelang akhir tahun 1960an, ketimpangan gender mulai sering ditemui kembali sebagai akibat dari “agenda-agenda” Orde Baru. Pada periode tahun 1970an, masa sulit kembali dialami industri perfilman. Pada titik ini, subordinasi perempuan kembali terjadi, lantas memojokan aktris perempuan sebagai komoditas feminim dalam lakon-lakon populer. Meskipun demikian, keadaan ini ternyata justru meningkatkan nilai honor mereka dibanding tahun-tahun sebelumnya.

## Daftar Pustaka

### Majalah dan Koran

*Aneka*, No.6 Th.1, 25 Mei 1950.

*Aneka*, No.24 Th. 2, 1 Januari 1951.

*Berita Buana*, 18 Januari 1978.

*Kompas*, 22 Desember 1971.

*Nasional*, Tanggal 6 Mei 1960.

*Pos Film*, 1 Januari 1978.

### Laporan Penelitian

Darsiti Soeratman (1991). *Pidato Ilmiah Dalam Rangka Acara Pembukaan Kuliah Program Pasca Sarjana Semester I (1991/1992): Wanita Indonesia: Lampau, Kini, dan Mendatang*. Yogyakarta: Universitas Madjah Mada.

Mutiah Amini (2006). *Research on Osaka City University: Fashion Show as Symbols of Urban Culture in Japan and Indonesia: A Historical Comparison*. Yogyakarta: Universitas Madjah Mada.

### Artikel Jurnal

Asrul Sani (1990), ‘Perkembangan Film Indonesia dan Kualitas Penonton’, dalam *Prisma* 4: 37.

Grace Swestin (2009). ‘In The Boy’s Club: A Historical Perspective on The Roles of Women In Indonesian Cinema 1926-May1998’, *SCRIPTURA* 3, 2: 103-114.

### Buku

Asrul Sani (1997). *Surat-surat Kepercayaan*. Jakarta: Pustaka Jaya.

Blackburn, Susan (2011). *Jakarta: Sejarah 400 Tahun*. Jakarta: MansupJakarta.

Heide, Margaret J (1995). *Television Culture and Women’s Lives: thirtysomething and the Contradictions of Gender*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Heyzer, Noeleen (1986). *Working Women in South-East Asia: Development, Subordination and Emancipation*. Oxford: Alden Press.

Hollows, Joanne (2000). *Feminisme, Feminitas, & Budaya Populer*. Yogyakarta: Jalasutra.

Indira Ardanareswari (2018). *Seks dalam Layar: Politik Seksual dalam Industri Film Indonesia, 1950-1992*. Yogyakarta: Dialog Pustaka.

JB Kristanto (2007). *Katalog Film Indonesia 1926-2007*. Jakarta: Penerbit Nalar kerjasama Direktorat Perfilman, Department Kebudayaan dan Pariwisata, GPBSI.

- Khoo Gaik Cheng, Thomas Barker (eds.) (2011). *Mau dibawa ke Mana Sinema Kita?: Beberapa Wacana Seputar Film Indonesia*. Jakarta: Salemba Humanika.
- Locher-Scholten, Elsbeth. 'Female Labour in Twentieth Century Java: European Notions – Indonesian Practice', dalam Elsbeth Locher-Scholten & Anke Niehof, *Indonesian Women in Focus*. Leiden: Koninklijk Instituut voor Taal, 1987, hlm. 77.
- Misbach Yusa Biran (2009). *Sejarah Film Indonesia 1900-1950: Bikin Film di Jawa*. Jakarta: Komunitas Bambu.
- Rahayu Hartini (2008). 'Empowering Role and Status Women in Public Sector', dalam: Siti Hariti Sastriyani. *Women in Public Sector*. Yogyakarta: Pusat Studi Perempuan Universitas Gadjah Mada dan Tiara Wacana, hlm. 604.
- Ratna Saptari (1997). 'Kerja Perempuan dalam Ekonomi Perkotaan', dalam: Ratna Saptari & Brigitte Holzner. *Perempuan Kerja dan Perubahan Sosial: Sebuah Pengantar Studi Perempuan*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, hlm. 349.
- Salim Said (1991). *Pantulan Layar Putih: Film Indonesia dalam Kritik dan Komentar*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.
- \_\_\_\_\_ (1982). *Profil Dunia Film Indonesia*. Jakarta: Grafiti Pers.
- Sen, Krishna (2009). *Kuasa dalam Sinema: Negara, Masyarakat dan Sinema Orde Baru*. Yogyakarta: Ombak.
- Sita Aripurnami (1996). 'Cengeng, Cerewet, Judes, Kurang Akal dan Buka-Bukaan: Gambaran Perempuan dalam Film Indonesia', dalam: Mayling Oey-Gardiner, et.al, *Perempuan Indonesia: Dulu dan Kini*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, hlm. 61.