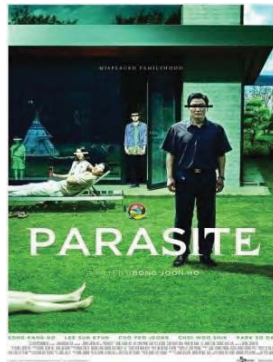


BAB I PENDAHULUAN

1.1. Latar Belakang Masalah

Penelitian ini berfokus pada diskursus ketimpangan kelas pada film *Parasite* (2019) karya sutradara Bong Joon Ho yang terbentuk melalui tanda-tanda dalam teks film menggunakan pisau analisis *social semiotics* Theo van Leeuwen. *Social semiotics* merupakan metode penelitian yang membaca potensi semiotika dari sumber-sumber semiotik yang terpilih, bagaimana sumber itu sebelumnya dan seterusnya dapat digunakan untuk tujuan komunikasi, melibatkan upaya inventarisasi sumber-sumber semiotik dan penggunaannya di masa lalu, masa kini, dan masa depan (Van Leeuwen, 2005, hal. 5). Dengan metode ini, tanda-tanda semiotik dibaca dengan melibatkan konteks sosial yang melatarbelakangi penggunaan tanda tersebut, bagaimana tanda itu berperan pada masa penggunaannya saat itu, serta potensi yang kemudian muncul di masa depan. Tanda-tanda yang ada dalam film ini apabila telah dibaca dengan memperhatikan konteks-konteks praktik sosial yang melingkupinya maka menjadi sebuah diskursus yang mencerminkan realitas, sebagaimana “*discourses consist of a version of a social practice plus ideas about it and attitudes to it*” (Van Leeuwen, 2005). Dalam penelitian ini, penulis menduga bahwa terdapat diskursus ketimpangan kelas yang dinarasikan oleh film *Parasite* dapat diteliti melalui tanda-tanda dalam film seperti pencahayaan, busana, pergerakan kamera, dialog, serta macam *mise en scene* yang berkuat pada dua keluarga utama yang disorot sebagai simbol ‘si kaya’ dan ‘si miskin’ dalam setting urban Kota Seoul.



Gambar 1.1 Poster internasional *Parasite*
Sumber: imdb.com

Dalam upaya untuk memahami diskursus dalam film *Parasite* dengan social semiotics, maka harus membahas konteks sosial dari masa lalu, saat ini, dan dampak kemudian yang ditimbulkan film ini serta membuat film ini santer dibicarakan. Fenomena yang melatarbelakangi proses kreatif produksi film *Parasite* berangkat dari fenomena sosial.

Ekonomi krisis besar serangkaian negara di Asia pada tahun 1990-an yang menimbulkan kerentanan ekonomi dengan dampak paling parah di Republic of Korea (Korea Selatan; mulai seterusnya akan disebut sebagai 'Korea') dirasakan oleh kalangan kelas pekerja menengah bawah sebagaimana dinyatakan oleh Kim (2018, hal. 7), "In the late 1990s, the Asian financial crisis struck. South Korea was one of the countries most affected countries by this shock.". Kim (2018) menyatakan bahwa krisis berkepanjangan ini semakin memburuk dan mencapai puncaknya pada tahun 1997, menurun tajamnya nilai valuta asing membuat Korea harus berhutang kepada IMF. Sebelum puncak krisis ini, pemerintah Korea sempat merancang suatu model sistem perencanaan karir yang ditujukan untuk pemakmuran warga negara kelas pekerja berupa pengadaan kontrak kerja seumur hidup dengan perusahaan tertentu (foreignpolicy.com diakses pada 11 Maret 2019). Namun sistem ini mengalami kegagalan menjelang krisis, berujung pada pemecatan dan meningkatnya angka pengangguran di kalangan keluarga kelas pekerja. Di masa-masa ini, sentimen kelas antara multikonglomerasi Korea (chaebol) dan kelas pekerja menyebabkan situasi Korea menjadi rawan konflik. Dalam dunia cerita *Parasite*

(dalam bahasa Korea: Gisaengchung, hangeul: 기생충), ketimpangan kelas

digambarkan melalui kontras antara dua keluarga inti dengan perbedaan kepemilikan material dan status sosial ekonomi yang signifikan secara kontinyu sepanjang film. Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif eksploratif mengenai diskursus ketimpangan dan perjuangan kelas serta konteks sosiohistoris di Korea melalui pengungkapan simbol, tanda yang melatarbelakangi film.

Usai kemenangannya di beberapa ajang perfilman internasional, *Parasite* mendulang pujian sekaligus kritik, reaksi besar ini umumnya berkaitan dengan identitasnya sebagai film “non-Hollywood” dan sebagai film tak berpengantar bahasa Inggris atau berbahasa “asing”. Terdapat konsensus umum dalam industri film bahwa film-film “asing” umumnya berpeluang rendah untuk dapat memenangkan penghargaan festival film internasional kelas tinggi. Pada 21 Mei 2019, film *Parasite* yang merupakan karya ketujuh sutradara Bong Joon Ho menjadi film asal Korea pertama meraih Palme d’Or, penghargaan tertinggi ajang film internasional Cannes Film Festival. Pasca penayangannya di Cannes, 10 juta lebih tiket *Parasite* terjual di Korea sejak dirilis oleh CJ Entertainment pada 30 Mei 2019, dan menjadikannya film keluaran tahun 2019 dengan penjualan terbesar keempat di negara asalnya tersebut. *Parasite* mulai

menarik perhatian para kritikus dan penonton film mancanegara atas premis mayornya mengenai isu ketimpangan dan perjuangan kelas di Korea. Puncak rekognisi dunia industri film internasional terhadap film *Parasite* adalah saat kemenangan masifnya pada 92nd Academy Awards atau yang lebih populer disebut dengan Oscar 2020 lalu. *Parasite* meraih empat penghargaan sekaligus, yaitu Best Picture, Best Director, Best Original Screenplay, dan Best International Feature Film. *Parasite* menandai momen penting dalam sejarah Oscar sebagai film pertama Korea yang memenangkan penghargaan dari The Academy sekaligus menjadi film tidak berbahasa Inggris pertama yang memenangkan gelar Best Picture. Penghargaan ternama lain yang diraih adalah Best Foreign Language Film Golden Globe Award, Best Film Not in the English Language BAFTA Award, serta Outstanding Performance by a Cast in a Motion Picture di Screen Actors Guild Award. Kemenangan ini tentunya menjadi dobrakan dan seketika diperbincangkan.



Gambar 1.2 Bong Joon Ho (sutradara), Song Kang-ho (pemeran Ki Taek), dan Choi Woo-sik (pemeran KI WOO) dalam suatu event untuk Parasite
Sumber: Rich Polk/Getty Images for IMDb – imdb.com

Narasi yang dibangun oleh film Parasite adalah penggambaran sinematik akan diskursus ketimpangan kelas yang terjadi di kalangan masyarakat urban negara kapitalis modern Korea. Dunia cerita Parasite berfokus pada dua keluarga inti dengan perbedaan yang signifikan dalam kepemilikan material dan lingkungan sosio-ekonomi. Keluarga miskin Kim, yang terdiri dari ayah Kim Ki Taek (Song Kang Ho), ibu Kim Chung Sook (Jang Hye Jin), anak sulung perempuan Kim Ki Jung (Park So Dam), dan anak laki-laki remaja Kim Ki Woo (Choi Woo Shik), hidup di rumah sempit semi-basement yang biasa dihidupi oleh keluarga miskin dengan pekerjaan serabutan di Korea. Pekerjaan mereka adalah melipat dus pizza dan hidup dari gaji ke gaji bernominal kecil yang digunakan untuk kebutuhan inti sekaligus hiburan

seluruh anggota keluarga. Mereka digambarkan tidak punya rencana finansial dan serba spontan dalam menjalani hidup. Walaupun miskin, keluarga Kim memiliki tingkat konsumerisme tinggi, direpresentasikan secara akumulatif melalui gejala-gejala kecil dalam film seperti kebiasaan mereka untuk “mencuri” celah jaringan wifi tetangga maupun bisnis yang berdiri di atas hunian mereka agar selalu terkoneksi dengan internet. Membuka jendela ketika fogging jalanan rutin karena mereka berpikir rumah mereka akan turut bersih dari serangga, padahal hal tersebut belum pasti benarnya. Mereka juga masih diam-diam makan

gratis di kafetaria khusus supir bekas tempat kerja sang ayah Ki Taek, padahal mereka tidak punya hak untuk itu. Gaji kecil yang mereka dapatkan pun digunakan untuk membeli bir daripada kebutuhan lain yang seharusnya lebih disegerakan. Dalam memenuhi impuls konsumerisme tersebut keluarga Kim digambarkan manipulatif, oportunistis, dan cerdas untuk mendapat apa yang mereka butuhkan tanpa perlu berusaha keras atau membayar. Kecerdikan keluarga Kim dalam memanen keuntungan pribadi dari orang-orang maupun hal-hal yang tidak seharusnya hak mereka terus dimunculkan secara kontinyu dalam film, kemudian bertambah parah ketika keluarga mereka dipertemukan dengan keluarga Park.



Gambar 1.3 Keluarga Kim

Sumber: CJ Entertainment via IMDb – imdb.com

Pertemuan kedua keluarga dijembatani oleh teman Ki Woo, Min, karakter yang juga digambarkan berasal dari kalangan ekonomi kelas atas melalui penggambarannya yang penuh percaya diri, berpendidikan tinggi, dan berpenampilan menarik sehingga memukau keluarga Ki Woo. Ia merekomendasikan Ki Woo untuk menggantikannya menjadi tutor anak perempuan dari keluarga Park. Keluarga Park digambarkan serba kebalikan dari keluarga Kim. Mereka lahir dengan silver spoon (ungkapan di Korea yang sering digunakan untuk anak-anak yang

lahir di keluarga mapan, akan dibahas kemudian dalam bab III), memiliki aset kekayaan besar, terdidik, dan tinggal di hunian mewah. Namun, dengan privilese yang berlimpah itu, keluarga ini digambarkan insensitif, tak acuh pada

lingkungan sekitar, bahkan kesulitan mengerjakan kewajiban-kewajiban domestik dasar sehingga menjadikan mereka semua menjadi individu yang dependen pada tenaga kerja. Sikap ini pula yang mengundang inisiatif Ki Woo untuk mengajak satu-persatu keluarganya bekerja di rumah keluarga Park dengan cara apapun. Serupa dengan keluarga Kim namun versi keluarga muda yang mapan, keluarga Park terdiri dari ayah Park Dong Ik atau Natan Park, ibu Park Yeon Kyo, putri sulung Park Da Hye, dan putra bungsu Park Da Song. Tanpa keluarga Park ketahui, keluarga Kim berhasil menciptakan kebutuhan-kebutuhan agar mereka semua dapat dipekerjakan di rumah itu sambil menyembunyikan identitas asli bahwa mereka adalah satu keluarga.



Gambar 1.4 KI WOO saat pertama kali mendatangi kediaman Keluarga Park Sumber: CJ Entertainment via IMDb – imdb.com

Keterpurukan keluarga Kim diduga dilatarbelakangi oleh berbagai faktor penunjang meningkatnya ketimpangan sosial dan ekonomi masyarakat Korea. Melihat situasi keluarga Kim, maka kejadian historis yang terdekat dan paling rasional adalah krisis ekonomi tahun 1997 yang melanda Korea akibat perubahan kebijakan industrialisasi yang mempertegang hubungan antarkelas pada masa itu. Menurut Federal Research Division dalam Korea: A Country Study (1992), ekonomi Korea berkembang pesat sejak tahun 1960-an dimulai dari kepemimpinan Park Chung Hee melalui program Five Year Development Plan di masa pengembangan Korea. Masa ini memiliki kedekatan dengan ragam negara-negara Asia termasuk Indonesia yang menjalani REPELITA (Rencana

Pembangunan Lima Tahun) selama masa pembangunan di bawah kepemimpinan Presiden Soeharto.

Rezim Park berambisi untuk meningkatkan pertumbuhan ekonomi secara pesat melalui industrialisasi dan pemberian privilese pinjaman kepada bisnis-bisnis privat, cikal bakal dari perusahaan-perusahaan besar milik keluarga konglomerat (*chaebol*) yang masih relevan di Korea hingga saat ini (Federal Research Division, 1998). Hart-Landsberg dan Burkett (2001) mengungkapkan bahwa terlepas dari efek samping sistem berupa nepotisme, korupsi, krisis, dan demonstrasi besar-besaran oleh kelas pekerja, sistem ini berhasil mentransformasi Korea yang awalnya adalah “basket case” (buangan, antah berantah) pada tahun 1950-an pascakolonialisme Jepang dan pasca perang saudara dengan Korea Utara menuju negara sejahtera yang menjadi anggota Organization for Economic Cooperation and Development (OECD) in 1996. Untuk menunjukkan kemapanan ekonomi Korea, Hart-Landsberg dan Burkett (2001, hal. 405), menjelaskan bahwa pada tahun 1996, Korea merupakan peringkat satu sebagai penyuplai chip memori komputer, peringkat dua sebagai pembangun kapal di dunia, peringkat ketiga sebagai produsen semi-konduktor, peringkat empat sebagai produsen alat elektronik, peringkat lima sebagai produsen mobil, dan sebagai produsen baja terbesar. Adanya industrialisasi ini mendorong urbanisasi masyarakat rural ke perkotaan, pada akhirnya populasi masyarakat kelas menengah di Korea pada masa itu membludak. Mereka adalah orang-orang yang terserap oleh perusahaan-perusahaan *chaebol* yang menjamin harkat hidup mereka, “The South Korean middle class in the late 1980s and the early 1990s was a social group that had experienced one of the fastest rises in income in the twentieth-century world” (Chang, 2002).

Kekayaan Korea pada tahun 1990-an awal itu membuat proyeksi akan sistem kontrak kerja seumur hidup menjadi mungkin dilakukan bagi kelas menengah di Korea (*jungsancheung* atau *chungsancheung*; penempatan kelas menengah-terpelajar berdasarkan era Dinasti Joseon). Mereka berada pada posisi nyaman dalam strata sosial, Koo (2016, hal 108) mendefinisikan kelas menengah ini sebagai masyarakat yang tidak kaya namun tidak miskin, memiliki jumlah penghasilan dan aset tertentu yang membuat mereka dapat menikmati kestabilan

ekonomi dan gaya hidup yang pantas ala masyarakat kebanyakan. Artinya, mereka bukan kelas pekerja kasar dan bukan pula kelas pemilik modal layaknya para chaebol. Kelas menengah ini adalah pekerja dengan pendidikan atau kemampuan ahli yang kehidupannya lebih stabil. Perusahaan tidak hanya berperan dalam lingkungan kerja, namun juga turut mengorganisasi kehidupan karyawan hingga dalam lingkup rumah tangga. Kehidupan serba nyaman dan hidup di zaman ketika Korea mengalami percepatan ekonomi tertinggi membuat mereka memiliki konsumerisme yang tinggi. Pada saat itu, warga negara yang berkesempatan untuk berpartisipasi dalam program ini mayoritas adalah laki-laki. Menurut Park (2020) dari

foreignpolicy.com, perusahaan dalam sistem ini membayar tagihan tempat tinggal, kendaraan, biaya pendidikan bagi anak, dan bahkan masih memberikan uang pensiunan setelahnya. Namun, krisis negara-negara di Asia serentak pada tahun tahun 1997 membuat sistem ini gagal dan menghasilkan gelombang pengangguran laki-laki paruh baya yang umumnya adalah seorang kepala keluarga kelas menengah:

“In 1997, this system of lifetime employment failed catastrophically. Even those who managed to keep their jobs could no longer expect tenured employment, much less a pension. It was common for people in their 40s and 50s to be pushed into so-called voluntary retirement with a lump sum of severance pay. Suddenly without the jobs that had anchored their lives, these young retirees had to fend for their families by turning that severance pay into a steady cash flow” (foreignpolicy.com diakses pada 11 Maret 2020).

Keluarga Kim diduga menjadi bagian dari kegagalan sistem ini, sebagaimana dijelaskan pada pembukaan, Ki Taek menyebutkan pengalaman kerjanya dengan kata kunci ‘kedai ayam’ dan ‘king castella’. Keduanya merupakan tren usaha makanan yang sempat meledak di Korea usai krisis. Restoran cepat saji, terutama kedai ayam goreng Korea yang menjadi makanan populer dan membudaya di kalangan masyarakat, merupakan bisnis yang membutuhkan modal yang rendah dan tidak memerlukan kemampuan tertentu untuk memulai. Jumlah kedai ayam goreng naik hingga tiga kali lipat dalam rentang dekade 2003 and 2013, kemudian naik kembali hingga lebih dari dua kali

lipat pada 2013-2019. Kini ada sekitar 87.000 kedai ayam goreng Korea di Seoul sendiri (foreignpolicy.com diakses pada 11 Maret 2020). Kemudian, pada tahun 2016 muncul tren konsumsi kue dari Taiwan bernama king castella, sebuah kue seperti custard yang terasa menjanjikan saking maraknya permintaan pada tahun itu, namun rupanya tren ini berumur pendek. Keluarga Kim menyiratkan perjuangan kelas ekonomi bawah dalam memperbaiki kualitas hidup dan bergabung dalam dinamika tren konsumerisme Korea, sebelum menjadi pelipat dus pizza.

Konflik yang sebenarnya baru dimulai ketiga keluarga Kim bersilangan dengan keluarga Park yang mapan. Ki Woo harus menggantikan temannya sebagai guru les Bahasa Inggris anak sulung perempuan dari keluarga Park. Menyadari sebuah potensi untuk mengambil keuntungan, Ki Woo berencana memanipulasi keluarga Park dengan menyamakan kakaknya Ki Jung menjadi seorang terapis anak bernama Jessica dengan portofolio palsu. Hal ini berlanjut hingga keluarga Kim berusaha “menyingkirkan” para pekerja lain di dalam rumah

keluarga Park, yaitu menggantikan asisten rumah tangga dan sopir agar posisinya dapat ditempati oleh Ki Taek dan Chungsook. Keluarga Kim sangat handal dalam menyembunyikan identitas mereka yang sesungguhnya sebagai sebuah keluarga, mereka mampu bertingkah seolah tidak mengenali satu sama lain saat mereka bekerja dalam rumah keluarga Park. Keluarga Park digambarkan sebagai keluarga yang memenuhi standar hidup tinggi: kedua anak dalam keluarga bersekolah tanpa hambatan, sanggup memperkerjakan orang lain untuk mengelola pekerjaan domestik rumah tangga, hunian bernilai arsitektur tinggi dan berada di puncak bukit pemukiman warga kelas atas Korea, dan seorang kepala keluarga pemilik perusahaan. Kedua keluarga hidup dalam hubungan parasistik, namun mengenai siapa “parasit” yang dimaksud bersifat interpretatif. Di sinilah satu putaran narasi ketimpangan kelas *Parasite* berpondasi: satu keluarga membebankan ekonominya kepada satu keluarga lain yang lebih mapan, dan diskursus mengenai keberjarakan antarkelas dan relasi kuasa disajikan melalui pengadeganan serta penceritaan yang menggambarkan betapa ketidaksetaraan privilese memengaruhi banyak segi kehidupan. Naratif dari *Parasite* dapat disandingkan dengan konteks sosial masyarakat Korea yang mana keluarga Kim

bertindak sebagai kelas sosioekonomi bawah atau pekerja dan keluarga Park bertindak sebagai kelas sosioekonomi atas sebagai cerminan dari generasi chaebol atau pemilik modal.

Diskursus ketimpangan kelas tersebut digambarkan melalui elemen-elemen sinematik film seperti pencahayaan, pergerakan kamera, plot, serta macam *mise en scene* yang disematkan oleh Bong Jooh Ho sebagai produsen makna. Misalnya, kemiskinan dalam film ini ditandai dengan pencahayaan yang gelap dan murung, sementara kekayaan ditandai dengan pencahayaan yang terang. Secara aspek spasial, keluarga Kim berdomisili dalam tempat yang sempit, semi bawah tanah, sementara keluarga Park berdomisili di tempat yang menanjak, bertingkat, dan semakin dekat dengan matahari. Ketika mereka bertemu, keluarga Kim yang bekerja di rumah keluarga Park pun akhirnya terekspos pada kekayaan material dan keleluasaan aset keluarga Park sehingga muncul kecemburuan sosial dan keinginan untuk memiliki kesempatan yang sama. Narasi sinematik inilah yang akan diolah dengan pisau analisis social semiotics, mulai dari masih berwujud elemen (*semiotic sources*), lalu elemen tersebut dipilih sutradara dan diletakkan dalam konteks sosial (*semiotic choices*) hingga elemen tersebut memiliki makna sosial dan menjadi bahasa film yang dapat dimengerti (*semiotic register*).

Penggambaran akan kelas pekerja dalam film selalu menjadi permasalahan pelik. Kelas pekerja umumnya dianalisis dengan teori-teori Marxist atau investigasi ala sosialis sehingga

penggambarannya selama ini menjadi statis dan tereduksi (O'Reagan 2017, hal 88). Kelas dalam teori Marxist mengabstrak dari suatu pengalaman hidup menjadi sebagai “identity of being”, sebuah formula ontologis mengenai relasi kelas yang menempatkan keberadaan kelas sebagai posisi yang disematkan, menegaskan keterlibatan agensi individual dan mengaburkan sebab-sebab struktural yang mulai bergeser. Penggambaran kelas atas dasar Marxist, melalui argumentasi O'Reagan dianggap terlalu esensialisasi dan memerlukan sebuah dekonstruksi. Terry Eagleton dalam O'Reagan (2017, hal. 89) membandingkan pandangan materialisme mekanik dan materialisme vitalis. Mekanisme mekanik menganggap bahwa agensi manusia dalam perjuangan kelas adalah ilusi,

sementara materialisme vitalis berupaya untuk memerhatikan semua subjek yang berdaulat dalam jala daya materialisme yang mengkonstitusinya, namun dalam memusatkan perhatian terhadap daya tersebut seringkali pengamat gagal untuk menyadari bahwa seseorang dapat menjadi agen otonominya sendiri tanpa secara ajaib bebas dari determinasi atau penentuan kelas. Namun, terlepas dari apa yang mengkonstitusi definisi kelas itu sendiri, perjuangan kelas menjadi suatu konsekuensi atas pelapisan strata dan privilese yang timpang di dalamnya. Marx dan Engles dalam Faqikhudin (2015, hal. 4) menyatakan bahwa semua sejarah yang ada adalah sejarah dari perjuangan kelas, artinya perjuangan kelas akan hadir selama eksploitasi masih berjalan dalam kelas sosial yang menimbulkan ketidaksetaraan atau ketimpangan.

Dalam *Parasite*, peneliti memiliki dugaan bahwa aktor-aktor kelas pekerja melakukan agensi individual untuk melakukan mobilisasi kelas ke atas, seta dalam perjuangan kelasnya tersebut terjadi konflik antar dan sesama kelas. Penelitian ini akan mengelaborasi kelas dan perjuangan kelas sebagai suatu format diskursif daripada terpaut dalam satu definisi, memerhatikan kemungkinan perubahan aspek sosial-ekonomi struktural serta konsep narasi, ruang, dan waktu dalam film yang berkaitan dengan pergeseran makna dan konteks tentang kelas hari ini. Kompleksitas film *Parasite* beserta dengan alegori dan metafora yang berperan sebagai sumber semiotik yang terkandung di dalamnya akan dibedah dengan menggunakan social semiotics melalui analisis semiotic resources, semiotic choices, dan semiotic register guna mengkaji tanda-tanda dalam film dan mengartikulasikan makna yang dibentuk pembuat film berkaitan dengan diskursus ketimpangan kelas, beserta tinjauan historis untuk mengelaborasi konteks film yang dinarasikan serta pengaruh-pengaruh lain yang melingkupi sutradara sebagai pembuat film.

1.2. Rumusan Masalah

1. Bagaimana [diskursus](#) ketimpangan kelas pada masyarakat urban diartikulasikan dalam film *Parasite* (2019) karya Bong Joon Ho?

1.3. Tujuan Penelitian

Berdasarkan rumusan masalah, maka tujuan penelitian yang tepat

adalah untuk mengartikulasikan diskursus ketimpangan kelas pada masyarakat urban Korea di era modern melalui sajian data teks film *Parasite* (2019) karya Bong Joon Ho.

1.4. Manfaat Penelitian

1.4.1. Manfaat Teoritis

Penelitian ini diharapkan dapat menjadi tinjauan teoritis bagi pihak yang akan melakukan penelitian mengenai gambaran ketimpangan kelas dalam film *Parasite* karya Bong Joon Ho.

1.4.2. Manfaat Praktis

Penelitian ini diharapkan dapat menjadi pertimbangan bagi pembuat film, yang akan mewacanakan representasi mengenai kelas atau bagi pemerintah, dan pihak pihak lain sebagai pengambil keputusan regulasi yang berkaitan dengan ketimpangan kelas.

1.5. Tinjauan Pustaka

1.5.1. Penelitian Terdahulu

Bong Joon Ho merupakan sutradara yang dikenal sangat kuat mengangkat isu ketimpangan kelas dalam filmnya dengan ragam latar dan genre. Penelitian terdahulu yang digunakan sebagai acuan oleh penulis merupakan penelitian mengenai filmography Bong Joon Ho serta penelitian lain tentang bagaimana film merepresentasikan relasi kuasa berkaitan dengan kelas sosial ekonomi. Penelitian pertama, *Monstrosity and Humanity in Bong Joon-Ho's The Host* oleh Meera Lee, berfokus pada pembedahan film *The Host* karya Bong Joon Ho dan mengungkap sisi “monstrous” dari manusia sebagai diskursus yang melatarbelakangi film. Penelitian ini

menggunakan argumen Derrida dalam mendefinisikan ke-monster-an tersebut. Narasi *The Host* (2006) sebagai film goemul (artinya figur atau objek mengerikan dalam bahasa Korea) Bong Joon Ho bermuara pada kemunculan monster hasil mutasi yang diciptakan oleh perilaku manusia, yaitu efek dari kapitalisme dan pencemaran lingkungan. Meera Lee juga menganalisis latar Han River, Seoul, Korea sebagai tempat lahirnya wujud goemul yang memiliki makna metafora tersendiri dari segi spasial dalam film. Penelitian ini menjadi menarik bagi peneliti karena menunjukkan bagaimana Bong Joon Ho dapat secara laten menunjukkan bahwa, terlepas dari genre film sci-fi fantasi yang menjauhi realita, pesan yang terselubung adalah sebuah isu sosial yang relevan. Ketimpangan kelas dalam film ini digambarkan dengan bagaimana masyarakat sipil kelas menengah-bawah menderita dampak terparah ketika monster yang muncul akibat kesalahan korporasi. Tidak hanya hunian dan jiwa mereka yang terancam, namun mereka juga menerima perilaku diskriminatif oleh aparat yang seharusnya bertanggung jawab atas keselamatan dan keamanan seluruh warga secara adil.

Penelitian kedua masih membahas tentang film Bong Joon Ho, yaitu *Snowpiercer* as *Anthropoetics: Killer Capitalism, the Anthropocene*, Korean-Global Film oleh Rob Wilson. Penelitian ini merupakan pembacaan film *Snowpiercer* (2013) karya Bong Joon Ho yang bercerita tentang kereta api berisikan populasi kecil dari manusia yang selamat dari perubahan iklim ekstrim di bumi. Kereta api tersebut beroperasi menyerupai tatanan sosial: kelas bawah akan tinggal di gerbong terbelakang dan terkumuh agar lebih dekat dengan mesin bahan bakar sedangkan kelas atas tinggal di gerbong depan yang dipenuhi dengan fasilitas dasar penunjang hidup bahkan hiburan. Penelitian ini menggunakan paradigma *Anthropocene*, artinya Wilson membedah antropologi kereta layaknya manifestasi tubuh dari sistem kapitalisme, yang mana para elit atau burjois hidup

dalam kemewahan sementara kelas pekerja hidup di gerbong dengan hak-hak terbatas. Ia juga menyorot isu pergantian iklim sebagai latar yang mengancam di era kapitalisme, meski sistem itu kemudian tetap hidup dan seolah tak terhindarkan dari peradaban manusia.

Di sisi lain, penelitian yang ketiga adalah *The View From Below: Film and Class Representation in Brecht and Loach* oleh Keith O'Reagan. Penelitian ini menyajikan bagaimana dua film yang merepresentasikan kelas yaitu *Kuhle*

Wampe, oder: wem goehert die Welt? (Who Owns the World?, 1932) karya Bertolt Brecht dan *Raining Stones* (1993) karya Ken Loach memuat "identities of becoming" dari kelas pekerja yang melibatkan agensi individual, serta melihat kelas tidak hanya sebagai relasi ekonomi namun juga sebagai bentuk relasional yang mendikte dan memengaruhi fenomena sosial bagi mereka yang bekerja maupun tidak. Peneliti tertarik dengan bagaimana kelas pekerja digambarkan aktif dalam perjuangan kelas.

Penelitian keempat merupakan penelitian terbaru dan yang paling memiliki kedekatan dengan skripsi ini, yaitu *Living in A Hamster Wheel: Identity Construction through Hopes and Terrors in Bong Joon-Ho's Parasite* oleh Lisa Octavia (2021). Penelitian ini mengkaji konstruksi identitas kelas dari kedua keluarga sebagai aktor-aktor utama film menggunakan pendekatan kualitatif deskriptif dengan melibatkan data-data mengenai kelas sosial dan mobilitas sosial di Korea, serta melibatkan teori-teori Marxist dan neoliberalisme sebagai sistem ekonomi yang dianut Korea saat ini. Pisau analisis yang digunakan adalah *interpellation theory* dari Althusser yang artinya meneliti proses konstruksi identitas kelas yang kontras dalam *Parasite* melalui simbol-simbol dan persepsi sosial yang muncul dalam film, sekecil apapun itu.

Penelitian terakhir memberikan gambaran bagaimana kehidupan masyarakat Korea kontemporer masih berat dipengaruhi oleh nilai-nilai konfusianisme. Tomasz Sleziak dalam *The Role of*

Confucianism in Contemporary South Korea Society berusaha memaparkan bagaimana nilai konfusianisme terutama pada masa Dinasti Joseon (Choson) masih memiliki kekuatan di aspek hidup masyarakat dari segi ekonomi, politik, budaya, dan karakter sosial masyarakatnya. Peneliti tertarik bagaimana Sleziak memaparkan bagaimana perkembangan konfusianisme dari waktu ke waktu yang kemudian tampak bertransformasi menjadi cara hidup dibanding sebatas teori filosofis semata. Ia juga mencetuskan bahwa meski tatanan kelas diskriminatif masyarakat tradisional Korea telah dihilangkan, rupanya ada kemiripan karakteristik kelas tersebut dengan apa yang ada di Korea modern, seperti bagaimana chaebol kini mencerminkan kalangan elit yangban.

Kesamaan penelitian Parasite dengan penelitian-penelitian terdahulu adalah penggambaran kelas melalui medium teks film. Dua penelitian pertama memuat informasi tentang bagaimana Bong Joon Ho sebagai produsen makna mengolah tanda-tanda guna menggambarkan ketimpangan kelas dalam berbagai latar, terutama di Korea. Sementara itu, penelitian ketiga secara unik memuat informasi tentang identity of being dan perkembangan karakter yang merepresentasikan kalangan kelas pekerja, kemudian penelitian keempat mengungkap konstruksi identitas kelas melalui tanda-tanda dalam film. Adapun setiap penelitian memiliki metodologi masing-masing, yang mana dalam penelitian ini film Parasite belum banyak dianalisis secara ilmiah terhitung sejak peluncurannya hingga saat ini. Penelitian-penelitian terdahulu ini menunjukkan bahwa ketimpangan kelas dalam film kerap berpusat pada dua kelompok oposisi biner, secara ekstrem dapat disebut sebagai kelas pekerja dan pemilik modal, namun dalam realita sosialnya saat ini lebih menjurus pada perbedaan privilese yang dimiliki oleh kelas sosial-ekonomi bawah dan atas selayaknya bahasan dalam penelitian keempat. Octavia (2021) mengungkapkan bahwa kualitas Parasite membuat film karya Bong Joon Ho ini menjadi objek kajian oleh beberapa peneliti, namun, tidak

ada penelitian yang mengkaji tentang konstruksi identitas, “Parasite cleverly projects how the differences in the class identities are marked out through even the smallest symbols, and through the perceptions of others.” (Octavia, 2021, hal. 6). Terakhir, penelitian kelima adalah juntrungan yang dapat menjadi bahan kajian untuk memahami bagaimana ketimpangan kelas di Korea sebenarnya adalah masalah yang sarat akan konteks historis yang realitanya mencerminkan realita saat ini. Melalui penelitian ini, peneliti dapat melihat bagaimana kekuatan nilai konfusianisme sebagai cara hidup masyarakat Korea, termasuk di dalamnya ada faktor pendidikan, ekonomi, gaya hidup, politik, dan sebagainya, bertransformasi di era modern.

1.5.2. Sentimen Kelas dalam Masyarakat Korea

Teori-teori mengenai kelas tidak dapat dilepaskan dari pandangan Karl Marx dan para koleganya. Istilah “Marxism” ditemukan oleh Karl Marx dan Friedrich Engels untuk melabeli teori-teori sosial Marxist yang membahas mengenai model produksi dan relevansi divisi kelas bagi masyarakat, sebagaimana Karl Marx dan Friedrich Engels telah menggali secara ekstensif dalam bukunya *The Communist Manifesto* bahwa dua faktor utama yang mempengaruhi tatanan masyarakat ialah kelas dan kapital (Das, 2014). Marx dan Engels menyatakan bahwa bahwa “semua sejarah yang ada adalah sejarah dari perjuangan kelas” yang berarti perjuangan kelas akan hadir selama praktik eksploitasi dan monopoli masih berjalan dalam kelas sosial sehingga menimbulkan ketidaksetaraan atau ketimpangan. Tidak berhenti pada konsep tersebut, ketidaksetaraan dalam masyarakat sosial dapat merujuk pada pengkotakan dan penyudutan kelompok-kelompok dalam masyarakat. Dalam bukunya *On the Jewish Question* oleh Marx (1975, hal. 239), disebutkan terjadi praktik alienasi karena nilai-nilai kapitalistik, “money is the estranged essence of man’s work and existence; this alien essence dominates him and he worships it”. Alienasi dalam masyarakat tidak

terjadi karena perbedaan gagasan atau kepercayaan religius melainkan datang dari kebutuhan materialistik manusia. Joseph (2006, hal. 11) menyatakan bahwa kebutuhan material mengeskalasi konflik dalam pemikiran manusia dan menyebabkan alienasi dan konflik kelas (dalam Das, 2014, hal. 2).

Divisi kelas dalam teori Marxist mengelompokkan kelas secara general ke dalam dua tipe, yaitu kelas pekerja (proletar, buruh) yang tidak memiliki kapital atau modal produksi dan kelas pemilik modal (borjuis, kapitalis) sebagai yang mengeksploitasi tenaga kerja (labour) untuk mengoperasikan sumber daya alat dan modal miliknya. Kelas proletar menempati posisi strata kelas bawah yang mana mereka ditandai dengan tidak memiliki kebutuhan dasar dalam kehidupan. Kelas

proletar sebagai kelas kalangan pekerja berperan penting dalam jalannya produksi namun kerap teralienasi dari hasil produksi itu sendiri karena keterbatasan material, sementara hasil produksi didistribusikan untuk dijual (sistem kapitalis). Keluarga Kim dalam *Parasite* termasuk pada kelas pekerja ini. Mereka menghuni hunian semi-basement yang umum ditempati oleh masyarakat kelas bawah Korea. Alienasi terjadi sejak dalam lingkup ruang spasial dan rumah sebagai ruang privat yang menandakan posisi mereka dalam masyarakat. Sebagai keluarga pelipat dus pizza, mereka tidak pernah digambarkan dapat membeli pizza itu sendiri dan masih berjuang dalam mendapatkan hak-hak dasar untuk hidup layak seperti kebutuhan pangan, pendidikan, dan pekerjaan tetap. Bahkan saat bekerja di kediaman keluarga Park, mereka juga teralienasikan dari hasil jasa mereka.

Dampak perburuan tenaga kerja (labour) bersifat luas, Marx menganggap bahwa manusia adalah makhluk bio-sosial yang senantiasa mendekatkan dirinya ke aktivitas sosial untuk menciptakan ide dan gagasan baru. Manusia terikat dengan proses produksi dan labour menjadi sentral bagi aktivitas manusia. Film

Parasite pun sebagai produk budaya merupakan kreasi dari implikasi perburuan tenaga kerja oleh ekosistem industri, membuatnya tidak hanya mengandung makna ideologis mengenai diskursus kelas namun juga merefleksikan ideologi itu sendiri. Bagi Marx, segala hal adalah kreasi dari perburuan. Sentimen akan diferensiasi kelas di Korea merupakan sejarah yang pelik yang menjuntai dari era dinasti hingga ke masa modern dengan aktor-aktor dari pemerintahan, keluarga kapitalis perusahaan besar (chaebol), dan organisasi buruh yang terbentuk secara menahun, utamanya saat kebangkitan generasi chaebol. Secara historis, setiap dinasti memiliki pengaturan kelas yang berbeda-beda meskipun terdapat beberapa kedekatan kategori. Pada masa Joseon atau Choson—dinasti konfusianisme yang berkuasa selama 5 abad dari tahun 1392 sampai digantikan oleh Korean Empire pada 1897—hadir kelas sosial tradisional yang terdiri dari 6 tingkatan (4 tingkatan kelas dan 2 tingkat di bawah tatanan kelas itu sendiri). Tingkatan itu mulai dari yang teratas adalah yangban (양반), jungin (중인) atau chungin, sangmin (상민),

cheonmin (천민), baekjong (백정), dan nobi (노비). Berikut penjelasan tiap kelas menurut Federal Research Division (1998):

1) Yangban (aristocrats).

Kelas ini adalah kelas penguasa di era Dinasti Joseon, mereka adalah “scholars-officials”, yaitu orang-orang terdidik yang berhasil melewati ujian sebagai pelayan publik atau pejabat daerah. Kata yangban sendiri pertama kali digunakan pada dinasti sebelumnya,

Dinasti Koryo, yang berarti “dua grup” yang berarti pejabat sipil dan pejabat militer. Yangban tidak hanya memiliki kekuasaan namun juga mengontrol kekayaan nasional dalam bentuk pengelolaan tanah, “The court permitted the yangban to collect revenues on the land as remuneration for their services” (Federal Research Division of the Library of Congress, 1998, hal.20). Untuk menjadi bagian dari kelas yangban, seseorang harus berasal dari garis keluarga terpandang baik dari segi reputasi maupun kekayaan. Kandidat tes pun harus

menunjukkan silsilah keluarga dari kedua orang tua untuk mendaftar ujian. Ujian menjadi pelayan publik pun memerlukan waktu dan modal yang tidak sedikit sehingga bersifat eksklusif.

2) Jungin atau chungin (middle people)

Jungin adalah kelompok kecil yang berisikan para teknisi atau pejabat administratif dari yangban. Mereka terdiri dari astronom, fisikawan, penerjemah, petugas militer profesional, maupun seniman. Mereka setara dengan pekerja kerah putih di era modern, mereka juga biasanya memiliki keterikatan atau kedekatan keluarga dengan para yangban, termasuk di dalamnya adalah anak di luar hubungan pernikahan dari para aristokrat (Kim, 2005). Jungin bertindak sebagai kelompok opresor atau tangan kedua dari Yangban sebagai penguasa atas sangmin, sebagai rakyat biasa.

3) Sangmin (commoners)

Sangmin adalah rakyat biasa, mereka berjumlah sebanyak 75% dari jumlah populasi penduduk saat itu. Mereka adalah para petani, pengrajin, dan pedagang, kelompok yang harus membayar pajak dan kerap mengalami tekanan dari pihak militer.

4) Cheonmin (base people/ vulgar commoners)

Mereka adalah rakyat yang melakukan pekerjaan kasar atau low prestige work seperti pelayan di kantor pemerintahan atau hotel, penjaga penjara, shaman, aktor, perempuan penghibur (kisaeng), pembuat sepatu, serta termasuk juga pelaku keagamaan.

5) Baekjong (untouchables)

Untouchables, adalah sebuah kelas yang dapat ditemui di berbagai negara lain karena merupakan turunan norma bersama dari wilayah Inner Asia. Di Korea, mereka disebut dengan baekjong, mereka adalah orang-orang yang mata pencahariannya bersentuhan dengan limbah, polusi, hewan, atau kegiatan-kegiatan yang dinilai tidak higienis seperti pelaut, jagal, pemulung. Mereka hidup teralienasikan di wilayah kumuh.

6) Nobi (slaves/ serfs)

Sebenarnya kata budak atau slaves dirasa kurang tepat dengan situasi di Korea. Nobi lebih condong kepada praktik serfdom, dan seorang serf lebih memiliki hak dan status sosial daripada seorang budak. Mereka bahkan bisa memiliki properti atau nobi lain yang

bekerja untuk mereka. Meski kelas terendah ini diperlakukan layaknya “properti”, mereka tidak bisa dipertukarkan dan diperjualbelikan secara individual layaknya budak. Seringnya, terikat pada satu area kerja yang dikontrol oleh mandor. Seseorang kadang memilih untuk menjadi serf atas dasar membebaskan diri dari kesulitan ekonomi, beberapa diantaranya menjadi serf karena paksaan atau bentuk dari hukuman, pelunasan hutang. Campbell (2017) mengungkapkan bahwa praktik serfdom di Asia, majikan menganggap nobi sebagai perpanjangan tangannya dan ide hubungan keduanya berdasar pada kewajiban bersama. Campbell mengutip Raja Taejong, “Nobi jugalah manusia seperti kita; maka dari itu menjadi masuk akal apabila kita memperlakukan mereka dengan baik.” dan “di negara kami, kami menyayangi nobi kami selayaknya tubuh kami sendiri.”

Meski tatanan kelas tradisional ini sudah tidak digunakan lagi, namun pengaruh Dinasti Joseon masih melekat dalam kultur masyarakat Korea. Istilah istilah dalam tatanan sosial tradisional masih kerap digunakan di masa kini baik dalam kajian ilmiah atau percakapan sehari-hari meski pelafalannya berbeda seperti jungin/chungin menjadi jungsangcheong atau chungsancheong (seperti yang disebutkan oleh Chang, 2012), maknanya masih sama yaitu rakyat kelas menengah. Selain itu, sistem kasta ini juga memiliki beberapa aspek yang relevan dengan situasi sosial-ekonomi Korea di masa kini. Misalnya, yangban dapat disetarakan dengan chaebol berdasarkan tingkat sosial ekonominya yang berada pada kelas tinggi, kelompok elit, prestigious, eksklusif, serta kuasanya dalam mempengaruhi politik ekonomi nasional. selain itu, budaya masyarakat Korea masih terikat erat dengan pengaruh filosofi religius

Konfusianisme yang mengatur aspek kehidupan masyarakat Korea di era Joseon mulai dari cara hidup, tata kelola pemerintahan, dan berbagai dinamika sosial lainnya. Loy (2008, hal. 156) memaparkan bahwa konfusianisme dikategorikan sebagai ‘nilai’ karena dipercayai oleh mayoritas bangsa Asia Timur sebagai prinsip penting dalam kehidupan sosial, dipraktikan dalam keluarga dan organisasi sosial lain.

Di era yang lebih modern, ada beberapa kemiripan nilai-nilai konfusianisme yang dibawa oleh masyarakat terlepas tidak berlakunya lagi strata kelas. Arita (2003) mengelaborasi situasi kelas pada masa pengembangan tahun 1990 melalui “Survey on Inequality and Equity” oleh Korean Social Science Research Council yang digelar dalam skala nasional, terdapat lima golongan kelas yang mulai terbentuk di era itu, di antaranya adalah: 1) capitalist class, merupakan pemilik perusahaan dengan lima atau lebih karyawan, 2) new middle class, merupakan para spesialis, tehnisian, administrator atau pekerja kantoran, 3) working class, merupakan sales atau pekerja jasa, pekerja ahli atau tanpa keahlian khusus, 4) agricultural class, merupakan mereka yang bergelut di bidang pertanian, kehutanan, peternakan, dan 5) old middle class, merupakan gabungan dari pemilik perusahaan (employers) dan self employed (kecuali spesialis, teknisi, atau mereka yang bergelut di bidang pertanian, kehutanan, peternakan). Riset ini hanya menggunakan responden laki-laki karena sulit untuk mengetahui status kelas perempuan di Korea berdasarkan jenis pekerjaannya saja.

SOCIOECONOMIC PROFILE OF THE SOCIAL CLASSES						
Social Class	Age (In Years)	Individual Income (Thousand Won)	Household Income (Thousand Won)	Years of Education	Assets (Million Won)	Home Ownership (%)
Capitalist class	44.1	1,487	1,725	14.3	284.3	75.0
New middle class	38.2	799	1,076	14.1	92.4	63.1
Old middle class	41.6	861	1,021	11.0	71.1	54.2
Working class	38.3	539	647	10.2	27.9	40.8
Agricultural class	49.6	377	475	7.6	50.3	95.7
Overall average	42.4	658	814	10.6	65.1	65.4

Source: Calculated by the author using data from the 1990 survey.
Note: The sampling on "household income," "assets," and "home ownership" are only those for the head of household.

employed in sales/services and those employed as laborers; therefore in this study both categories have been included in the working class.

⁶ The exchange rate at the time of the survey was 1,000 won equal to about U.S.\$1.4 (about 200 yen).

⁷ For each individual surveyed, the number of years of education was calculated as the shortest number of years required from the time of entering elementary school until reaching the final level of education that the individual completed. For those who left school before completing a particular level of education, half the number of years was subtracted from the total number of years required to complete that particular level of education.

Tabel 1. Socioeconomic Profile of The Social Class

Sumber: *Survey on Inequality and Equity* oleh Korean Social Science Research Council (1990) dalam Arita (2003)

Sejak pertumbuhan ekonomi yang pesat di tahun 1960, kelompok kelas terus bertransformasi. Arita (2003) menyatakan beberapa fakta utama selama percepatan ekonomi adalah menurunnya jumlah *agricultural class* dan meningkat pesatnya jumlah *working class* dan kedua *middle class*. Hal ini dikarenakan industrialisasi menjadi tulang punggung percepatan ekonomi Korea sehingga pekerja sangat dibutuhkan, sementara pertumbuhan ekonomi yang pesat juga memungkinkan bagi para *old middle class* untuk berbisnis atau *self-employ*. Di sisilain, *the new middle class* mayoritas adalah white-collar workers yang mana mereka mendapatkan statusnya karena mengenyam pendidikan yang lebih tinggi dari kelas-kelas lain, "concerning the years of education, the new middle class (along with the capitalist class) has the most, its fourteen years of education being some three years more on average than the old middle class", maka lebih lama mereka mengenyam pendidikan, maka lebih tinggi kemungkinan mereka untuk mendapatkan *white-collar worker* di karir pertama mereka yang krusial dalam penentuan status kelas mereka

(Arita, 2003). Koo (2016) menyatakan hal yang serupa, yakni bahwa *middle class* Korea adalah produk dari industrialisasi yang export-oriented sejak 1960-1980-an sebagai periode hadirnya migrasi pekerja yang masif dari area rural urban. Proses ini menciptakan populasi *white-collar*, manajerial, dan teknisian. Secara bersamaan, urbanisasi yang pesat memfasilitasi pertumbuhan dari *self employed* and pemilik modal kecil atau *small business owners* in large urban areas. Pesatnya ekonomi membuat kehidupan masyarakat semakin baik dan harapan untuk mobilitas sosial semakin terbuka.

Namun, di tengah kesejahteraan itu, krisis finansial Asia datang. Sentimen antar kelas secara kuat terbangun setelah masyarakat Korea melalui berbagai macam krisis selama masa pengembangan, puncaknya adalah krisis finansial tahun 1997 yang juga mengakibatkan dampak buruk bagi negara-negara di Asia. Korea pun akhirnya mengadopsi sistem ekonomi neoliberal setelah proses panjang dalam cengkeraman otoritarianisme militer negara yang mengeskalasi terjadinya krisis finansial Asia tahun 1990-an akhir tersebut. Krisis dalam masa pengembangan digadang oleh pengamat ekonomi pasar bebas dan IMF sebagai penyelewengan investasi korup dan kebijakan pinjaman industrial terhadap negara yang diatur untuk merangsang pertumbuhan konglomerasi besar milik para *chaebol* yang berkuasa saat itu (Hart-Landsberg dan Burkett, 2001, hal. 403). Krisis ini rupanya memperkuat identitas dan solidaritas antar kelas pekerja kelas menengah, baik mereka yang sebelumnya tergolong kelas menengah atas dengan pekerja kasar sebab adanya kesepahaman bahwa *chaebol* menjadi biang masalah krisis, pemecatan massal, dan reseksi. Kwang-Yeong (2010, hal. 211) memaparkan bagaimana masa pengembangan ini mempengaruhi perubahan sosial dan kondisi kelas pekerja di Korea pada masa itu:

“Democratisation in South Korea, as an important part of the contemporary political change, empowered workers as their rights were enhanced from 1987. Since 1997, however, neo-

liberal globalisation, as the core of economic change, has undermined the power of the working class, fragmenting and demoralising workers via the demands for increasing flexibility in the labour market. At the same time, the rise of citizens' movements, at the core of social changes in the 1990s, had a negative impact on working class movements, marginalising unions as a movement of particular interest groups."

Kebijakan pinjaman negara kepada sektor bisnis privat yang seharusnya sekadar menjadi perangsang aktivitas ekonomi masyarakat Korea ini kemudian menjadi bumerang sebab *chaebol* tumbuh sebagai kekuatan yang tak dapat dikendalikan bagi negara. Sumber daya yang seharusnya dapat membebaskan tiap individu yang melakukan aktivitas ekonomi di Korea berubah menjadi celah bagi sekelompok *chaebol* untuk meningkatkan profit mereka. Neoliberalisme menganut prinsip pasar bebas, artinya setiap warga negara berhak untuk menjadi pelaku ekonomi di negara tersebut namun kebebasan ini malah dimanipulasi oleh kelas pemilik modal sebagai penguasa pasar sementara kelas pemilik modal kecil (*old middle class*) dan pekerja (*working class*) semakin menyempit kesempatannya untuk bersaing di level yang sama. Demokratisasi ekonomi ini pun membawa Korea pada krisis dan hutang.

Hudnt (2015) memaparkan bahwa pada masa-masa krisis ini, serikat pekerja secara natural menjadi aliansi negara karena kepercayaan bersama bahwa dominasi kekuasaan *chaebol* adalah tersangka utama dari krisis. Hubungan antarnegara, kelas kapitalis, dan kelas pekerja menjadi polemik yang mengkonsumsi warga negara Korea. Pada suatu waktu, pakta pemerintah-kelas pekerja mulai patah saat pemerintah mengeluarkan wacana yang merugikan kelas pekerja sebagai label upaya perbaikan dan restrukturisasi sistem sosial-ekonomi pasca krisis. Salah satu organisasi serikat pekerja vokal di Korea yaitu *Korean Confederation of Trade Unions* (KCTU)

melakukan demonstrasi publik di Seoul pada November 1997 untuk memprotes wacana pemotongan gaji dan pemutusan hubungan kerja sekaligus kebijakan privatisasi dan denasionalisasi perusahaan negara.



Gambar 1.5. Demonstrasi oleh KCTU di Seoul, November 1997 Sumber: Steve Zeltzer, *Economic Crisis and Restructuring in South Korea: Beyond the Free Market-Statist* (2001, hal. 415)

Tidak hanya ancaman finansial, para pekerja menjadi kelompok yang paling diberatkan oleh efek sosial akibat restrukturisasi pasca krisis:

“For example, South Korean firms have been rapidly replacing regular full-time workers with contingent labor. As the Korea Herald reports, “The number of irregular workers, which includes part-timers and short-term employees whose contracts run for a year or less, has rapidly grown since the currency crisis in 1997 sent the unemployment rate to a record high.... As of June [2000], irregular workers made up percent of the nation’s 13.3 million paid workers.” (Hart-Landsberg dan Burkett 2001, hal. 419)

Angka bunuh diri dan tuna wisma meningkat sebagai konsekuensi dari upah rata-rata dan pengangguran akibat kebijakan-kebijakan restrukturisasi usai krisis melibatkan warga negara berusia senja yang tidak ingin menjadi beban ekonomi anak maupun cucunya. Melalui artikel *Economist*, *Old, Down and Out in South Korea* terbitan 18 December 1999, angka bunuh diri di Korea pada seseorang

berusia 60 tahun atau lebih mencapai rasio 20 per 100.000 orang, hampir tiga kali lipat dibanding 10 tahun sebelumnya. Kepala keluarga Kim, Kim Ki Taek, tersirat menjadi bagian dari gelombang pemecatan kerja ini dan berusaha bertahan melalui pekerjaan serabutan yang dihasilkan dari bisnis-bisnis tren makanan yang menjamur di Korea setelah krisis—lonjakan bisnis-bisnis kedai makanan ini pun dinilai sebagai manuver kelas menengah Korea untuk bertahan hidup usai restrukturisasi karena dianggap paling mudah dilakukan dan tidak membutuhkan keterampilan tertentu untuk mengelolanya.

Dari titik ini, diskusi mengenai kesadaran kelas di kalangan masyarakat Korea mulai terjalin. Menurut Ho-Keun (1994, hal. 173), kelas pekerja di Korea telah terinternalisasikan dengan dugaan antagonisme kelas, ia mengutip Vogel dan Lindauer (1989) yang mendefinisikannya sebagai ‘kemarahan’ dan ‘protes’ pada negara dan atasan, menjauhkan konsepnya dari ‘kesadaran kelas’. Walau pondasi akan kesadaran kelas di Korea masih belum dianggap berpengaruh besar, perlakuan kerja yang buruk membuat para pekerja sadar akan adanya antagonisme kelas. Kader kepemimpinan serikat secara tidak langsung menjadi penyumbang suara kelas pekerja mengenai status dan posisinya. Mereka disebut sebagai *‘pioneer workers’* (Sonjin nodongja) yang muncul pada awal tahun 1980-an.

Mereka berasosiasi dengan aktivis pelajar, intelektual, kelompok politis dan religius oposisi.

Konsep kesadaran kelas dan antagonisme kelas menjadi bagian dari potensi semiotik yang dapat digali dari teks film *Parasite* guna memaknai diskursus sosial ketimpangan kelas dalam film melalui tanda-tanda dan konteks historis mengenai perjuangan kelas yang melingkupi keluarga Kim dan Park sebagai dunia cerita, pun sebagai representasi kedua kelas yang beroposisi.

Pada penelitian ini, penulis akan menyorot kelas sosial-ekonomi atas dan bawah sebagai kelas yang direpresentasikan

keluarga Park dan keluarga Kim. Tolak ukur kelas lebih disesuaikan dengan keadaan sehari-hari masyarakat urban, yaitu melalui aspek-aspek seperti aset material, latar belakang pekerjaan, perilaku sosial, tingkat pendidikan, dan aspek lain yang digambarkan dalam film. Sejalan dengan Octavia (2021) yang menyatakan bahwa riset-riset mengenai operasi dari kelas sosial sebagai sebuah identitas bersifat lebih dari status sosioekonomi itu saja, melainkan juga berhubungan dengan perasaan individu terhadap dirinya dan orang lain (Octavia, 2021, hal. 24). Artinya, di luar indikator-indikator sosioekonomi tersebut perlu juga untuk menilik bagaimana narasi kesadaran kelas dan hubungan antara kedua keluarga berjalan sepanjang film.

1.5.3. *Visual Grammar of Film*

Unsur gramatikal hadir dalam bahasa sebagai struktur yang memberi makna pada untaian kata-kata sebagai alat komunikasi. Namun, Halliday sebagaimana dikutip dalam Kress dan van Leeuwen (2006) mencetuskan bahwa grammar telah melampaui patokan kebenaran dari aturan formal-linguistik dan grammar sejatinya dapat merepresentasikan suatu pola pengalaman, membuat manusia dapat membentuk penggambaran mental akan realitas, dan merasionalisasikan pengalaman yang terjadi di sekitar dan dalam diri mereka. Selama ini, grammar atau struktur kebahasaan terikat oleh kaidah linguistik yang mana makna terisolasi sendiri dan tidak memiliki hubungan langsung dengan objek atau subjek yang direpresentasikan. Terinspirasi dari konsep Halliday, Kress dan van Leeuwen yang merupakan ilmuwan social semiotics mencetuskan konsep '*grammar of visual design*', yakni sebuah pendekatan yang membaca unsur gramatikal pada mode komunikasi visual dengan cara berbeda dari kajian linguistik verbal:

"What is our "visual grammar" a grammar of?" First of all we would say that it describes a social resource of a particular group, its explicit and implicit knowledge about this resource, and its uses in the

practices of that group. Then, second, we would say that it is a quite general grammar, because we need a term that can encompass oil painting as well as magazine layout, the comic strip as well as the scientific diagram” (Kress dan van Leeuwen, 2006, hal. 3)

. Merujuk pada dua hal tersebut, visual grammar menurut Kress dan Leeuwen (2006) merupakan sebuah wujud dari serangkaian pengetahuan dan praktik baik implisit maupun eksplisit yang melingkupi suatu resources, terdiri dari elemen elemen dan aturan-aturan yang melatarbelakangi bentuk komunikasi visual dari budaya tertentu. Dalam perumusannya dan pemaknaannya, struktur visual melibatkan interpretasi pengalaman dan bentuk interaksi sosial tertentu. Makna itu sendiri hadir pada budaya yang melingkupi dan bukan pada mode semiotiknya, *“the way meanings are mapped across different semiotic modes, the way some things can, for instance, be ‘said’ either visually or verbally, others only visually, again others only verbally, is also culturally and historically specific*” (Kress dan van Leeuwen 2006, hal. 2) Terdapat keterlibatan interaksi sosial, budaya, dan sejarah dalam grammar, hal ini merujuk pada bagaimana visual grammar Kress dan van Leeuwen. Visual grammar beroperasi dalam kerangka kerja social semiotics yang berusaha mengartikulasikan makna teks melalui paduan mode semiotik dan kehidupan sosial yang melingkupi teks, termasuk di dalamnya adalah latar belakang pembuat teks, konteks sosio-historis, interaksi sosial, budaya, dan penggambaran realitas yang terbentuk melalui tanda-tanda dalam teks. Meskipun disebutkan bahwa interpretasi pola pengalaman dan interaksi sosial dapat dilakukan diekspresikan secara linguistik baik secara verbal maupun visual, struktur visual secara unik lebih ‘mendekati’ realita kehidupan sosial. Stoian (2015) mengungkapkan bahwa struktur visual tidak hanya melakukan reproduksi sederhana dari realitas, melainkan memproduksi realitas melalui gambar untuk kepentingan dari komunitas sosial yang memproduksi, mensirkulasikan, dan membaca gambar sehingga

sebuah struktur visual menjadi ideologis. Makna yang diproduksi oleh komunitas tersebut yang paling utama adalah makna sosial. Dalam ekosistem film, komunitas film merentang dari para pembuat film sebagai produsen makna–distributor dan pengelola ruang tonton sebagai penyalur–sementara penonton, kritikus, ataupun kurator profesional sebagai pembaca makna film.

Film memiliki bahasa dan struktur gramatikalnya tersendiri. Berbeda dengan bahasa dalam teks literatur seperti buku, naskah sejarah, dan media tertulis lainnya. Film merupakan bentuk teks komunikasi visual dengan struktur yang menyerupai visual grammar, hanya kali ini disebut lebih tepatnya sebagai film grammar dengan elemen-elemen yang membentuk struktur visual film tersebut terdiri dari aspek

aspek yang mengkonstitusi proses komprehensif produksi film seperti pencahayaan, pengambilan gambar, sekuens, dan sebagainya. Menurut de Valk dan Arnold (2013) untuk memahami bahasa dalam film maka peneliti harus dapat mengkonstruksikan kalimat visual dengan menemukan hubungan bagaimana penggambaran akan realitas dapat mempengaruhi persepsi dan penerimaan penonton. Visual seperti mode semiotik umumnya, memiliki beberapa syarat komunikasi dan representasional guna berfungsi penuh sebagai suatu sistem komunikasi (Kress dan van Leeuwen, 2006). Prince (1993) mengkritik teori film yang sejak 1970-an condong dipengaruhi oleh pemahaman strukturalis dan model linguistik. Prince (1993) mengutip Robert Stamh, "*semiotics in general, and film semiotics in particular, must be seen as local manifestations of a more widespread linguistic turn.*" Film dapat dikaji sebagai teks untuk 'dibaca' dengan asumsi bahwa aktivitas membaca itu sendiri memiliki proses yang mirip dengan penguraian semiotika, namun film memiliki keistimewaan struktur yang mendekati visual grammar, dan bukan semata-mata linguistik-verbal. Problematika yang muncul adalah untuk menspesifikasikan makna semiotik yang dibentuk. Pada dasarnya

suatu hal tidak bisa hadir di luar kerangka representasi karena segala hal dicerna manusia melalui pemikiran dan pengalaman, sedangkan bahasa dan metode strukturalis cenderung bersifat terbatas dengan menuntut kesepahaman padahal artikulasi makna berat dipengaruhi oleh subjektivitas. Terlebih lagi, Prince (1993) mengutip Heath bahwa makna referen semantik hanya hadir dalam bentuk diskursus:

“There is no absolute moment without signs, without language, without, in other words, a whole host of mediations between seeing, experience, and knowledge.” Stephen Heath has noted that the referents of cinematic images exist only in discourse, as representations already constituted by history and culture. The represented a discourse produces is grasped, realized, exists as such in the particular discursive process of representation, and it is this that needs first and fore-most to be interrogated.”, Prince (1993, hal. 19)

Maka dari itu, diskursus gambar (visual) menurut Prince ini menganggap bahwa representasi piktorial dan selebihnya—pola komunikasi dan organisasi sosial—adalah ekspresi dari relasi dan posisi yang diskursif. Hal tersebut sejatinya merupakan formulasi hipotesis terkenal dari Whorf-Sapir yang menyatakan bahwa sistem bahasa yang berbeda dapat mengatur dunia dengan cara yang unik bagi penggunanya (Prince, 1993). Film dapat mempengaruhi penonton secara kognitif (pengetahuan atau intelektualitas), afektif (emosi), bahkan konatif (tindakan atau perilaku). Selain itu, bahasa gramatikal film memiliki efek selayaknya bahasa sebagai ekspresi komunikasi, seringkali sebuah film tidak dimaknai sama oleh penonton yang berbeda. Hal ini bukan berarti pembuat film gagal dalam memilih tanda-tanda agar film dapat dimaknai, namun disebabkan oleh keunikan individu dan cara tak terhingga bagi pembuat film untuk memformulasi pilihan artistik dan artefak penceritaan sebagai alat ekspresi, termasuk penggunaan berbagai perangkat keras untuk produksi film, seperti kamera, lensa, pencahayaan, aplikasi edit, layar,

dan sebagainya. Oleh karena itu, menurut Prince (1993) dalam meneliti semiotika film sebagai teks visual, semiotika yang dimaksud adalah proses pembuatan makna dan representasi yang terkandung dalam diskursus dunia film itu sendiri, sebab representasi akan dunia riil telah terkonstitusi dari sejarah dan budaya yang ada.

Meski dunia cerita film dapat menyerupai dunia riil, aspek-aspek dalam produksi makna dan representasi dapat berubah karena ragam faktor sehingga representasi dalam film tidak selalu berjalan searah dengan representasi bentukan sejarah dan budaya dunia riil, menjadikan representasi dapat 'ditawar'. Film merupakan wadah bebas bagi para pembuat film untuk membentuk representasi-representasi dan makna-makna baru untuk mengkonstruksi diskursus dalam dunia naratif film, memosisikan representasi-representasi dan makna-makna akan penggambaran relasi yang sejatinya dibentuk oleh sejarah dan budaya dunia riil hasil peradaban menjadi diskursif. Salah satu hal yang paling kentara dari proses pembuatan makna oleh pembuat film *Parasite* adalah munculnya agensi sosial yang dilakukan oleh keluarga pekerja Kim untuk mengelabui keluarga borjuis Park yang mempekerjakan mereka, kekuatan manipulasi ini tentunya jarang disorot dalam representasi sejarah dan budaya mengenai kelompok ter subordinasi sehingga dapat disebut sebagai pembentukan makna semiotik diskursif yang secara intensional diselipkan oleh Bong Joon Ho sebagai pembuat makna sekaligus pembuat film.

Film merupakan teks audiovisual yang kompleks yang setiap sekuens dan potongan adegannya dibuat berkesinambungan dan merefleksikan realitas. Bong Joon Ho sebagai pembuat film sejatinya dapat menggunakan formulasi yang tak terhingga untuk mengarahkan pengambilan gambar, namun dalam rangka mengkomunikasikan bahasa dalam filmnya, ia akan memilih pengambilan gambar tertentu guna menuangkan mewakili ekspresi estetika dan penceritaannya didukung dengan elemen-elemen kebahasaan film lain. Kepala keluarga Kim sebagai kelas pekerja dan kepala keluarga Park tidak

pernah ditempatkan berdekatan meski direkam dalam satu frame film. Dalam setiap scene yang melibatkan mereka berdua dalam satu frame adegan, terdapat garis yang tak terlihat untuk menggambarkan jarak dan batasan kelas timpang antara kedua keluarga. Hal tersebut merupakan bahasa film yang berusaha diekspresikan oleh Bong Joon Ho untuk menggambarkan diskursus sosial mengenai ketimpangan kelas dalam filmnya. Hal ini merupakan bentuk untaian grammar pilihan pembuat makna, *mise en scene*.

Mise en scene merupakan istilah sinematik dari Perancis yang mengindikasikan elemen apa yang secara sadar diatur oleh sang sutradara dalam frame kamera :

“This populated frame is what the filmmaker utilises to project to the audience information or an intended emotion, through a particular shot, scene, or sequence to send it’s message, whether coded by shared social signifiers such as politics, civics, customs, norms, dress, speech, and/or implanted through shape, colour, character positioning and movement, depth of horizon, object placement, lighting, and frame size”(de Valk dan Arnold, 2013)

Layaknya seorang komunikator dan produsen pesan, sutradara memiliki peran vital dalam memformulasikan dan memilih mode semiotik yang akan merepresentasikan dan mengandung makna sosial yang diinginkan. Penelitian ini akan melakukan teks *Parasite* dengan pendekatan visual grammar dan social semiotik sebagaiacamata yang bersifat semiotic-discursive dalam mengungkap diskursus ketimpangan kelas yang tercerminkan melalui aspek sosial seperti latar belakang pembuat film, interaksi, konteks budaya, dan tinjauan sosio-historis kehidupan kelas masyarakat Korea yang melingkupi film.

1.5.4. Film sebagai Medium untuk Menarasikan Diskursus

Fungsi pragmatis dari media adalah menjadi medium untuk berkomunikasi. Film merupakan salah satu medium dengan fungsi

pragmatis tersebut, ia menarasikan sebuah cerita secara visual. Bordwell dalam *Poetics of Cinema* (2007), mengungkapkan bahwa naratif merupakan kesatuan universal dari pengalaman manusia dan ilmu narratology bersifat interdisipliner, “*It cuts across distinctions of art and science, fiction and nonfiction, literature and the other arts.*”. Selanjutnya Bordwell mengungkapkan bahwa naratif dapat berasal dari benda atau aktivitas, baik di dalam benak manusia ataupun yang ada di dunia. Artinya, sebuah aksi individu untuk mengingat data-data dan mengolahnya menjadi suatu narasi kejadian sudah termasuk logika naratif. Naratif juga secara utama bersifat sosial, artinya narasi adalah sesuatu yang dapat dipahami bersama berdasarkan pengetahuan tertentu. Kemampuan naratif bergantung pada intelegensi sosial seseorang (Bordwell, 2007, hal. 2). Selama ini, naratif yang kita tahu berpusat pada bahasa sebagai cara penting manusia dalam berkomunikasi. Naratif yang bersifat verbal bisa disebut dengan storytelling. Namun seiring waktu, kehadiran medium lain seperti film, komik, dan lainnya membuktikan bahwa naratif kini bersifat transmedium (Bordwell, 2007, hal. 3), “*Alternatively, perhaps both verbal and nonverbal narratives tap into some more basic conceptual skills— ideas of agency, causality, time, and the like—which we deploy to make sense of anything we encounter.*” Oleh karena itu, naratif merupakan konsep yang berkaitan dan melampaui bahasa verbal semata. Sebuah film yang memiliki elemen kebahasaan unik tersendiri misalnya, dapat mengandung naratif dan menjalankan fungsi mengkomunikasikan cerita; *storytelling*.

Untuk mengungkap fungsi ini dalam film, perlu membahas mengenai diskursus. Diskursus atau merujuk pada apa yang disebut Michael Foucault (1997) “*..socially constructed knowledges of some aspect of reality*”—dan secara plural— diskursus-diskursus menurut Foucault dalam Ida (2018, hal. 88) adalah seperangkat ide-ide yang disirkulasikan dalam masyarakat dan praktik-praktik sosial yang terlibat ketika orang berbicara dan di dalam cara-cara mereka

menyampaikannya. Penelitian ini akan mengungkap konstruksi diskursus ketimpangan kelas dalam film *Parasite*, artinya, diskursus tersebut dapat ditemukan melalui penguraian tanda-tanda semiotik dalam cerita dan mengaitkannya dengan bagaimana hal itu dinarasikan dan bagaimana semiotik itu berhubungan dengan konteks sosial masyarakat Korea.

Para peneliti pragmatisme media cenderung mengabaikan esensi sinema sebagai suatu medium komunikasi yang telah melampaui batasan-batasan kebahasaan naskah ke dialog—dan melibatkan suatu proses kompleks produksi audiovisual. Janney (2012) kemudian menyorot bagaimana diskursus dibangun melalui sinema. Ia kemudian menawarkan wacana *cinematic discourse*, sebuah konsep yang telah dipahami dalam sejarah teori film sejak tahun 1970-an yang mana Metz (1974) mendefinisikannya sebagai “form of communication not infilm but through it”. Dalam *cinematic discourse*, bahasa bukanlah objek utama penelitian melainkan diskursus audiovisual dari narasi film itu sendiri:

“It is not the use of language in film (film dialogue, scripted conversation, fictional interaction) but the audiovisual discourse of film narration itself: the discourse of mise-en-scène, cinematography, montage, and sound editing used in narrating cinematic stories to viewers. Cinematic discourse originates in the conventions of film making: in heuristic practices of cinematic staging, camera work, editing, post-production, etc” Janney (2012)

Janney (2012) mengelaborasi bahwa *cinematic discourse* memahami bahwa film merupakan ekspresivitas, bentuk komunikasi utama atau upaya mempengaruhi dari pembuat film kepada penonton. Pembuat film dapat mengarahkan perhatian penonton, membentuk perspektif, mewarnai persepsi, dan menyetir inferensi mereka tentang narasi-narasi yang akan terungkap. Pembuat film juga dapat menawarkan bagaimana karakter dan kejadian dramatis dalam film seharusnya dipandang, diinterpretasikan, dan pada akhirnya bagaimana

film tersebut seharusnya dipahami. Penelitian ini akan mengkaji teks audiovisual film *Parasite*, tidak hanya berfokus pada diskursus yang terkandung dalam kebahasaan tetapi juga diskursus audiovisual dalam naratif film secara heuristik.

Film sebagai teks visual memiliki kekuatan untuk memuat konstruksi sosial dan menjadi medium kritis bagi pembuat film. Menurut Van Leeuwen, menggunakan teks fiksi untuk objek analisis diskursus dapat dilakukan karena teks sejatinya merepresentasikan realitas, *“In fictional representations it may be a harder to see the link between discourses and real life social actors and social practices. After all, story tellers are allowed to take liberties with reality, to invent, disguise and transform.”* (Van Leeuwen, 2005, hal. 103). Sebagaimana yang telah disampaikan oleh Van Leeuwen, untuk membaca diskursus film maka peneliti harus memahami bahwa meski film mencerminkan atau mendekati realitas sosial, mereka tetaplah berbeda. Sebab, sutradara yang diibaratkan sebagai storytellers yang memiliki kemerdekaan untuk menciptakan, menghias, bahkan mentransformasi dunia yang mereka inginkan. Bakilapadavu (2018) menegaskan bahwa analisis film membutuhkan pemahaman akan bentuk dan konten film, artinya peneliti harus mengerti konsep film sebagai medium baik di level mikro dan makro, hubungan antar struktur, makna, aspek dan nilai emotif, konstruksi gambar, desain dalam komposisi film, dan sebagainya. Para peneliti film harus memperkaya pengalamannya melalui pemahaman mendalam mengenai struktur film, bahasa film, dan makna film dalam rangka mengungkap pesan tersembunyi melalui ragam elemen yang digunakan dalam film, *“go beyond the ‘denoted’ meaning and decipher the ‘connoted’ meaning- what is beneath the surface and what might be inarticulable”* (Bakilapadavu, 2018).

Oleh karena itu, dalam penelitian ini penting untuk melibatkan tiga dimensi dari sebuah naratif film: *narration*, *plot structure* dan *story world*. Berikut adalah penjelasan lebih mendalam tentang ketiga dimensi:

1) *Narration*

Narration atau narasi adalah momen demi momen film membawa audiens masuk dalam dunia cerita (*story world*). Narasi diibaratkan sebagai sebuah bangunan, tidak bisa dijelajahi langsung seutuhnya melainkan harus dijelajahi satu-persatu: kita berpindah dari satu ruang statis ke dinamis, ruang tertutup ke terbuka, area pinggir ke sentral, bahkan yang melingkar. Semua perjalanan itu telah didesain sedemikian rupa. Analogi tersebut menunjukkan bahwa “*narration goes all the way down.*” (Bordwell, 2007, hal. 11). Narasi menguji bagaimana kita dapat memahami struktur dan merumuskan pemahaman inferensial terhadap apa yang telah tahap demi tahap dinarasikan kepada kita. Perbedaan “narasi” dengan “cerita” adalah narasi merupakan cara bagaimana suatu cerita ditampilkan. Film menarasikan adegan dari momen ke momen, sekuens ke sekuens sehingga menghasilkan sebuah cerita. Secara sederhana, narasi adalah “*storytelling*” dan cerita adalah “*story*” itu sendiri. Dalam ulasan ini, Bordwell membahas narasi dengan model inferensial, yaitu menelaah narasi berdasarkan referensi-referensi bersama. Adanya kerangka pemikiran yang sama yang menyatukan manusia inilah yang pada akhirnya dimanfaatkan storytellers untuk menarasikan cerita. Bordwell memahami bahwa ada aspek emosi, kultur, dan konvergensi manusia dapat menimbulkan alterasi atas pemahaman seseorang sehingga ia bisa jadi tidak berpikir sama. Namun, penting untuk memperlakukan narasi dengan sikap ini karena naratif pun bersifat personal dan sosial, serta memuat rangkaian benda dan kejadian di dunia yang manusia pahami bersama, “*the assumption here is that regularities we find across the whole artifact allow us to make inferences about the purposes of its makers and the activities coaxed from its viewers*” (Bordwell, 2007, hal. 10).

Narasi adalah penceritaan, namun bagaimana cerita itu ditampilkan menjadi hal lain yang perlu dibahas. Satu cerita dapat dinarasikan dengan berbagai macam cara dan gaya oleh storyteller. Momen demi momen dalam film misalnya, sutradara memilih bagaimana, dengan apa, dan apa saja yang dapat menarasikan adegan. Cerita ini akan digabungkan dengan teknik visual dan audio, setiap pilihan oleh sutradara berpengaruh pada bagaimana naratif terbangun, Bordwell mengungkapkan bahwa dalam sebuah adegan orang menelepon, “...*crosscutting, split screen, eliminating a sound stream, presenting the sound coming into the phone—are stylistic choices, but they’re inevitably narrational choices as well. They shape what information we get and how we get it.*” (Bordwell, 2007, hal. 13).

2) Plot Structure

Bordwell mengartikan plot structure atau struktur plot sebagai bentuk bangunan. Artinya, jika narasi adalah cara kita mengelilingi sebuah bangunan, maka struktur plot adalah bangunan itu sendiri—yang bisa kita ubah baik bentuk, ukuran, dan sebagainya saat desainnya masih dalam kertas blueprint. Plot *Parasite* yang dibawa oleh keluarga Kim menghadirkan kita ciri khas sinema Korea, yaitu *black humour*. Sinema Korea kerap diselengi dengan unsur-unsur komedik, namun menyimpan misteri dan keseriusan setelahnya (Kim, 2018). Klimaks dibangun secara gradual hingga secara dramatis menukik turun, membuat cerita yang telah ditonton seolah kembali pada posisi semula sebagai resolusi. Hal ini dapat dipahami dengan adegan pembuka dan penutup dari film *Parasite* yang secara intensional dibuat serupa, hanya saja dengan perspektif mental yang berbeda.

3) The Narrative World (Story World)

Dunia di mana sebuah naratif dibangun oleh *storyteller* dan

cerita bergulir. Dunia ini merupakan ruang merdeka bagi para pembuat naratif untuk membentuk karakter-karakter dan tipe dunia yang mereka mau.

1.5.5. *Social Semiotics* oleh van Leeuwen

Social semiotics merupakan bentuk dari *semiotic-discursive analysis*. Artinya, proses pembacaan tanda-tanda akan dihubungkan dengan praktik sosial-budaya atau kehidupan masyarakat (Thwaites et. al. dalam Ida 2018, hal. 97). Theo van Leeuwen dalam bukunya *Introducing Social Semiotics* (2005) menjelaskan dua prinsip penting sebelum berusaha mendalami semiotika sosial (*social semiotics*), yaitu:

1. *Social semiotics* bukanlah teori yang “murni”, atau teori yang melingkupi dirinya sendiri. Teori ini hanya akan dapat digunakan ketika diaplikasikan pada kepentingan atau permasalahan spesifik, dan selalu memerlukan imersi dari bidang keilmuan lain selain dari konsep-konsep dan metode-metode semiotika. Leeuwen mencontohkan, misalnya ketika dirinya mengeksplor semiotika dari sebuah ruang kerja, ia memerlukan konsep dan metode dari teori dan praktik dari desain kantor dan manajemen selain konsep dan metode semiotika. Begitupun adanya “*social*” dalam *social semiotics* yang menandakan bahwa teori ini akan dapat digunakan ketika telah berkaitan dengan teori sosial. Unsur interdisipliner merupakan hal yang esensial bagi *social semiotics*.
2. *Social semiotics* adalah sebuah bentuk alat. Sebagaimana hakikat dari teori, *social semiotics* tidak menyediakan jawaban siap pakai melainkan memformulasikan pertanyaan-pertanyaan dan cara-cara untuk mencari jawaban. Untuk itu, Van Leeuwen mengakhiri bagian bukunya dengan pertanyaan dengan tujuan memantik pembaca agar mereka mempertanyakan, menguji, dan memikirkan secara

independen apa yang telah mereka pahami sehingga pembaca dapat menemukan jawabannya sendiri.

Moerdisuroso (2014) menjelaskan bahwa dalam prosesnya, Hodge dan Kress menginterpretasikan poin Marx tentang bagaimana kesadaran tertinggi manusia tertuangkan dalam bentuk ideologi, artinya, setiap orang secara aktif terlibat dalam proses pertukaran ide dengan satu sama lain, dan proses semiotika (pembentukan makna) atas pelaku, objek, dan kuasa yang datang dari materi atau dunia sosial itu menjadi dasar sekaligus sumber kesadaran yang menyatukan mereka dalam dunia mereka:

“Social semiotics is primarily concerned with human semiosis as an inherently social phenomenon in its sources, functions, contexts and effects. It is also concerned with the social forms, through semiotic texts and semiotic practices, in all kinds of human society at all periods of human history” (Hodge, Robert, and Kress dalam Moerdisuroso, 2014).

Kata *semiotic resources* menjadi tahap awal dalam memahami social semiotic. Van Leeuwen menyatakan bahwa istilah tersebut berasal dari Halliday (1978, hal. 192) yang berargumen bahwa struktur gramatikal bahasa bukanlah sebuah kode ataupun seperangkat aturan untuk memproduksi kalimat, melainkan merupakan ‘sumber untuk menciptakan makna’. Van Leeuwen (2005, hal. 3) kemudian mengekstensi konsep *grammar* pada bentuk mode-mode semiotik lain, dan mendefinisikan *semiotic resources* sebagai aksi-aksi dan artefak-artefak yang digunakan untuk berkomunikasi, entah itu diproduksi secara psikologis (dengan aparatus vokal; dengan otot yang digunakan untuk ekspresi wajah dan gestur) atau menggunakan teknologi (melalui pulpen, tinta dan komputer; dengan perangkat keras dan lunak komputer; dengan kain, gunting, dan mesin jahit). Secara tradisional, aksi-aksi dan artefak-artefak tersebut disebut

sebagai ‘tanda’ atau ‘*signs*’. Sebuah jalan pintas dalam memahami semiotik adalah mengibaratkan ekspresi wajah sebagai *signs*. *Signs* membutuhkan *signifier*, yaitu bentuk ekspresi wajah tertentu yang dapat diobservasi, dalam hal ini penanda atau *signifier* ekspresi senang adalah misalnya tersenyum, mata berbinar, dan alis naik. Kemudian terdapat tertanda atau *signified*, yaitu makna yang terbentuk dari *signs* bersamaan dengan *signifier*-nya, dalam contoh kasus ekspresi senang adalah makna kebahagiaan atau kegembiraan.

Van Leeuwen mengutip Hodge and Kress (1988, hal. 18) yang menyatakan bahwa “tanda (*signs*) tidak dapat dipisahkan dari bentuk-bentuk konkrit dari hubungan sosial... pun tidak dapat hadir tanpanya.” Maka, Van Leeuwen meletakkan *semiotic resources* berada pada posisi *signifier* yang penggunaannya tak terlepas dari konteks dan pengguna:

“..in social semiotics resources are signifiers, observable actions and objects that have been drawn into the domain of social communication and that have a theoretical semiotic potential constituted by all their past uses and all their potential uses and an actual semiotic potential constituted by those past uses that are known to and considered relevant by the users of the resource, and by such potential uses as might be uncovered by the users on the basis of their specific needs and interests. Such uses take place in a social context, and this context may either have rules or best practices that regulate how specific semiotic resources can be used, or leave the users relatively free in their use of the resource.”(Van Leeuwen, 2005, hal. 4)

Film *Parasite* beserta konteks yang melingkupinya merupakan teks visual yang telah melalui proses kompleks pembentukan makna dengan berbagai konteks naratif yang melingkupi film maupun sutradara. Penelitian *social semiotics* ini akan mengungkap bagaimana suatu *semiotic resource* telah, sedang, dan akan digunakan untuk suatu tujuan komunikasi, menggambarkan

inventarisasi penggunaan *semiotic resources* dari masa lalu, kini, dan mungkin sumber-sumber di masa depan. Kemudian, dari banyak gagasan semiotik di balik suatu *resource*, maka sutradara sebagai pembuat makna akan melakukan proses seleksi pilihan dengan *resource* yang tepat untuk tujuan komunikasinya (*semiotic choices*) sehingga *semiotic potential* dari tiap *resource* tersebut bertransformasi (*semiotic change*) menjadi alat yang dapat membentuk naratif film, sesuai dengan lingkup dari sutradara dan konteks sosiohistoris yang ada dalam realitas (*semiotic register*). Sumber-sumber semiotik (*semiotic resource*) dapat terkandung dalam apapun, baik teks, artefak, maupun aktivitas dalam kehidupan manusia, dan sejatinya setiap *semiotic resource* memiliki potensi semiotik (*semiotic potential*), misalnya adalah salah satu sekuens yang mana Keluarga Kim dihadiahi teman Ki Woo sebuah batu granit antik yang digadang dapat memberikan keberuntungan. Batu granit tersebut adalah *semiotic source* karena merupakan bentuk artefak yang dapat diobservasi sekaligus berpotensi menghasilkan ragam makna, namun jika dipilih dan dikonstruksi sedemikian rupa sesuai konteks dalam film, tinjauan historis yang melatarbelakanginya, serta penerapan *treatment-treatment* teknis tertentu dalam bahasa film maka batu granit tersebut dapat menjadi objek semiotik yang memuat naratif bentukan sutradara.



Gambar 1.6 Batu granit yang dihadiahkan kepada keluarga Kim
Sumber: CJ Entertainment via IMDb – imdb.com

Semiotic resources yang dipilih oleh pembuat makna untuk menggenerasikan pesan yang ingin dirangkainya sehingga *semiotic potential* di dalamnya dapat terbukakan disebut sebagai *semiotic choices*. Batu granit tersebut hanyalah sebuah batu, namun pembuat film menghendaki adanya narasi mistik seputar batu tersebut yang dapat memberikan kemakmuran bagi pemilik. Dari sekian *semiotic resources*

untuk membangun narasi tersebut, batu granit menjadi *semiotic resources*. Batu granit ini pun memiliki peran penting dan muncul dalam momen krusial film, bagaimana batu granit ini terpilih dan diberi makna lain menunjukkan bahwa batu granit tersebut bertransformasi sebagai *semiotic choices* sang sutradara. Kemudian, ketika tanda telah dikonstruksi dan dikontekstualisasikan menjadi sebuah diskursus maka *semiotic choices* telah mengalami *semiotic change*, artinya *resources* telah diolah sedemikian rupa untuk memenuhi naratif sutradara. Peneliti tidak hanya melakukan inventarisasi *semiotic resources* dan menginvestigasi bagaimana mereka digunakan dalam konteks tertentu, namun juga dapat membuat pemaknaan baru terhadapnya, “*they also contribute to the discovery and development of new semiotic resources and new ways of using existing semiotic resources*” (Van Leeuwen, 2005, hal. 26). Tanda-tanda dari sutradara yang tersampaikan kepada penonton, lalu menuai pembacaan atau diskusi terkait naratif sesuai konteks yang meliputinya, maka tanda-tanda itu telah mencapai tahap *semiotic register*. Pada tahap *semiotic register* bisa dikatakan bahwa pembuat film telah memformulasikan tanda-tanda untuk mengkomunikasikan wacananya secara intensional dan *mise en scene* akan terkonstruksikan.

Penelitian ini akan menganalisis bagaimana konstruksi diskursus ketimpangan kelas tersematkan dalam film. Layaknya sebuah proses penguraian makna, maka penelitian harus dapat mengungkap *semiotic*

resources, *semiotic change*, dan *semiotic register* yang terimplikasikan dalam material film. Untuk dapat mengartikulasikan makna semiotik *resources* maka diperlukan suatu upaya menginventarisasi artikulasi dan permutasi material-material yang berbeda dari *semiotic resources* dalam film, mendeskripsikan *semiotic potential*-nya, dan lalu mendeskripsikan *semiotic register* atau makna yang terbentuk dalam film berkaitan dengan diskursus ketimpangan kelas. Adapun inventarisasi yang diperlukan untuk mendeteksi *semiotic resources* adalah adegan, dialog, mise en scene, properti, dan bentuk-bentuk material lain yang mewacanakan diskursus ketimpangan kelas guna menguraikan diskursus ketimpangan kelas dalam film *Parasite*.

Social semiotics menurut van Leeuwen merupakan metode yang memandang proses pembuatan dan konsumsi makna yang tidak pernah terlepas dari hubungan sosial. Van Leeuwen memaparkan bahwa para pembuat makna atau *semioticians* berkontribusi dalam penemuan dan pengembangan dari *semiotic resources* baru serta cara baru dalam memanfaatkannya pula, “..in other words, *semioticians can contribute to semiotic change*.” *Semiotic change* dapat terjadi ketika pembuat makna merepresentasikan ulang realitas yang ada dengan pilihan-pilihan semiotik yang keputusannya didasari atas latar belakang, pengalaman, maupun visi dari pembuat makna. Pengaruh kesutradaraan Bong Joon Ho sebagai pembuat film sekaligus komunikator perlu diteliti untuk mengetahui bagaimana latar belakang, ide-ide, dapat mempengaruhi pilihan potensi semiotik yang ingin diwacanakan ulang. Tanda-tanda yang dipilih—atau ‘bahasa’ komunikasi yang dipilih oleh pembuat film sebagai teks komunikasi visual dapat menunjukkan hadirnya perubahan dan cara unik pembuat pesan dalam merepresentasikan hal. Oleh karena itu, penelitian ini akan menggunakan *social semiotics* Van Leeuwen (*semiotic resources*, *semiotic choices*, *semiotic register*) kemudian meninjau bahasa komunikasi visual dalam film melalui karakterisasi,

narasi (*story world*), dan *grammar of shot* (*mise en scene*, pencahayaan, pengambilan gambar, dan elemen lain yang dapat diobservasi dalam *frame*) sebagai pendukung penggambaran konstruksi wacana ketimpangan kelas dalam film *Parasite*. Penjelasan yang lebih komprehensif tentang metode ini terdapat di subbab metodologi.

1.6. Metodologi Penelitian

1.6.1. Metode Penelitian

Metode penelitian ini merupakan *semiotic-discursive analysis*, yaitu salah satu istilah untuk penelitian yang menghubungkan proses pembuatan makna dengan budaya atau masyarakat sosial sehingga (Thwaites et. al. dalam Ida 2018, hal. 97). Kemudian, pisau analisis yang sesuai untuk penelitian ini adalah *social semiotics* oleh Theo van Leeuwen, yaitu sebuah metode penelitian yang membaca potensi semiotika dari sumber-sumber semiotik yang terpilih, bagaimana sumber itu sebelumnya dan seterusnya dapat digunakan untuk tujuan komunikasi (Van Leeuwen, 2005, hal. 5). Dengan metode ini, tanda-tanda semiotik dibaca dengan melibatkan konteks sosial

yang melatarbelakangi penggunaan tanda tersebut. *Parasite* (2019) karya Bong Joon Ho sebagai teks film akan dikaji secara komprehensif untuk menghargai proses kompleks produksi teks audiovisual yang mengandung unsur-unsur linguistik seperti dialog dan teks, namun juga non-linguistik seperti *mise en scene*, naratif, karakter, konteks, dan elemen film lain yang termasuk sebagai bahasa film.

1.6.2. Tipe Penelitian

Penelitian ini merupakan tipe penelitian kualitatif eksploratif yang mengeksplorasi bagaimana proses pembuatan makna dan diskursus mengenai ketimpangan kelas dalam film *Parasite* terkonstruksikan. Peneliti berusaha mengelaborasi dan mengungkap imaji dan praktik yang menandakan ketimpangan kelas di Korea dikaitkan dengan krisis finansial

Asia, ideologi, dan identitas negara pada konteks sosial-ekonomi ruang dan waktu yang melingkupi teks visual film.

1.6.3. Objek Penelitian

Objek penelitian adalah film *Parasite* (2019) karya Bong Joon Ho sebagai teks visual dari penelitian.

1.6.4. Teknik Pengumpulan Data

Penelitian ini dilakukan dengan mengumpulkan film sebagai materi teks yang dibutuhkan, dalam hal ini film *Parasite* tahun 2019 karya sutradara Bong Joon Ho melalui sumber tonton yang legal.

1.6.5. Teknik Analisis Data

Pertama, peneliti melakukan observasi terhadap teks film *Parasite* (2019) karya Bong Joon Ho dengan cara menonton dan menelaah film tersebut.

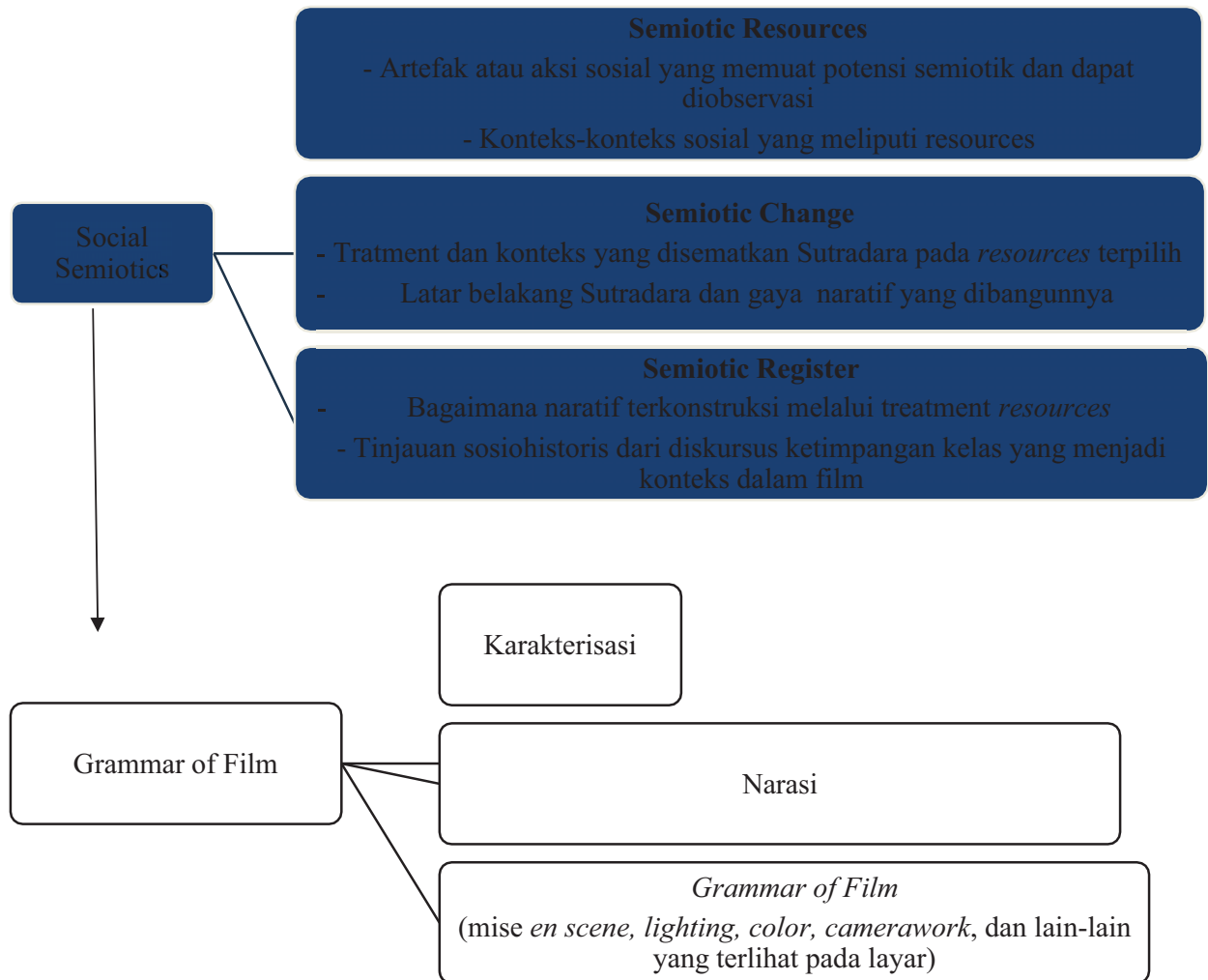
Kedua, peneliti menganalisis film dengan menggunakan *Social Semiotics* oleh Van Leeuwen menjelaskan hubungan dalam mengkaji berbagai tanda yang terbentuk dalam film serta melihat aspek historis sebagai pada konteks film untuk memperoleh data yang komprehensif. Alur penelitian ini menggunakan *social semiotics* van Leeuwen (*semiotic resources, semiotic change, semiotic register*) didukung dengan paradigma visual grammar Kress dan van Leeuwen guna meninjau bahasa komunikasi dalam film melalui karakterisasi, narasi, dan grammar of shot sebagai indikator penanda penggambaran konstruksi wacana ketimpangan kelas dalam film *Parasite*.

Berikut adalah alur pisau analisis social semiotics van Leeuwen dipadukan *visual grammar of film* beserta bagan:

- a) *Semiotic Resources*, artefak-artefak dan aksi-aksi yang dapat dilihat dalam film yang memuat beberapa macam potensi gagasan

semiotik (semiotic potential), bisa melalui penggunaan, penempatan, warna, atau adegan adegan yang sengaja dikonstruksikan dalam film beserta konteks sosial yang melingkupinya untuk tujuan komunikasi.

- b) *Semiotic Change*, proses pemaduan tanda atau teks dengan konteks. Pada tahap ini, resources yang telah dipilih akhirnya bertransformasi menjadi tanda untuk mendukung naratif pembuat film atau sutradara. Proses ini melibatkan ruang lingkup Sutradara, diskursus yang meliputi tanda, serta bagaimana konstruksi diskursus akan diwacanakan dalam film.
- c) *Semiotic Register*, tahapan dimana tanda-tanda yang terpilih telah mengkonstruksi konteks diskursus yang telah dikehendaki Sutradara sebagai pembuat pesan.
- d) *Grammar of Film*, terdiri dari berbagai elemen dalam proses kompleks pembuatan makna teks audiovisual, utamanya akan dibagi menjadi karakterisasi, naratif, dan --grammar of shot (mise en scene, lighting, color, camerawork, dan lain-lain yang terlihat pada layar).



Bagan 1: Alur teknik analisis data penelitian

Sumber: pribadi