

BAB I

PENDAHULUAN

A. Latar Belakang

Dalam berbagai bidang pekerjaan tertentu di dunia, perempuan masih sulit untuk mendapat kesempatan. Berdasarkan penelitian Catalyst (2020, para. 1) terhadap data dari Majalah Fortune, hanya 33 perempuan (6,6%) yang menjadi CEO di 500 Perusahaan Fortune, korporasi terbesar di dunia. Perempuan juga menempati kurang dari sepertiga (29%) peran senior secara global (Catalyst, 2020, para. 40). Data dari Grant Thornton International (2019, h. 12) tentang perempuan dalam bisnis internasional menunjukkan bahwa 27% perempuan kekurangan akses untuk mengembangkan diri dalam berbagai peluang kerja. Jumlah ini lebih besar daripada laki-laki yakni 23%. Kemudian ada pula data dari Yayasan Plan Indonesia dari ranah perfilman dunia bahwa dalam jumlah pekerja 250 film top Amerika pada 2018, rasio perbandingannya adalah hanya satu pekerja perempuan dari lima pekerja laki-laki yang terlibat (Elmira, 2019, para. 10).

Perempuan yang tinggal di rumah dan tidak mempunyai keinginan untuk bekerja secara produktif di luar rumah karena tekanan dari laki-laki dan perempuan sulit mendapat kesempatan kerja merupakan isu sejak awal feminisme berkembang (Tong, 2017, h. 18). Dalam rangka mengupayakan kesetaraan gender agar perempuan dan laki-laki mendapatkan posisi yang setara dalam berbagai bidang termasuk pekerjaan, berbagai paham feminisme lahir di dunia. Feminisme merupakan upaya penyetaraan antara perempuan dan laki-laki supaya menjadi

sejajar di masyarakat (Djajanegara dalam Vida, 2011, h. 162). Paham ini sudah dianut oleh para pemikir feminis untuk memahami subordinasi dan eksklusi atau marjinalisasi perempuan (Jackson dan Jones, 2009, h. 1). Menurut Pasaribu dan Liyanti (2013, h. 4-6) studi feminisme global gelombang pertama mengangkat isu penyeteraan hak laki-laki dan perempuan. Gelombang kedua membahas tentang eksistensialisme perempuan, sedangkan gelombang ketiga mengangkat berbagai persoalan tentang pemikiran postmodernisme.

Feminisme menjadi materi yang diangkat dalam media massa seperti iklan, film, televisi, koran, majalah, dan novel (Thornham, 2007, h. 6). Film bermuatan feminisme dapat disaksikan di bioskop, televisi, dan layanan *streaming* dalam berbagai genre, seperti drama, laga (aksi), komedi, horor, animasi, *science fiction*, musikal, dan kartun (Vera, 2015, h. 96). Menurut Abidin (2019, h. 66), film dengan genre drama dapat memberikan informasi dan hiburan dengan alur cerita menarik dan dekat dengan realitas kehidupan sehari-hari, termasuk yang menceritakan tentang kisah perempuan.

Sayangnya, ada fenomena di mana tayangan media massa justru semakin membawa perempuan pada posisi yang tidak setara dengan laki-laki. Menurut BBC dalam (Wibowo, Hadi, dan Wijayanti, 2018, h. 2), film Hollywood masih dianggap mengidap ‘penyakit rabun’ terhadap isu-isu perempuan, minoritas, dan *lesbian, gay, bisexual, transexual* (LGBT). Berdasarkan laporan yang dibuat oleh Diversity and Social Intialive, dari 414 film serial dan televisi, hanya sepertiga tokoh yang bicara di dalamnya adalah perempuan. Tayangan tersebut juga tak jarang membuat stereotip negatif karena menempatkan perempuan di posisi lebih rendah dari laki-

laki seperti resepsionis, pedagang, kasir, atau pembantu, bukan yang berstatus tinggi seperti presiden direktur atau komisaris (Sunarto dalam Wibowo, dkk., 2018, h. 2). Bahkan menurut Gamble (2001, h. 76), sutradara juga sering menggambarkan perempuan sebagai manusia cengeng dan rendah diri.

Dengan adanya fenomena tersebut, menurut Nelmes (2012, h. 269) seharusnya tayangan di televisi berupa acara dan film dapat dimanfaatkan sebagai alat ideologi untuk melawan stereotip terhadap perempuan. Dalam masyarakat, pemahaman bahwa perempuan lebih rendah dibandingkan laki-laki masih beredar luas. Ini merupakan kesempatan bagi para pembuat film dan acara televisi untuk mengangkat derajat perempuan. Menurut Tuchman (dalam Sutanto, 2017, h. 5) sebuah tayangan di media massa seharusnya dapat menjadi alat untuk menyuarakan ideologi feminisme. Hal inilah yang membuat seharusnya ada penciptaan subjek perempuan dan pengembangan bahasa baru untuk mengangkat posisi perempuan yang tertindas dalam sebuah tayangan (Nelmes, 2012, h. 272).

Salah satu tayangan yang mengangkat tentang kesetaraan gender adalah drama yang berasal dari Korea Selatan. Drama Korea tidak dapat dilepaskan dari perspektif Hollywood sebagai hasil propaganda budaya Amerika yang dibawa oleh para tentara Amerika Serikat pada masa Perang Dunia Kedua (Park dan Paquet dalam Gateward, 2007, h. 19). Drama Korea juga tidak lepas dari tradisi konfusius yang mengutamakan anak laki-laki daripada perempuan. Konfusius menerapkan budaya patriarki di mana istri harus selalu hormat pada suaminya (Kim dalam Jung, 2014, h. 44). Sejak zaman Kerajaan Joseon hingga saat ini, budaya patriarki tersebut masih kuat hingga diadaptasi dalam beberapa drama sejarah (*sageuk*) seperti Dong

Yi (2010), *The Moon Embracing The Sun* (2012), dan Jang Ok-jung *Live for Love* (2013) (Supriatin, 2017, h. 39).

Meskipun budaya perempuan dalam istana milik raja sudah hilang, budaya patriarki yang menempatkan perempuan sebagai kelas dua masih mendominasi sikap dan perilaku masyarakat Korea (Supriatin, 2017, h. 39). Menurut Ashanti Widyana, pengamat budaya Korea Selatan (dalam *Voice of Indonesia*, 2020, para. 5), Korea masih terbawa ajaran konfusianisme di mana seorang perempuan harus menghormati suaminya dan mengurus anak-anak sehingga posisi perempuan masih berada di bawah laki-laki. Beberapa masyarakat Korea Selatan juga masih menganggap tabu isu feminisme dengan mengajukan komplain ke Komisi Standar Komunikasi Korea (KCSC) mengenai pelecehan seksual drama *It's Okay To Not Be Okay* (2020) dan *Backstreet Rookie* (2020). Meski pada akhirnya tuntutan tidak berhasil terpenuhi, tetapi masalah tersebut menunjukkan sentimen masyarakat Korea Selatan atas pelecehan dalam drama tersebut yang dilakukan oleh tokoh perempuan kepada tokoh laki-laki (CNN Indonesia, 2020, para. 4). Ada pula penolakan terhadap gerakan #MeToo dan pendirian kelompok kontra feminisme *Dang Dang We* yang dilakukan oleh laki-laki dan perempuan Korea Selatan yang tidak setuju akan gerakan feminisme (Dayana, 2019, para. 14).

Meski erat dengan konfusianisme, ada drama Korea yang hadir sebagai salah satu sarana untuk mendobrak pemikiran-pemikiran konfusius lewat penceritaannya yang merepresentasikan tokoh perempuan yang berpendidikan tinggi dan memiliki kedudukan setara dengan laki-laki di berbagai bidang (Li dalam Supriatin, 2017, h. 39). Menurut Chung (2015, h. 13-24), pada akhir 1990-an,

drama Korea yang semula hanya tayang di televisi mulai tayang di luar Korea sehingga menjadi gelombang *hallyu* pertama di China, kedua di Jepang, dan selanjutnya berkembang ke berbagai negara hingga saat ini. Pada era digital, drama Korea mulai disiarkan melalui *platform streaming* video seperti Netflix, Viu, WeTV, Viki, Iflix, dan Vidio.com sehingga dapat ditonton khalayak di berbagai belahan dunia yang membeli hak ciptanya (Aini, 2019, para. 1-20 dan Ulfa, 2019, para. 2). Drama *hallyu* yang mengangkat kesetaraan tersebut antara lain *The Master's Sun* (2013), *Greatest Marriage* (2014), *Pinocchio* (2014), *Healer* (2014), *The Producers* (2015), *Jealousy Incarnate* (2016), *Because This Is My First Life* (2017), *Ms. Hammurabi* (2018), *Something In The Rain* (2018), dan *Big Issue* (2019). Dikutip dari CNN Indonesia (2021, para. 12), data dari Center for Study of Women in Television and Film menyebutkan bahwa penulis naskah perempuan di Korea mencapai 90%. Menurut CNN Indonesia, hal inilah yang membuat drama Korea bertema perempuan kuat berpeluang menjadi tren mulai tahun 2021.

The Producers merupakan salah satu drama yang ditulis oleh penulis naskah perempuan Korea Selatan, yakni Park Ji-eun (Kim, 2015, para. 7). Disutradarai oleh Yoon Sung-han, Seo Soo-min, dan Pyo Min-soo, drama yang dirilis pada 2015 ini memperkenalkan tokoh-tokohnya sebagai pekerja media Departemen Hiburan di Korean Broadcasting System (KBS) Korea Selatan. Melalui empat tokoh utama yakni Baek Seung-chan (Kim Soo-hyun), Tak Ye-jin (Gong Hyo-jin), Ra Joon-mo (Cha Tae-hyun), dan Cindy (Lee Ji-eun), drama ini dibungkus dengan kisah komedi romantis dengan pengambilan gambar yang didominasi dengan pergerakan alamiah dan *medium close up* untuk menunjukkan karakter unik para tokohnya

(Rughydrangea, 2015, para. 3). Meski mengangkat kisah utama tentang perjalanan karier dan cinta empat tokoh utama yang terdiri dari dua laki-laki dan dua perempuan, tokoh perempuan digambarkan memiliki posisi yang setara dengan tokoh laki-laki. Tidak hanya tokoh perempuan utama yang digambarkan aktif dalam menyelesaikan tanggung jawab dalam pekerjaan seperti produser, penulis naskah, artis, penyanyi, hingga pemilik agensi (Kim, 2015, para 2-4). Bersama dengan tokoh perempuan lain, mereka juga diceritakan sebagai perempuan yang berani menunjukkan otonominya di lingkup pekerjaannya yang didominasi oleh laki-laki. Drama ini sangat erat dengan paham feminisme liberal mengenai pembagian tugas perempuan dan bagaimana perempuan beradaptasi di tengah masyarakat. Menurut Tong (2017, h. 25), kaum feminisme liberal percaya bahwa kesetaraan tercipta dengan perempuan memperoleh pendidikan sebagai modal awal untuk bekerja.

Jika melihat penelitian terdahulu, meski masih jarang, fenomena terkait feminisme dalam drama dan film Korea sudah diangkat menjadi topik penelitian dengan metode yang beragam. Penelitian tersebut antara lain adalah milik Audina Chairun Nisa dan Catur Nugroho, S.Sos., M.I.Kom. dengan judul “Representasi Feminisme Dalam Film Drama (Analisis Semiotika John Fiske Drama Korea My ID is Gangnam Beauty)” yang bertujuan untuk melihat representasi feminisme yang muncul dari ketidakadilan dan ketidaksetaraan yang dirasakan oleh kaum perempuan dalam 16 episode drama Korea My ID is Gangnam Beauty. Dalam penelitian Nisa dan Nugroho (2019, h. 5296-5301), digunakan analisis *scene* menggunakan semiotika John Fiske sehingga terbukti ada aliran feminisme eksistensial di mana tokoh perempuan dipandang hanya dari fisiknya oleh tokoh

laki-laki dan feminisme liberal di mana tokoh perempuan menunjukkan bahwa ia dapat menjadi ibu sekaligus wanita karier. Ada pula penelitian milik Eko Rizal Saputra dan Hapsari Dwiningtyas berjudul “Representasi Maskulinitas dan Feminitas pada Karakter Perempuan Kuat dalam Serial Drama Korea”. Menggunakan metode penelitian analisis wacana kritis, dalam penelitian tersebut ditemukan bahwa karakter perempuan mampu keluar dari perangkap ideologi dominan yang kerap dilekatkan pada perempuan, di mana perempuan tidak hanya memiliki sifat maskulin, tetapi juga feminin (Saputra dan Dwiningtyas, 2018, h. 7). Penelitian milik Alya Nur, Ahmad Hanif Tri, dan Eela Luna A’anaf Rifai berjudul “Representasi Feminisme Tokoh Kim Yoo Bin pada Film #Alive” menggunakan metode analisis semiotika John Fiske. Penelitian tersebut menghasilkan kesimpulan bahwa Kim Yoo Bin digambarkan sebagai perempuan yang mampu melakukan banyak hal dalam merepresentasikan feminisme eksistensial (Nur, Tri, dan Rifai, 2020, h. 704).

Berbeda dengan beberapa penelitian yang telah dipaparkan, penelitian ini menganalisis khusus pada representasi feminisme liberal dalam drama melalui tokoh perempuan. Representasi dalam drama menjadikan perempuan sebuah tanda yang sedang dikomunikasikan pada audiens (Johnson dalam Jackson dan Jones, 2009). Menurut Stuart Hall (dalam Wibowo, 2011, h. 148), tanda itulah yang merupakan bentuk produksi dan pertukaran makna antar manusia atau budaya menggunakan gambar, simbol, dan bahasa. Representasi dalam drama seharusnya mampu mengubah perspektif masyarakat akan perempuan, seperti yang dikatakan Nelmes (2012, h. 272). Melalui penelitian ini, peneliti menganalisis representasi

feminisme liberal dalam 12 episode drama Korea *The Producers* menggunakan semiotika John Fiske yang terbagi dalam tiga level analisis, yakni level realitas, level representasi, dan level ideologi maka peneliti mengangkat judul “*Analisis Semiotika Representasi Feminisme Liberal dalam Drama Korea The Producers*”.

B. Rumusan Masalah

Berdasarkan latar belakang yang sudah peneliti paparkan, rumusan masalah dalam penelitian ini adalah “*Bagaimana representasi feminisme liberal dalam drama Korea The Producers?*”.

C. Tujuan Penelitian

Penelitian untuk mengetahui representasi feminisme liberal dalam drama Korea *The Producers* ini ditujukan untuk memenuhi syarat kelulusan penulisan tugas akhir/ skripsi Universitas Atma Jaya Yogyakarta.

D. Manfaat Penelitian

1. Manfaat Akademis

Penelitian ini diharapkan dapat memberikan kontribusi dalam bidang kajian Ilmu Komunikasi, yakni Perfilman dan Pertelevisian, terutama mengenai representasi ideologi tertentu dalam sebuah tayangan drama Korea. Peneliti berharap penelitian ini dapat menjadi acuan dan masukan bagi pihak-pihak lain yang melakukan analisis semiotika dalam drama Korea.

2. Manfaat Praktis

Penelitian ini diharapkan dapat bermanfaat bagi pihak-pihak yang membutuhkan dan menambah referensi dari penelitian sebelumnya. Secara khusus, penelitian ini juga peneliti harapkan dapat memberikan evaluasi dan sumbangan pemikiran bagi para penonton drama Korea di Indonesia dan Korean Broadcasting System (KBS) sebagai rumah produksi drama Korea *The Producers*.

E. Kerangka Teori

Peneliti menggunakan teori representasi dan feminisme untuk mengenali feminisme yang berkembang di dunia serta kaitannya dengan film. Kemudian digunakan juga teori semiotika sebagai metode untuk melakukan analisis.

1. Representasi

Marcel Danesi (dalam Wibowo, 2011, h. 148) mendefinisikan representasi sebagai proses merekam ide, pengetahuan, atau pesan dalam beberapa cara fisik. Representasi dapat diartikan lebih tepat sebagai kegunaan dari tanda, yakni untuk menyambungkan, melukiskan, meniru sesuatu yang dirasa, dimengerti, diimajinasikan atau bahkan dirasakan dalam beberapa bentuk fisik. Konstruksi representasi dirumuskan dalam bentuk X dan Y, di mana X sebagai proses yang menimbulkan perhatian kepada sesuatu yang ada secara material atau konseptual, yaitu Y sehingga $X=Y$. Danesi (dalam Wibowo, 2011, h. 148) menggambarkan sebuah konstruksi X yang mewakili bentuk pada suatu materil atau konsep

tentang Y dengan memberi contoh konsep seks dapat diwakili atau ditandai dengan gambar sepasang sejoli yang sedang berciuman secara romantis. Dalam drama misalnya, konsep feminisme liberal dapat diwakili atau ditandai dengan seorang perempuan yang berani memimpin dengan ketegasan dan berani mengutarakan pemikirannya di hadapan laki-laki.

Selanjutnya Stuart Hall (dalam Wibowo, 2011, h. 148) merumuskan representasi melalui dua proses. Pertama, representasi mental yang berarti konsep tentang sesuatu yang ada di kepala kita masing-masing. Kedua, bahasa yang berperan penting dalam proses konstruksi makna untuk menghubungkan konsep dan ide di kepala kita dalam simbol-simbol tertentu. Menurut Hall (dalam Nisa dan Nugroho, 2019, h. 5298), media paling sering digunakan dalam produksi dan pertukaran makna adalah bahasa melalui pengalaman-pengalaman yang ada di masyarakat. Bahasa dapat menggambarkan relasi *encoding* dan *decoding* melalui metafora produksi yang meliputi proses gagasan makna, ideologi, dan kode sosial, ilmu pengetahuan, keterampilan teknis, ideologi profesional, pengetahuan institusional, serta definisi dari asumsi lainnya seperti moral, budaya, ekonomi, politik, dan spiritual (Hall dalam Nisa dan Nugroho, h. 2019, h. 5298).

John Hartley dibantu John Fiske dalam menyelesaikan buku berisi konsep terkait komunikasi dan budaya dalam media yang berjudul 'Communication, Cultural And Media Studies: The Key Concepts Third Edition'. Dalam buku tersebut, Hartley (2002, h. 202-203) mengatakan

bahwa dalam politik representasi berarti perwakilan dari beberapa orang dalam sebuah kongres atau pemerintahan. Dalam ranah bahasa, media dan komunikasi, representasi berarti kata-kata, gambar, suara, *sequence*, cerita, dan lain-lain yang mengartikan sebuah ide, emosi, dan fakta. Representasi mengandalkan sesuatu yang ada dan dimengerti secara kultural sebagai simbol dan gambar secara timbal balik yang dipelajari dari bahasa dan berbagai sistem penandaan atau tekstual. Melalui apa yang direpresentasikan, diketahui dan dipelajari realitas sebagai fungsi dari tanda.

Representasi adalah bentuk konkret (*signifiers*) yang diambil dari konsep abstrak. Beberapa dari antaranya dangkal (biasa saja) atau tidak kontroversial, contohnya bagaimana hujan direpresentasikan dalam sebuah film. Hujan sesungguhnya sulit diperlihatkan di kamera dan sulit untuk memproduksi isyaratnya. Kemudian ada pula representasi yang hanya dapat dirasakan hati, misalnya budaya dan hal-hal yang bersifat politis, seperti gender, kewarganegaraan, umur, kelas, dan lain-lain. Representasi melibatkan proses seleksi tanda tertentu di atas tanda khusus lainnya, tergantung bagaimana konsep direpresentasikan di media dan percakapan sehari-hari. Menurut Dyer (dalam Hartley, 2002, h. 202), cara kerja representasi dapat dirumuskan sebagai berikut: sebagai manusia, kita melihat dan menentukan bagian bagaimana kita diperlakukan serta bagaimana kita memperlakukan orang lain adalah berdasarkan bagaimana kita melihat mereka. Representasi selanjutnya terdapat dalam media yang

bervariasi serta genre dengan berbagai percakapan yang membutuhkan perhatian yang besar.

Ras dan gender adalah contoh bagaimana analisis memiliki kekuatan untuk mematahkan tradisi yang memperlihatkan representasi yang tidak akurat. Analisis dari representasi ras di film menyarankan bahwa rasisme yang implisit dapat ditemukan. Demikian halnya dalam kasus gender di mana banyak penelitian yang menemukan perendahan citra perempuan. Artel dan Wengraf (dalam Hartley, 2002, h. 202) mengatakan bahwa sangat mungkin untuk membalik keadaan dengan mengganti representasi ‘negatif’ dengan representasi ‘positif’. Representasi berhubungan dengan kekuatan budaya di masyarakat. Sayangnya, pemaknaan representasi ‘positif’ di masyarakat tidak berlanjut karena sedikit yang menyetujui apa yang dimaksud dengan representasi ‘positif’ dan ‘negatif’. Lumby (dalam Hartley, 2002, h. 202) menanyakan “Apakah seksis atau merendahkan penggambaran atas sesuatu yang universal hanya dapat dilihat oleh seseorang dengan kesadaran feminis yang benar?”. Kemudian muncul pertanyaan “apakah ‘*bad girls*’ merupakan representasi yang ‘positif’ ataukah ‘negatif’?”. Mencari perbaikan atas ketidakseimbangan dengan memproduksi representasi ‘positif’ dari perempuan menjadi sia-sia bila pemahaman dasar mengenai ideologi feminisme tidak diubah. Dalam kata lain, representasi ‘negatif’ dapat menjadi benar adanya (Hartley, 2002, h. 202).

Bila melihat representasi media, daripada melihat akurasi, lebih baik mencoba untuk memahami wacana yang mendukung representasi yang ditampilkan sebab seseorang tidak dapat berasumsi bahwa semua orang sebagai audiens dari media tersebut dapat membaca representasi yang sama (Hartley, 2002, h. 202). Dalam representasi media, wacana berupa tanda yang digunakan untuk merepresentasikan sesuatu diseleksi sehingga ditemukan sesuai kepentingan dalam mencapai tujuan ideologisnya (Croteau dan Hoynes dalam Wibowo, 2011, h. 149). Representasi media merupakan sesuatu yang dinamis, terus berkembang seiring dengan kebutuhan manusia sebagai pengguna tanda sehingga perlu dilakukan pembatasan pada isu-isu tertentu sehingga mendapat makna yang sesuai.

Menurut Fiske dan Hartley (2003, h. 10) produk media massa seharusnya merepresentasikan realitas, bukan mendistorsi realitas. Representasi tayangan televisi yang berlebihan bukanlah distorsi realitas, tetapi justru dapat mencerminkan suatu sistem nilai sosial. Sebuah tayangan dapat dipandang sebagai suatu nilai sosial maka dalam penelitian ini dianalisis representasi ideologi dalam drama Korea sebagai media. Ada pembatasan di seputar lingkup isu ideologi, yakni feminisme liberal saja. Pembatasan ini diselaraskan dengan makna sesuai realitas budaya di masyarakat yang dibuat oleh pembuat drama tersebut dan disampaikan pada peneliti sebagai audiens yang membaca representasi tersebut.

2. Feminisme

Sebelum masyarakat mengenal kelas dalam sistem sosial, banyak terjadi penindasan terhadap perempuan (Ernawati, 2015, h. 24). Penindasan perempuan dapat dimulai dari sistem keluarga sebab peran mandiri seorang perempuan dihilangkan. Ketika itu, perempuan menjadi budak rumah tangga yang dipaksa untuk mengerjakan pekerjaan rumah dan melakukan aktivitas seksual bersama laki-laki untuk reproduksi, bahkan hanya menjadi objek seksual (Wollstonecraft dalam Tong, 2017, h. 22). Selanjutnya dalam pekerjaan, perempuan mengalami eksploitasi, dibayar dengan upah rendah, kemudian terjadi pemisahan jenis kelamin dalam industri (Ernawati, 2015, h. 28). Berbagai penindasan dan ketidakadilan yang dialami perempuan dalam keluarga maupun pekerjaan inilah yang melahirkan gerakan feminisme.

Feminisme secara umum didefinisikan sebagai kesadaran akan penindasan terhadap kaum perempuan di masyarakat. Feminisme juga dapat diartikan sebagai tindakan sadar oleh perempuan dan laki-laki untuk mengubah keadaan tersebut (Bhasin dan Khan dalam Vida, 2011, h. 162). Feminisme di dunia terbagi menjadi tiga gelombang besar, yakni gelombang pertama yang berfokus pada penyetaraan hak laki-laki dan perempuan, gelombang kedua yang mengusung eksistensialisme perempuan, dan gelombang ketiga dengan pemikiran postmodernisme (Pasaribu dan Liyanti, 2013, h. 4-6; Tong, 2017, h. 309).

Gerakan feminisme awal yang telah dimulai sejak 1800an merupakan gagasan awal dari gerakan perempuan (Arivia dalam Vida, 2011, h. 163). Konvensi di Seneca Falls pada 1848 menjadi tonggak sejarah awal gerakan feminisme dengan semboyan "*All men and woman are created equal*" yang berarti laki-laki dan perempuan diciptakan sama, sejajar, sederajat. Menurut Djajanegara (dalam Vida, 2011, h. 163), feminisme gelombang pertama ini bertujuan untuk meningkatkan kedudukan dan derajat perempuan agar sejajar dengan kedudukan serta derajat laki-laki. Menurut Pasaribu dan Liyanti (2013, h. 4-6), dalam feminisme gelombang pertama terdapat pemikiran feminisme liberal, radikal, dan marxis sosialis.

Kemudian muncul feminisme gelombang kedua berfokus pada pemikiran perempuan yang merasa inferior dibandingkan laki-laki. Gerakan feminisme ini ditandai dengan terbitnya buku berjudul 'The Feminine Mystique' di Amerika pada 1963. Tuntutan yang dikemukakan tidak jauh berbeda dengan gelombang pertama, yakni kesamaan derajat laki-laki dan perempuan. Menurut Djajanegara (dalam Vida, 2011, h. 163), mereka juga menambahkan tuntutan untuk memperjuangkan masalah seksualitas, penguasaan atas tubuh sendiri, anti pelecehan seksual, penghapusan diskriminasi seksual di segala bidang, dan pembagian pekerjaan rumah tangga secara adil. Feminisme gelombang kedua juga mempertanyakan representasi gambaran perempuan dan segala sesuatu yang feminin, serta muncul refleksi tentang berbagai persoalan perempuan. Sebagai

turunannya, lahir teori-teori yang menyusun kesetaraan perempuan (Arivia dalam Vida, 2011, h. 163).

Selanjutnya, muncul teori feminisme yang lebih plural, mengikuti pemikiran kontemporer. Dari pemikiran tersebut lahir feminisme gelombang ketiga yang berfokus pada wacana alternatif dengan melihat kembali apa yang dibuang, dilupakan, dianggap irasional, tidak penting, tradisional, dan semua yang tidak diperhatikan oleh pemikir modernisme. Feminisme gelombang ketiga melahirkan pemikiran feminisme multikultural dan menentang feminisme tradisional yang ide-idenya dikuasai laki-laki, terutama persoalan budaya, ras, dan kelas (Tong, 2017, h. 310 dan Vida, 2011, h. 163-165). Menurut Arivia (dalam Vida, 2011, h. 164-165) dan Tong (2017, h. 15-302), feminisme dapat dikelompokkan lebih mendetail dalam tabel sebagai berikut:

TABEL 1
Teori Feminisme

Gelombang	Feminisme	Dasar Pemikiran	Isu-Isu Feminis
Pertama	Feminisme Liberal	Manusia adalah otonom dan dipimpin oleh akal manusia sehingga mampu memahami prinsip-prinsip moralitas dan kebebasan individu. Prinsip-prinsip ini menjamin hak-hak individu.	Akses pendidikan, kebijakan negara yang bias gender, hak-hak sipil dan politik, dan <i>personhood</i> .

	Feminisme Radikal	Sistem seks atau gender merupakan dasar penindasan terhadap perempuan.	Adanya seksisme, masyarakat patriarki, hak-hak reproduksi, hubungan kekuasaan antara perempuan dan laki-laki, dikotomi <i>private/ public</i> , dan lesbianisme.
	Feminisme Marxis	Materialisme historis Marx mengatakan bahwa “Modus produksi kehidupan material mengkondisikan proses umum kehidupan sosial, politik, dan intelektual. Bukan kesadaran yang menentukan eksistensi tetapi eksistensi yang menentukan kesadaran.”	Ketimpangan ekonomi, kepemilikan properti, keluarga dan kehidupan domestik di bawah kapitalisme, kampanye pengupahan kerja domestik.
Kedua	Feminisme Psikoanalisis	Penjelasan mendasar penindasan perempuan, cara perempuan berpikir.	Egosentrisme laki-laki yang menganggap perempuan <i>'penis envy'</i> ,

			reinterpretasi, oedipus kompleks, <i>dual</i> <i>parenting</i> , feminsme gender-etika perempuan.
Ketiga	Feminisme Postmodern	Seperti aliran filsafat postmoderenisme menolak pemikiran di mana laki-laki menguasai ide-ide.	' <i>Otherness</i> ' dari perempuan merupakan sesuatu yang lebih dari kondisi inferioritas dan ketertindasan tetapi juga merupakan cara berada, berpikir, berbicara, keterbukaan, dan pluralitas, masalah ras dan kelas.

Sumber: Arivia (dalam Vida, 2011, h. 164-165) dan Tong (2017, h. 15-154 dan 283-310)

Berbagai teori feminisme dapat disampaikan melalui media massa, seperti film dan tayangan televisi (Tuchman dalam Sutanto, 2017, h. 5). Peran media massa dalam perjuangan perempuan tidak sebatas pada persamaan hak dan pendidikan, tetapi juga perjuangan hidup perempuan dalam menentukan sikap dan mengatur hidupnya sendiri (Vida, 2011, h.

157). Beberapa teori feminisme awal berpendapat bahwa film memuat bahasa lisan, tulisan, dan visual yang menempatkan perempuan pada posisi subordinat. Bahkan, menurut Johnston dan Mulvey (dalam Jackson dan Jones, 2009, h. 371-372), film memaksakan fantasi dan obsesi pada citra perempuan yang bungkam untuk penonton laki-laki. Padahal menurut Nelmes (2012, h. 269), seharusnya tayangan di media massa dapat dimanfaatkan sebagai alat ideologi untuk melawan stereotip dan meningkatkan penghargaan terhadap perempuan yang diposisikan inferior.

3. Semiotika

Daniel Chandler (dalam Vera, 2015, h. 2) menyatakan bahwa definisi singkat dari semiotika adalah ilmu mengenai tanda-tanda dan bagaimana masyarakat dapat memproduksi makna tersebut beserta nilai-nilai dalam sistem komunikasi. Semiotika berasal dari bahasa Yunani, kata *seemion*, yang berarti tanda. Semiotika disebut juga sebagai *semeitikos* yang berarti teori tanda. Menurut John Fiske (dalam Vera, 2015, h. 2), semiotika dapat diartikan sebagai studi tentang pertanda dan makna dari sistem tanda, ilmu tentang tanda dan bagaimana makna dibangun dalam teks media, atau studi tentang bagaimana tanda dalam jenis karya apa pun di masyarakat yang mengomunikasikan makna.

Tanda dan makna merupakan kata kunci yang menghubungkan antara semiotika dan komunikasi (Wibowo, 2011, h. 162). Dalam semiotika komunikasi, terdapat dua hal yang menjadi perhatian utama, yakni

hubungan antara tanda dan makna serta bagaimana suatu tanda dikombinasikan menjadi suatu kode (Fiske dan Hartley dalam Vera, 2015, h. 34). Semiotika sering digunakan dalam analisis teks. Sebuah teks, baik verbal maupun nonverbal dapat berada dalam media apa pun. Teks biasanya mengacu pada pesan yang dibuat dalam beberapa cara, misalnya rekaman audio atau video. Melalui audio dan video, secara fisik, pengirim dan penerima memang tidak terikat satu sama lain. Menurut Chandler (dalam Vera, 2015, h. 8), teks berupa kata-kata, gambar, suara, dan atau gerakan dalam audio maupun video tersebut dikonstruksikan dan diinterpretasikan dengan mengacu pada konvensi yang terkait dengan genre dan media komunikasi tertentu.

Menurut Vera (2015, h. 10), semiotika dalam kajian komunikasi memiliki jangkauan luas sehingga dapat diterapkan pada berbagai level dan bentuk komunikasi, seperti komunikasi massa, komunikasi antarbudaya, dan komunikasi politik. Dalam komunikasi massa, semiotika dapat diaplikasikan pada film, televisi, iklan, lagu, jurnalistik, dan yang lainnya sehingga menjadi sebuah ilmu yang unik dan menarik. Hal ini dikarenakan dalam berkomunikasi manusia dipenuhi dengan tanda-tanda. Dalam komunikasi massa, relasi antar manusia ini ditampilkan melalui tayangan di media massa seperti film dan drama sehingga digunakan semiotika untuk mengungkap makna dari tanda tersebut, baik yang tersirat maupun tersurat dengan keahlian dan pengalaman tertentu. Hal ini tentu agar pesan yang

disampaikan oleh orang lain secara sengaja atau tidak dapat ditemukan maknanya (Fiske, 2014, h. 67).

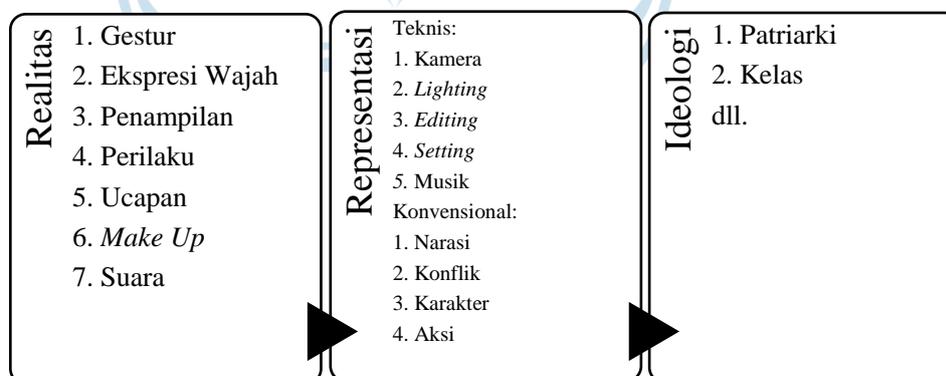
Tradisi semiotika tidak pernah menganggap terdapatnya kegagalan pemaknaan sebab pembaca memiliki pengalaman budaya yang relatif berbeda. Meski demikian, istilah kegagalan komunikasi tidak berlaku dalam tradisi ini karena setiap orang memang memiliki hak untuk memaknai teks dengan cara berbeda. Hal ini mendukung pernyataan Anang dalam (Vera, 2015, h. 8) bahwa makna dalam semiotika menjadi sebuah pengertian yang cair, tergantung pada *frame* budaya pembacanya.

Menurut Fiske (2014, h. 66), semiotika memiliki tiga wilayah kajian, yaitu:

- a. Tanda itu sendiri. Wilayah ini meliputi kajian mengenai berbagai jenis tanda yang berbeda, cara yang berbeda dari tanda dalam menghasilkan makna, dan cara tanda tersebut berhubungan dengan orang yang menggunakannya.
- b. Kode-kode atau sistem di mana tanda-tanda diorganisasikan. Wilayah ini meliputi kajian bagaimana aneka kode dikembangkan untuk memenuhi kebutuhan masyarakat atau budaya, atau untuk mengeksploitasi saluran-saluran komunikasi yang tersedia bagi pengiriman kode-kode tersebut.
- c. Budaya di mana kode-kode dan tanda-tanda beroperasi. Munculnya kode atau tanda tersebut bergilir, tergantung pada penggunaannya untuk eksistensi dan bentuknya.

Pada prinsipnya, semiotika Fiske tidak jauh berbeda dengan tokoh lainnya seperti Charles Sanders Peirce, Ferdinand de Saussure, dan Roland Barthes, yakni bahwa semiotika mempelajari tentang tanda. Perbedaannya terletak pada wilayah kajian Fiske yang mengemukakan secara rinci teori tentang kode-kode televisi. Menurut Fiske dalam (Vera, 2015, h. 35), kode yang muncul dalam acara televisi saling berhubungan sehingga terbentuk sebuah makna. Fiske berpandangan bahwa realitas tidak muncul begitu saja pada kode-kode yang timbul tetapi diolah melalui penginderaan sesuai referensi yang dimiliki pemirsa televisi sehingga sebuah kode akan dipersepsikan berbeda oleh orang yang berbeda juga.

GAMBAR 1
Analisis Kode Televisi Tiga Level John Fiske



Sumber: Fiske dalam (Wibowo, 2011, h. 149)

Menurut Fiske dalam (Prasetya, 2019, h. 52), ada tiga level analisis kode televisi yakni realitas, representasi, dan ideologi. Melalui proses realitas, peristiwa atau ide dikonstruksi sebagai realitas oleh media dalam bentuk bahasa dan gambar (Wibowo, 2011, h. 149). Level realitas meliputi gestur, ekspresi wajah, penampilan, perilaku, ucapan, *make up*, dan suara.

Selanjutnya, realitas tersebut akan digambarkan dalam perangkat teknis sebagai representasi. Level representasi teknis meliputi kamera, pencahayaan (*lighting*), penyuntingan (*editing*), *setting*, dan musik serta kode representasi konvensional yang terdiri dari narasi, konflik, karakter, aksi. Selanjutnya dalam level ideologi semua elemen diorganisasikan dalam koherensi kode ideologi tertentu (Fiske dalam Wibowo, 2011, h. 149).

4. Film

Film berasal dari bahasa Yunani yakni *cinematograph* yang artinya melukis gerak dengan cahaya. Film merupakan media komunikasi massa yang memiliki sifat audio visual karena disaksikan oleh khalayak yang heterogen dan anonim (Vera, 2015, h. 91). Menurut Romli (dalam Sutanto, 2017, h. 3), film merupakan salah satu dari *The Big Five of Mass Media* setelah surat kabar, majalah, radio, dan televisi. Dengan audiens yang sifatnya luas, film mengomunikasikan informasi dan ide, juga menunjukkan tempat dan cara hidup yang mungkin belum pernah diketahui oleh penontonnya bahkan tak jarang memberikan efek tertentu (Bordwell, Thompson, dan Smith, 2017, h. 2).

Film dikategorikan menjadi dua jenis utama, yakni film noncerita atau nonfiksi dan film cerita atau fiksi. Film nonfiksi dibangun berdasarkan dokumentasi sebuah kejadian, baik alam (flora dan fauna) maupun manusia, sedangkan film fiksi dibuat berdasarkan kisah fiktif, terbagi menjadi film cerita pendek dengan durasi di bawah 60 menit dan film cerita panjang

dengan durasi 90-120 menit atau lebih. Film fiksi terbagi atas beberapa klasifikasi film atau disebut dengan genre. Genre film fiksi antara lain film drama, laga, komedi, horor, animasi, *science fiction*, musikal, dan kartun (Vera, 2015, h. 96).

Film yang ditayangkan di bioskop dengan drama yang ditayangkan di televisi memiliki ciri teknis yang berbeda. Dalam segi rasio gambar misalnya, film memiliki resolusi 16:9, sedangkan drama memiliki resolusi 14:9. Film di bioskop juga memiliki gambar yang lebih sinematik karena berasal dari pancaran cahaya proyektor, sedangkan drama cenderung kurang sinematik karena hanya ditransmisikan melalui gelombang udara (Nelson, 2007, h. 110-111). Dalam penelitian ini digunakan unsur film untuk mendefinisikan unsur drama televisi. Hal ini dikarenakan unsur drama televisi selain rasio gambar tidak jauh berbeda dengan film. Menurut Fiske dan Hartley (2003, h. 29), televisi menggunakan metode yang sama dengan film untuk memproduksi makna. Unsur seperti *angle* kamera, *lighting*, musik, dan teknik pemotongan dalam penyuntingan menggunakan metode yang sama.

Film memiliki unsur yang membangun hingga tercipta satu kesatuan cerita yang utuh. Unsur-unsur yang membentuk film antara lain *shot*, *scene*, dan *sequence*. *Shot* dapat diartikan sebagai satu rangkaian gambar hasil rekaman kamera tanpa adanya interupsi. Dalam bahasa film, dalam satu *shot* tidak ada *cut* atau *unrec*. Menurut Mascelli (1998, h. 9 dan 58), *scene* adalah gabungan atas beberapa *shot* dalam *setting* yang sama yang disusun

sehingga menghasilkan adegan dalam film. Setiap *scene* harus mewakili masing-masing faktor supaya mendapat atensi dari audiens berdasarkan naskah yang telah disusun. Faktor tersebut antara lain estetis, teknis, dan psikologis sebagai penentu *angle* kamera yang dibangun atas faktor dramatis, editorial, natural, dan fisik. Meski demikian, faktor-faktor tersebut tidak boleh berdiri sendiri-sendiri, melainkan harus digabungkan supaya menjadi satu kesatuan cerita yang utuh.

Menurut Mascelli (1998, h. 58), faktor teknis berkaitan dengan peralatan seperti pergerakan kamera dan pencahayaan untuk menunjang *shot* yang diambil disesuaikan dengan anggaran yang telah disusun. Faktor psikologis berkaitan dengan sudut pandang pengambilan gambar. Gambar yang diambil dari atas, ke bawah, atau miring menggambarkan emosi yang kuat dibandingkan gambar yang diambil sejajar dengan mata. Faktor dramatis berarti pengambilan gambar untuk adegan dramatis yang baik tidak disertai dengan efek pencahayaan dan *angle* tertentu, tetapi hanya mengandalkan akting dari aktor dan aktris supaya penekanan terhadap suatu adegan mendapat perhatian lebih penonton. Faktor editorial artinya bagaimana kamerawan menyesuaikan pengambilan gambar dengan naskah editorial. Film dokumenter jarang memperhatikan naskah. Sebaliknya, pengambilan gambar film fiksi akan selalu mengikuti naskah supaya pada saat proses penyuntingan juga sesuai dengan jalan cerita yang sudah ditentukan. Faktor natural artinya keadaan di luar ruangan yang memengaruhi pembuatan film seperti cuaca dan cahaya matahari,

sedangkan faktor fisik berarti keadaan di dalam ruangan seperti studio yang digunakan sebagai tempat pembuatan film.

Selanjutnya, beberapa *scene* dengan *setting* yang beragam digabungkan menjadi sebuah *sequence*. *Scene* dan *sequence* ini terdiri atas beberapa *shot* yang telah disunting dan digabungkan dengan tambahan efek dan transisi pada proses penyuntingan (Mascelli, 1998, h. 9). Sebagai *sequence* yang telah tersusun menjadi sebuah cerita, film memiliki empat karakteristik yakni layar yang luas, pengambilan gambar, konsentrasi penuh penonton, dan identifikasi psikologis. Salah satu dari empat karakteristik film menurut Vera (2015, h. 92), yang sesuai dengan penelitian ini adalah pengambilan gambar. Teknik pengambilan gambar dalam film dapat dilakukan dari jarak jauh, yakni dengan teknik *extreme long shot* dan *long shot* yang dapat memunculkan kesan artistik dan suasana sesungguhnya. Selain karakteristik, film juga memiliki unsur utama yakni audio visual. Menurut Pratista (dalam Nisa dan Nugroho, 2019, h. 5297), unsur pembentuk film dapat dibagi secara lebih detail menjadi unsur naratif dan semantik.

- a. Unsur naratif, yakni materi atau bahan yang akan diolah. Unsur naratif adalah penceritaan yang disampaikan dalam film. Elemen dalam unsur ini antara lain tokoh, lokasi, waktu, konflik, dan tujuan.
- b. Unsur sinematik, yakni dengan cara apa cerita dan bahan olahan tersebut dikerjakan. Elemen-elemen unsur sinematik terdiri atas:
 - 1) *Mise-en-scene*,

Mise-en-scene berasal dari bahasa Perancis, berarti diletakkan dalam *scene*. *Mise-en-scene* yang terdiri atas aspek latar, pencahayaan, kostum dan riasan, dan pergerakan pemain diatur oleh sutradara (Bordwell, dkk., 2017, h. 113).

2) Sinematografi

Sinematografi berarti perlakuan terhadap kamera dan film serta hubungan kamera dengan objek yang akan diambil. Sinematografi membahas tentang teknik mengambil gambar kemudian menggabungkannya sehingga dapat menjadi ide cerita tertentu. Menurut Bordwell, dkk. (2017, h. 159-177) kesesuaian rona, kecepatan pergerakan gambar, fokus, sudut pandang, dan efek merupakan hal-hal yang diperhatikan dalam sinematografi.

3) Suara

Penggunaan suara dalam film menjadi unsur penting sebab menguatkan isi penceritaan melalui gambar-gambar yang diambil. Suara dalam film dikelompokkan menjadi:

- a) Dialog, yakni bahasa komunikasi verbal yang digunakan semua karakter dalam maupun tokoh dalam film. Dialog tidak terlepas dari bahasa yang digunakan serta aksen jika diperlukan untuk ditonjolkan.
- b) Musik, yakni elemen yang berperan untuk menguatkan *mood*, nuansa, dan suasana dalam sebuah film. Musik dalam film terdiri atas ilustrasi musik dan lagu.

- c) Efek suara atau *noise*, yakni manipulasi suara yang diciptakan untuk mengisi latar suara dalam film (Pratista dalam Nisa dan Nugroho, 2019, h. 5298).

F. Kerangka Konsep

Berdasarkan kerangka teoritik yang telah disusun, peneliti menyusun kerangka konsep untuk menjelaskan istilah-istilah yang menjadi kata kunci pada penelitian ini.

1. Representasi Feminisme Liberal

Sejarah tayangan feminisme dalam drama tidak dapat lepas dari film, terlebih karena feminisme yang khusus terdapat dalam drama masih menjadi topik yang jarang dibahas. Penelitian internasional lebih sering membahas perfilman bila merujuk pada feminisme. Menurut Gamble (2001, h. 77), film adalah struktur kompleks dari kode linguistik dan visual untuk menghasilkan makna tertentu. Film juga dikatakan dapat merepresentasikan ideologi yang ada di masyarakat.

Maraknya pembicaraan mengenai feminisme dalam film pada awalnya muncul dari sebuah koalisi radikal-libertarian dan feminisme liberal di Minneapolis dan Indianapolis, Feminist Anti-Censorship Taskforce (FACT) mencontohkan film *Swept Away* yang menunjukkan *scene* eksplisit melakukan praktik subordinasi perempuan. Dalam film tersebut, diceritakan seorang perempuan kelas atas yang menarik dan pintar dan lelaki pekerja. Suatu hari mereka terdampar di sebuah pulau kemudian

si laki-laki memperkosa perempuan tersebut berulang kali hingga akhirnya si perempuan jatuh cinta pada si laki-laki dan mereka bersama. Menurut FACT, film tersebut merupakan penghinaan terhadap perempuan tetapi kaum feminisme radikal menganggap bahwa jika perempuan tersebut menikmati perlakuan si laki-laki, itu merupakan konsekuensi seksual perempuan. Hal inilah yang membuat representasi feminisme dapat dipandang secara beragam, dari rasa kagum hingga rasa jijik (Tong, 2017, h.68-69). Dari sinilah terdapat beragam pandangan mengenai feminisme dalam film.

Begitulah film sebagai media yang mencerminkan nilai yang dominan di masyarakat dalam bentuk pelbagai citra atau disebut juga representasi. Media bertindak sebagai agen sosialisasi yang menyampaikan representasi mengenai peran jenis kelamin yang distereotipkan bagi para audiensnya (Jackson dan Jones, 2009, h. 395). Dalam film feminis, tak jarang ditampilkan tanda kelembutan laki-laki dan perempuan, misalnya dengan adanya adegan pelukan dan ciuman. Meski demikian, tak jarang juga beberapa ketentuan negara melakukan sensor atas adegan tersebut karena tidak sesuai dengan nilai budaya. Ini berarti kelembutan yang dirasakan oleh laki-laki dan perempuan tidak dapat ditampilkan dan cenderung dihalang-halangi. Alasannya tentu karena kebudayaan adalah salah satu hal yang berorientasi tujuan, memiliki maksud, dan menuntun seseorang ke 'suatu tempat' atau dalam kata lain dilakukan demi kebaikan. Hasilnya, kaum laki-laki dianggap kehilangan kelembutan di mata audiens

sebab hanya perempuan yang ditampilkan memiliki kelembutan tersebut (Fromm, 2007, h. 160).

Jadi, kode-kode sinematik membentuk pemahaman tidak hanya melalui citra-citra visual tetapi juga melalui kemampuan film untuk mengendalikan dimensi waktu dan ruang, melalui tahapan pengambilan gambar, pemingkaian, penyuntingan, serta narasi. Film dapat “menciptakan suatu tatapan, suatu dunia, dan suatu objek; dengan demikian, film menghasilkan sebuah ilusi yang dipotong sesuai dengan hasrat laki-laki)” (Mulev dalam Jackson dan Jones, 2009, h. 373).

Menurut Jackson dan Jones (2009, h. 373), apa yang dilihat penonton ditentukan oleh tatapan kamera, disejajarkan melalui poin-poin dan sudut pandang dengan pengambilan gambar, lalu dengan tatapan dari tokoh-tokoh film satu sama lain. Pembuat film baik penulis naskah maupun sutradara yang menentukan apa yang selanjutnya diterima audiens. Dalam hal ini, perempuan seringkali digambarkan sebagai tatapan sentral laki-laki. Stereotip bahwa perempuan selalu mterseenjadi objek dalam film ini sudah ada sejak industri perfilman pertama kali berkembang di Amerika Serikat.

Menurut sejarah, tayangan di Korea berasal dari perspektif Amerika Serikat (Hollywood). Terlebih pada masa setelah Perang Dunia Kedua, pada tahun 1960-an, film dan drama Korea yang disiarkan berkaitan dengan militer (Khoiri, 2018, para. 5-6). Hal tersebut menjadi salah satu faktor penyebab drama Korea sedikit banyak terinspirasi dari penceritaan Hollywood dan merepresentasikan unsur-unsur feminisme. Tayangan di Korea, baik film maupun drama sangat erat dengan budaya Hollywood dan

konstruksi patriarki yang secara tidak langsung juga menyangkan feminisme dengan adanya tokoh perempuan yang berusaha keluar dari konstruksi tersebut. Tradisi dalam tayangan ini sudah berkembang sejak zaman kerajaan (Supriatin, 2017, h. 39). Konfusianisme membuat konstruksi laki-laki memiliki posisi yang lebih tinggi dibandingkan perempuan. Bahkan menurut Supriatin (2017, h. 39) pada drama Korea berjudul *Jang Ok Jung Live For Love* diceritakan bahwa perempuan yang berada di luar istana bertugas mengurus wilayah domestik, sedangkan perempuan dalam istana adalah milik raja. Jika raja menginginkan mereka, mereka menganggapnya sebagai anugerah karena berpeluang untuk memiliki anak laki-laki. Perempuan yang memiliki anak dari raja statusnya akan naik. Representasi ideologi dominan ini tak jarang melekat pada drama Korea dengan genre *sageuk*, yakni genre drama yang menggambarkan peristiwa sejarah atau kehidupan para penguasa kerajaan seperti raja, putri, pahlawan, dan jenderal nasional (Khoiri, 2018, para. 12).

Meski demikian, tayangan-tayangan ini sebenarnya hadir untuk mendobrak pemikiran kuno lewat jalan cerita yang ditampilkan. Terlebih bila tokoh-tokoh yang ditampilkan merupakan perempuan yang lebih dominan berperan di dunia karier daripada tugas domestiknya (Wibowo, dkk., 2018, h. 2). Menurut Saputra dan Dwiningtyas (2018, h. 2), representasi tokoh perempuan di dalam drama Korea kerap ditampilkan dengan menekankan pada konsep femininnya. Konsep ini menurut Elfvig-Hwang (2010, h. 9) menjelaskan bahwa feminitas perempuan di Korea

dipengaruhi oleh neo-konfusianisme yang mengacu pada konsep *ying* dan *yang* yang berarti keseimbangan dan kesetaraan, dalam hal ini kesetaraan gender. Munculnya tokoh perempuan kuat yang ditampilkan dalam drama *Strong Woman Do Bong Soon* menandakan bahwa pembuat drama Korea sudah membuat perlawanan untuk keluar dari ideologi dominan yang lekat pada perempuan Korea Selatan (Saputra dan Dwiningtyas, 2018, h.2). Ada pula film Korea berjudul *#Alive* yang menggambarkan bahwa perempuan dapat lepas dari patriarkisme dalam bertindak. Lewat tanda berupa tokoh perempuan bernama Kim Yoo-bin, film tersebut merepresentasikan bahwa perempuan berhak mengandalkan kemampuannya untuk bertahan hidup (Nur, dkk., 2020, h. 697).

Melihat berbagai fenomena posisi perempuan yang beredar dalam tayangan di media massa, Nelmes (2012, h. 272) menyatakan bahwa perempuan perlu menjadi subjek dengan berbagai penciptaan baru dalam unsur-unsurnya, bukan menjadi objek. Tayangan tersebut seharusnya dapat meningkatkan penghargaan terhadap perempuan agar tidak berada pada posisi yang terpojokkan. Dalam drama *The Producers*, tokoh perempuan bernama Tak Ye-jin digambarkan sebagai perempuan yang tangguh dan tidak ingin dipandang rendah oleh siapapun. Demikian juga halnya dengan tokoh perempuan bernama Cindy yang selalu berani mengambil keputusan yang berisiko dan mencoba hal-hal baru. Ada pula tokoh-tokoh perempuan lainnya yang berani mengutamakan kebenaran meskipun berada di tempat kerja yang didominasi oleh tokoh laki-laki.

Penelitian ini melihat representasi di mana tokoh perempuan dapat mengupayakan kesetaraannya dengan laki-laki di tempat kerja melalui intelektualitas dan pendidikan yang mereka dapatkan sebelum dapat bekerja secara profesional. Paham feminisme yang mengupayakan kesetaraan dengan pekerjaan dan pendidikan adalah feminisme liberal. Meskipun drama yang diteliti adalah drama Korea dengan berbagai muatan budaya Korea Selatan di dalamnya, peneliti tidak melihat representasi feminisme multikultural yang memfokuskan pada keberagaman budaya, tradisi, kelas, dan ras. Hal ini dikarenakan feminisme multikultural menurut Tong (2017, h. 310) memberi penekanan pada budaya dan tradisi yang terdapat pada lingkup yang terbatas pada geografis, contohnya hanya pada satu negara, yakni konflik ras dan kelas perempuan kulit hitam dan kulit putih di Amerika Serikat. Peneliti sebagai audiens yang heterogen melihat drama yang berasal dari Korea Selatan ini tidak menyoroti unsur-unsur feminisme multikultural, terlebih tidak ada perbedaan kelas dan ras dalam konteks masyarakat Korea Selatan. Mengenai tradisi dan budaya Korea Selatan yang berbeda dengan peneliti yang berasal dari Indonesia, Fiske (2014, h. 135) mengatakan bahwa penerimaan perbedaan dari audiens yang heterogen diperlukan agar pesan dapat diterima oleh berbagai variasi konvensi atau pengalaman budaya dari masyarakat massa maka penelitian dapat dilakukan berdasarkan sudut pandang budaya peneliti. Dengan demikian, batas representasi feminisme yang diteliti dalam drama adalah feminisme liberal,

yakni di mana kebebasan dan hak-hak individu sebagai perempuan dijamin ketika dihadapkan dengan berbagai pilihan dalam hidupnya.

Feminisme liberal merupakan feminisme yang muncul pada gelombang pertama di abad ke-13 dan dilanjutkan pada abad ke-18 sampai 20. Menurut Tong (2017, h. 17), ada empat tokoh dan satu gerakan yang memprakarsai adanya feminisme liberal, yakni Mary Wollstonecraft, John Stuart Mill, Harriet Taylor, Betty Friedan, dan National Organization for Women (NOW). Liberal dalam feminisme berarti masyarakat adil untuk menunjukkan otonominya dan menemukan dirinya sendiri, tidak terkecuali perempuan yang berada dalam masyarakat tersebut. Feminisme ini menitikberatkan pada pekerjaan, pendidikan, pengambilan keputusan, serta kedudukan perempuan dalam ranah politik. Feminisme liberal juga berbicara tentang ras dan kelas, tetapi sistem kelas di Amerika ini menjadi tidak relevan apabila dibahas dalam penelitian ini sehingga tidak akan digunakan.

Tong (2017, h. 18) menyatakan bahwa feminisme liberal muncul ketika perempuan borjuis pada abad ke-18 menikahi pengusaha yang relatif kaya, tinggal di rumah, dan tidak mempunyai insentif untuk bekerja secara produktif di luar rumah atau bahkan untuk melakukan pekerjaan tidak produktif di rumah jika mereka memiliki beberapa pelayan. Perempuan kelas menengah pada waktu itu tidak diijinkan untuk berolahraga di luar rumah supaya kulit mereka tetap putih dan bersih sehingga bisa melayani suaminya. Menurut Wollstonecraft dalam (Tong, 2017, h. 19 dan 21)

perempuan dilarang untuk mengambil keputusan sendiri. Perempuan dihambat untuk menggunakan nalarnya dengan alasan bahwa hal terbaik adalah memanjakan diri dan menyenangkan orang lain, terutama laki-laki dan anak-anaknya. Dari gerakan ini, mulai muncul berbagai gerakan dengan pandangan atas nama kesetaraan pendidikan laki-laki dan perempuan. Pandangan Wollstonescraft (dalam Tong, 2017, h. 20) yang diambil dari *A Vindication Of Rights Of Woman* sangat dekat dengan pandangan Immanuel Kant dalam *Groundwork of the Metaphysic of Morals*, yaitu jika seseorang tidak bertindak secara otonom, ia akan bertindak lebih rendah daripada seorang manusia yang utuh. Menurut Mill dan Taylor (dalam Tong, 2017, h. 27), jika dalam masyarakat kesetaraan gender hendak dicapai, masyarakat harus memberikan perempuan hak politik dan kesempatan, serta pendidikan yang sama yang dinikmati juga oleh laki-laki. Pendidikan digunakan bukan hanya untuk mendapatkan nalar dan moral yang baik, tetapi juga supaya perempuan dapat mengambil keputusan yang otonom dan pemikiran yang hati-hati (Tong, 2017, h. 2-3).

Dalam rangka mendapat posisi yang setara dengan laki-laki, perempuan pun mengenyam pendidikan. Dalam *The Producers* diceritakan seorang tokoh perempuan bernama Cindy sudah mengambil keputusan otonom sejak kecil untuk menjadi *trainee* di sebuah agensi di Korea Selatan. Pilihan ini membuat kariernya menjadi gemilang setelah sepuluh tahun mendapat pendidikan untuk menjadi penyanyi dan aktris. Dalam paham feminisme liberal, perempuan juga digambarkan sebagai manusia secara

utuh, bukan objek, ataupun mainan dan lonceng laki-laki yang akan selalu ada ketika dibutuhkan laki-laki. Inilah yang disebut Wollstonecraft (dalam Tong, 2017, h. 22) sebagai *personhood* di mana perempuan bukanlah alat atau instrumen untuk kebahagiaan atau kesempurnaan orang lain. Perempuan punya kapasitas untuk mengambil keputusan secara otonom (Tong, 2017, h. 23). Hal ini juga serupa dengan penggambaran Tak Ye-jin, tokoh perempuan dalam drama yang kerap diceritakan mengambil keputusan tanpa ragu dalam memimpin.

Feminisme liberal juga berbicara tentang tugas perempuan dalam kehidupan, yakni menjadi ibu dan wanita karier. Taylor (dalam Tong, 2017, h. 23) menentang masyarakat yang berasumsi bahwa perempuan cenderung lebih memilih perkawinan dan tugas sebagai ibu daripada karier dan pekerjaan. Menurutnya, tugas tersebut dapat dilakukan secara beriringan karena perempuan terdidik dapat menjadi penyumbang utama kesejahteraan di masyarakat. Kemudian tugas untuk mendukung kehidupan dengan menjalankan tugas domestik bukan hanya tugas perempuan, tetapi tugas laki-laki juga. Inilah yang selanjutnya akan melahirkan kesetaraan laki-laki dan perempuan. Kemudian Friedan dalam Tong (2017, h. 39) berpendapat bahwa perempuan kontemporer perlu mendapatkan pekerjaan yang bermakna di sektor publik secara penuh waktu. Perempuan harus bersama dengan laki-laki untuk mengembangkan nilai-nilai sosial, gaya kepemimpinan, dan struktur institusional yang memungkinkan kedua gender tersebut mencapai pemenuhannya baik di sektor publik maupun

privat. Sektor publik berarti tempat perempuan untuk bekerja dan mengembangkan dirinya di luar rumah atau di luar sektor privat, yang seringkali disebut juga dengan sektor domestik.

2. Semiotika Drama

Semiotika dahulu hanya terbatas pada keilmuan yang berkaitan dengan konsep makna dan interpretasi, berbagai hal yang berbentuk teks dianggap sebagai sebuah aspek yang memiliki makna. Seiring dengan berkembangnya teknologi, kajian semiotika meluas sehingga dapat digunakan untuk mengkaji ilmu komunikasi, salah satunya adalah tayangan di media massa seperti film dan drama televisi. Film memiliki simbol dan tanda yang digunakan untuk mengkomunikasikan makna dari pembuat film pada para audiensnya. Dalam dunia film, tak jarang ditemukan tanda yang memuat adegan seks dan kekerasan dengan berbagai ideologi yang disajikan sehingga memunculkan multitafsir dari audiens. Ini berkaitan dengan asumsi bahwa film adalah cerminan dari masyarakat yang multitafsir sehingga dalam film dapat ditemukan tanda yang saling terhubung dengan kenyataan di masyarakat (Prasetya, 2019, h. 41-43).

Pada awalnya semiotika Fiske digunakan untuk mengkaji acara televisi dengan durasi yang pendek. Pada masa perkembangannya, semiotika Fiske juga digunakan untuk menganalisis tayangan media massa seperti acara televisi berupa *series* atau drama, film, dan iklan (Nisa dan Nugroho, 2019, h. 5289). Menurut Fiske dan Hartley (2003, h. 29), televisi menggunakan

metode yang sama ketika memproduksi makna konotatif. Makna konotatif tersebut merupakan makna terbatas atau implisit. Sutradara drama televisi telah membatasi norma-norma tertentu sesuai budaya yang diciptakan oleh media massa (Fiske dan Hartley, 2003, h. 44). Hal tersebut membuat drama juga memiliki produksi makna yang sama dengan film bila dilihat dari unsur-unsurnya. Drama dan film memiliki unsur yang sama seperti *angle* kamera, pencahayaan, musik, penyuntingan, dan unsur lainnya.

Fiske (2014, h. 121) juga mengungkapkan bahwa tayangan di media massa bersifat 'massa' sehingga dikategorikan sebagai kode *broadcast*. Semua kode bergantung pada kesamaan di antara para penggunanya pada hal-hal mendasar yang digunakan untuk menyeleksi dan mengombinasikan unit-unit atau makna yang terbuka bagi penerima, dan fungsi sosial atau komunikatif yang digunakan oleh tokoh dalam drama (Fiske, 2014, h. 127). Tiga hal penting yang digunakan untuk mencapai persetujuan adalah melalui konvensi dan penggunaan, persetujuan eksplisit, dan petunjuk dalam teks. Dalam ketiga aspek ini Fiske (2014, h. 127-128) menyatakan bahwa sebuah tayangan akan mengikuti alur-alur yang sudah dikenal, seperti rumah dan taman, maka sedikit banyak akan berkompromi dalam praktik lokal atau nasional. Dalam konteks drama Korea, akan diberikan batasan pengetahuan budaya Korea sebatas yang digambarkan dalam 12 episode drama tersebut. Hal ini dikarenakan peneliti juga merupakan audiens yang heterogen. Heterogenitas audiens memperbolehkan perbedaan penerimaan yang dibutuhkan untuk membuat pesan dapat diterima oleh

berbagai variasi konvensi ataupun pengalaman budaya dari masyarakat massa (Fiske, 2014, h. 135).

Dalam menganalisis representasi feminisme liberal dalam drama Korea *The Producers*, peneliti menggunakan semiotika John Fiske. Menurut Fiske dalam (Prasetya, 2019, h. 52), ada tiga level analisis kode televisi yakni realitas, representasi, dan ideologi. Kode-kode dalam setiap level yang diteliti merupakan tokoh perempuan sebagai tanda yang dikomunikasikan pada peneliti sebagai audiens yang heterogen. Level analisis ini merupakan urutan tetapi saling berkaitan satu sama lain. Pertama-tama melalui proses realitas, peristiwa atau ide dikonstruksi sebagai realitas oleh media dalam bentuk bahasa dan gambar (Wibowo, 2011, h. 149). Ada beberapa unsur dalam setiap level yang tidak dijelaskan secara rinci oleh Fiske sehingga peneliti menggunakan referensi tambahan untuk mendefinisikan setiap unsur agar lebih spesifik.

Level realitas meliputi gestur, ekspresi wajah, penampilan, perilaku, ucapan, *make up*, dan suara. Selanjutnya, realitas tersebut akan digambarkan dalam perangkat teknis sebagai representasi. Menurut Argyle (dalam Fiske, 2014, h. 113-114), gestur atau bahasa tubuh ditransmisikan melalui tangan dan kaki serta kaki dan kepala. Mereka terkoordinasi secara dekat dengan cara bicara dan komunikasi verbal tambahan yang lain. Kode-kode gestur juga dapat mengindikasikan bangkitnya emosi secara umum atau kondisi emosional yang spesifik. Pada gerakan indeksial, gerakan empati naik turun yang tidak teratur mengindikasikan upaya untuk mendominasi, sedangkan

yang lebih mengalis, gerakan berulang, dan gerakan melingkar, mengindikasikan hasrat untuk memberi penjelasan atau mendapatkan simpati. Pada gerakan simbolik, ada gerakan yang bersifat mengejek atau kotor dan biasanya dipraktikkan pada budaya atau subbudaya tertentu. Kemudian ada pula gerakan ikonik yang berarti gerakan tersebut memiliki kesamaan dengan objek yang diwakilinya, misalnya membuat gerakan yang menyerupai sesuatu atau menggunakan tangan untuk mendeskripsikan bentuk atau arah.

Ekspresi wajah berarti mimik atau gerak wajah tokoh. Ekspresi dalam drama paling sering ditonjolkan adalah ketika marah dan sedih sebagai ungkapan perasaan dan suasana hati tokoh tersebut atas suatu hal yang dihadapinya (Prasetya, 2019, h. 60). Ekspresi juga mendukung perkataan yang diucapkan oleh tokoh. Menurut Argyle (dalam Fiske, 2014, h, 113), ekspresi wajah merupakan kombinasi antara bentuk anggota tubuh pada wajah. Ekspresi wajah paling mudah diinterpretasikan karena menunjukkan lebih sedikit variasi budaya, sedangkan perilaku berarti sikap yang dipertunjukkan tokoh dalam drama terhadap lawan bicara atau lingkungan sekitarnya. Perilaku kerap kali mengalami perubahan, tergantung pada perkembangan usia dan keadaan tokoh tersebut. Tokoh drama seringkali menunjukkan perubahan perilaku dengan emosi yang berubah lewat gestur dan ekspresi wajah (Prince, 2014, h. 144).

Penampilan berarti pakaian yang digunakan tokoh, lengkap dengan segala aksesorisnya. Argyle (dalam Fiske, 2014, h. 112-113) mengatakan

bahwa penampilan digunakan untuk mengirimkan pesan mengenai kepribadian, status sosial, dan penerimaan. Menurut Trisnawati (2011, h. 37), penampilan berupa *fashion*, termasuk pakaian dan aksesoris dapat mengkomunikasikan ciri dan identitas pribadi. Penampilan dapat mengekspresikan sesuatu yang tidak dapat terucap secara verbal. Hanya dengan mengenakan jenis pakaian tertentu, seseorang dapat menilai kepribadian dan citra dirinya. Drama Korea dengan tokoh wanita karier kerap kali menampilkan sosok perempuan yang berbusana rapi, formal, dan elegan. Tokoh perempuan ditampilkan menggunakan *dress* atau rok dengan aksesoris berupa anting atau kalung yang memiliki kesan feminin untuk menunjukkan kecantikannya (McCracken, 2014, h. 14-15). Sama halnya dengan pemakaian sepatu hak tinggi oleh perempuan yang digunakan untuk menggambarkan kesan feminin (Fiske, 2014, h. 284). Pemakaian kaos dan celana *jeans* seringkali mengindikasikan kesan santai pada tokoh (Fiske, 2014, h. 129). Selain itu, pakaian yang digunakan dapat merepresentasikan kegunaan. Contohnya pada analisis yang dilakukan (Nur, dkk. 2020, h. 703) bahwa tokoh yang mengenakan sepatu *sneakers* bertujuan agar gerakannya lebih mudah dibandingkan harus mengenakan sepatu yang lainnya.

Ada pula *make up* atau tata rias yang menurut Prasetya (2019, h. 40) merupakan aspek terpenting sebab bertujuan untuk memperlihatkan karakter si tokoh film secara detail. *Make up* biasanya digambarkan sejalan dengan pakaian yang dikenakan tokoh, terutama tokoh perempuan untuk menonjolkan karakter tertentu yang diperankan. Selain itu, *make up* berupa

bedak dan *lipstick* juga dapat mengindikasikan kesan serius atau formal dan santai atau informal. Ketika menghadiri suatu acara formal dan bertemu dengan orang penting di kantor, tokoh perempuan menggunakan *make up* tebal. Sebaliknya, jika berada dalam situasi kerja yang lebih santai, tokoh perempuan akan mengenakan *make up* tipis atau tidak menggunakannya sama sekali.

Suara berarti musik pengiring (*background*), efek suara, atau suara tokoh yang sedang bicara yang terdapat dalam drama. Pembicaraan menurut Argyle (dalam Fiske, 2014, h. 115) memiliki dua aspek. Aspek pertama adalah kode intonasi (*prosodic*) yang memengaruhi makna dari kata-kata yang digunakan. Misalnya pada kalimat “Toko-toko buka pada hari Minggu” dapat dibuat menjadi sebuah pernyataan atau pertanyaan bahkan ekspresi tidak percaya, tergantung dari nada suara. Aspek kedua adalah kode paralinguistik yang mengomunikasikan informasi mengenai pembicara seperti warna suara, volume, aksen, kesalahan, dan kecepatan bicara. Aspek ini dapat mengindikasikan kondisi emosional pembicara, kepribadian, kelas, status sosial, dan cara pandang dari pendengarnya. Ketika tokoh berbicara, terdapat suara *ambient*, yakni suara suasana yang digunakan untuk mendukung suasana dan *setting* dalam drama.

Level selanjutnya adalah representasi teknis yang meliputi kamera, pencahayaan (*lighting*), penyuntingan (*editing*), *setting*, dan musik serta kode representasi konvensional yang terdiri dari narasi, konflik, karakter, aksi (Fiske dalam Nisa dan Nugroho, 2019). Menurut Prasetya (2019, h. 39),

teknik kamera disebut juga dengan teknik *shot* yang berarti pengambilan gambar sesuai *angle* untuk membangun suasana dan penceritaan tertentu. *Angle* kamera yang ditampilkan dalam drama ini memadukan antara objektif dan *point of view* karena banyak memuat adegan percakapan dengan ekspresi tertentu. *Angle* objektif menempatkan audiens menjadi seseorang yang menyaksikan adegan lewat mata orang ketiga, sedangkan *angle point of view* menempatkan audiens menjadi seseorang yang menyaksikan adegan lewat mata seorang tokoh yang ada pada *scene* (Prasetya, 2019, h. 39). Selain *angle*, ada tipe *shot* yang digunakan dalam drama yakni *very long shot*, *long shot*, *medium shot*, *medium close up*, dan *close up*. Menurut Thompson dan Bowen (2009, h. 14-16), *very long shot* dan *long shot* digunakan untuk menggambarkan lingkungan dan keadaan dalam *shot* dan hubungannya dengan para tokoh. *Medium shot* dan *medium close up* digambarkan untuk memperlihatkan gestur, ekspresi, penampilan, *make up* tokoh secara detail ketika sedang berbicara. *Close up* digunakan untuk menggambarkan ekspresi dan *make up* terutama pada tokoh perempuan secara lebih mendalam sehingga dapat menyampaikan emosi tertentu.

Setting berarti latar yang disiapkan untuk membangun suasana pada film. *Setting* tentu disusun sedemikian rupa agar tersusun *scene* yang mendukung jalannya penceritaan. Pencahayaan berarti teknik untuk memperjelas objek yang disyuting dan memfokuskan tokoh yang sedang berbicara dalam *scene* (Prasetya, 2019, h. 39). Pencahayaan dalam drama biasanya berupa pencahayaan realistik. Teknik pencahayaan ini digunakan

ketika cahaya berasal dari benda-benda alami di sekitar seperti lampu meja, lampu dinding, matahari, atau benda-benda sekitar yang memancarkan cahaya. Tujuannya adalah menambahkan efek alami pada *scene*. Ada pula teknik pencahayaan praktis di mana lampu sengaja digunakan untuk menerangi objek yang dituju (Prince, 2014, h. 69).

Penyuntingan berarti kegiatan untuk menggabungkan potongan *shot*, menambahkan efek video, dan menambahkan musik agar tercipta sebuah tayangan yang terselesaikan. Editor memilih *shot* terbaik dari banyak *footage* yang disediakan oleh sutradara dan sinematografer, menyusun secara runtut, dan menyambung dengan berbagai variasi transisi. Menurut Prince (2014, h. 152), transisi yang paling sering digunakan adalah *straight cut*. Transisi ini membuat yang terlihat di layar adalah perubahan lengkap dan instan dari satu *shot* ke *shot* lainnya. Transisi ini digunakan ketika tidak ada perubahan narasi, waktu, maupun tempat antar *shot*, sedangkan transisi lainnya untuk menandakan bahwa ada perubahan narasi, waktu, dan tempat adalah *dissolve* dan *fade*. Penyuntingan digunakan untuk kontinuitas, *dramatic focus*, dan tempo dan *mood* (Prince, 2014, h. 167).

Musik berarti musik pengiring (*background*) untuk mendukung suasana dan dialog yang dibangun dalam drama dan supaya drama tidak terasa hambar (Prasetya, 2019, h. 39-41). Musik bergenre pop dengan lirik dan musik instrumental digunakan untuk membangun suasana sesuai dengan jalan cerita dan genre pada drama. Menurut Prince (2014, h. 188, 205-206) film kontemporer memiliki suara yang kompleks daripada film beberapa

puluh tahun lalu. Dahulu, hanya ada 20 *soundtrack* tetapi saat ini bisa mencapai 200. Fungsi musik antara lain adalah menciptakan suasana sesuai waktu dan tempat. Musik juga mempunyai kemampuan spesial untuk menunjukkan yang tidak terlihat di layar. Musik seakan memperluas gambar dengan menambah kualitas emosional yang sesuai dengan aksi yang diperlihatkan di layar. Selain itu, musik juga berfungsi sebagai pengisi *background*.

Kemudian dilakukan juga analisis kode representasi konvensional yang terdiri dari narasi, konflik, karakter, aksi. Narasi berarti dialog tokoh. Dalam konteks penelitian ini, dialog merupakan pembicaraan tokoh dalam bentuk *subtitle* berbahasa Indonesia yang ditampilkan pada drama Korea tersebut. Konflik berarti permasalahan yang dialami oleh para tokoh, karakter berarti penokohan atau watak tokoh dalam film, dan aksi berarti pengambilan keputusan tokoh dengan pergerakan tertentu (Prasetya, 2019, h. 39-41). Kode representasi konvensional digabungkan supaya dapat merepresentasikan kode yang utuh yang dapat menggambarkan arti dari tanda yang direpresentasikan oleh tokoh.

Selanjutnya dalam level ideologi, menurut Fiske dalam (Wibowo, 2011, h. 149), semua elemen diorganisasikan dalam koherensi kode ideologi tertentu. Ideologi dalam film menurut Jackson dan Jones (2009, h. 368) menjadi paling efektif karena sistem tekstualnya didasarkan pada citra fotografis yang bergerak. Ideologi bekerja dengan menghapus tanda-tanda cara kerjanya sehingga penafsirannya atas dunia tampak alami atau terbukti

sendiri bagi penafsirnya karena film menggunakan tanda yang tidak terlihat seperti tanda (Jackson dan Jones, 2009, h. 368). Teori ideologi sebagai sebuah praktik atau tindakan dikembangkan oleh Louis Althusser, seorang Marxist yang pemikirannya dipengaruhi oleh Saussure dan Freud (Fiske, 2014, h. 280). Ideologi adalah alat bagi kelas penguasa untuk membuat ide-ide atau pemikiran yang diterima dalam masyarakat sebagai sesuatu yang alami dan normal. Semua pengetahuan berdasarkan pada kelas: telah ditandai di dalamnya kelas di mana pengetahuan tersebut berasal dan bekerja untuk membela kelas tersebut. Menurut Marx (dalam Fiske, 2014, h. 281), anggota dari kelas yang terdominasi, yaitu kelas pekerja telah diarahkan dan memahami pengalaman sosial, hubungan sosial, dan termasuk memahami diri mereka sendiri oleh seperangkat pemikiran yang bukan milik mereka sendiri, melainkan berasal dari sebuah kelas yang memiliki kepentingan ekonomi, politik, dan sosial yang berbeda.

Ideologi inilah yang membuat para kaum pekerja atau proletar berada pada kondisi kesadaran palsu (*false consciousness*). Kesadaran manusia mengenai siapa mereka, bagaimana mereka berhubungan dengan anggota masyarakat yang lain, dan makna yang mereka ciptakan terkait pengalaman sosial diproduksi oleh masyarakat, bukan ada secara alamiah. Kesadaran ditentukan oleh masyarakat di mana seseorang dilahirkan, bukan kondisi psikologisnya (Fiske, 2014, h. 281).

Menurut Hartley (2002, h. 103), ideologi adalah karakteristik pengetahuan dan ide dari atau dalam kepentingan kelas. Ideologi dapat

mengartikan sebuah ide dari grup ketimbang kelas, misalnya gender (ideologi laki-laki) ke pekerjaan (ideologi profesi). Ideologi dapat dilihat dari pengetahuan yang menunjukkan hal alamiah atau diaplikasikan secara umum, terlebih jika asal usul sosialnya ditekan, dikeluarkan, atau dianggap tidak relevan. Dalam kajian budaya atau komunikasi, ideologi dipandang sebagai praktik mereproduksi hubungan sosial dari ketimpangan dalam lingkup pemaknaan dan wacana.

Ideologi sangat mempengaruhi studi komunikasi dan budaya (Hartley, 2002, h. 105-106). Dalam faktanya, ideologi merupakan rangkaian yang panjang ketika diaplikasikan. Ideologi bahkan dapat diartikan secara sempit pada bidang ekonomi berdasarkan versi populer oleh Marxisme. Hal ini yang membuat ideologi seringkali terbatas pada pengertian superstruktur, di mana didefinisikan sebagai istilah 'tubuh' pemikiran, keyakinan, ide, dan lain-lain yang menguranginya dari konseptualisasi hubungan dan praktik sosial untuk menjadi serangkaian hal empiris. Seperti halnya bahasa sulit dianalisis jika yang dilihat adalah kata-kata, bukan hukum yang menghasilkan kata-kata. Konsep tersebut perlu dikategorikan ulang, dan mengarah pada gagasan ideologi secara umum. Gagasan ini secara khusus dikemukakan oleh Althusser (dalam Hartley, 2002, h. 106) bahwa ideologi adalah mekanisme yang mengubah individu menjadi subjek. Ini berarti semua pengetahuan, yang bersifat ilmiah atau non-ilmiah diproduksi dalam bahasa dan bahasa tidak pernah menjadi media transparan di mana kebenaran dapat diamati sebab semua bahasa dipandang sebagai

ideologis dan kebenaran sebagai produk. Hal ini yang membuat tidak adanya wacana khusus (termasuk Marxisme itu sendiri) yang dikecualikan dari ideologi.

Sebaliknya, pada satu waktu ada sejumlah wacana ideologis yang bersaing dalam permainan dalam keseluruhan formasi sosial, dan bahwa apa yang dipertaruhkan dalam cara mereka diproduksi, digunakan, diatur, dilembagakan, dan dilawan bukan hanya pengetahuannya, tetapi juga kekuasaannya. Meski demikian, pada tataran ideologi tertentu, jelas bahwa ideologi bukanlah medium penyatu antar paham yang ada di masyarakat. Bahkan, di dalam apa yang sering disebut ideologi dominan ada posisi yang saling bersaing dan bertentangan—misalnya antara filosofi dan kebijakan pendidikan yang berbeda. Ideologi selalu ditemui dalam bentuk kelembagaan dan keadaan lokal yang memastikan bahwa tidak pernah ada kesesuaian antara kepentingan kelas yang dominan dan ideologi dominan. Lebih jauh, bagaimanapun naturalisasi dan dominan ideologi yang sukses akan terlihat, meski selalu bertentangan dengan beberapa pihak, baik dalam bentuk yang lengkap dan terstruktur (misalnya feminisme atau Marxisme).

Level ideologi merupakan tahapan terakhir dalam analisis semiotika dalam drama, maka digunakan kode ideologi feminisme liberal untuk mencocokkan kembali level realitas dan level representasi yang sudah didapatkan. Feminisme liberal menurut Tong (2017, h. 189) akan menghapuskan atau setidaknya mencapai kesetaraan gender dengan memastikan perempuan mempunyai kesempatan yang sama seperti dengan

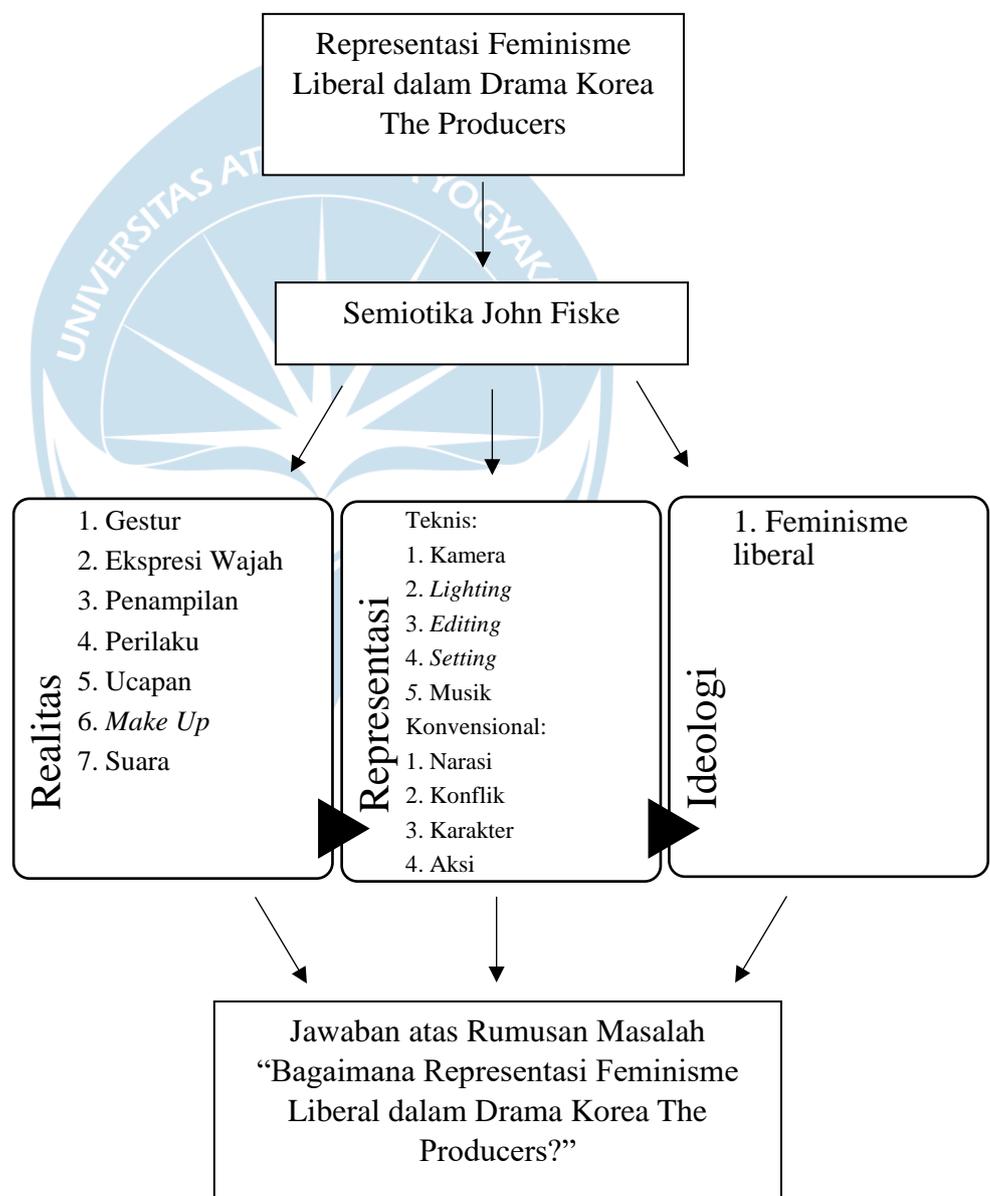
laki-laki. Dalam konteks penelitian ini, dilihat ideologi feminisme liberal yang direpresentasikan oleh tokoh perempuan ketika mendapat kesempatan yang sama dengan laki-laki di dalam pekerjaan. Ideologi feminisme liberal menjadi suatu pengetahuan yang diciptakan dan diproduksi dalam bahasa di masyarakat, dalam hal ini di dalam drama Korea *The Producers*, berupa kode-kode televisi.



3. Kerangka Pemikiran

Berdasarkan representasi feminisme liberal dan semiotika drama yang telah dipaparkan, berikut kerangka pemikiran dalam penelitian:

GAMBAR 2
Teknik Analisis Semiotika Kode Televisi Tiga Level John Fiske



Sumber: Olahan data peneliti (2020)

G. Metodologi

1. Jenis Penelitian

Berdasarkan rumusan masalah dalam penelitian ini, peneliti menggunakan jenis penelitian kualitatif. Penelitian kualitatif tidak menguji teori tetapi berdasar teori yang ada di masa lalu, peneliti akan mengemukakan gagasan yang baru. Dalam penelitian kualitatif, menggunakan teori yang sudah ada, peneliti akan menyadari suatu persoalan sosial, menerapkan perspektif, merancang penelitian, mengumpulkan data, menganalisis data, menginterpretasikan data, dan memberitahu orang lain (Neuman, 2016, h. 23). Penelitian kualitatif ini bermaksud untuk melihat dan memahami dari sebuah fenomena representasi feminisme liberal yang terdapat pada drama. Dalam penelitian ini menggunakan analisis John Fiske, diteliti kode-kode televisi berupa *scene* drama Korea *The Producers* (2015) sehingga dapat diketahui sebuah gagasan baru, yaitu representasi feminisme liberal.

2. Metode Penelitian

Berdasarkan jenis penelitian, maka peneliti menggunakan metode penelitian deskriptif kualitatif. Deskriptif berarti menyajikan gambaran yang spesifik mengenai situasi, penataan sosial, atau hubungan dan merupakan jawaban atas pertanyaan “bagaimana?” (Neuman, 2016, h. 44). Peneliti berniat untuk menjawab rumusan masalah, “Bagaimana representasi feminisme liberal dalam drama Korea *The Producers*?”

sehingga hanya adegan-adegan yang menjawab rumusan masalah yang diangkat menjadi objek. Peneliti juga menggunakan paradigma kritis dalam menganalisis menggunakan semiotika John Fiske. Analisis paradigma kritis tidak berpusat pada kebenaran atau ketidakbenaran struktur tata bahasa atau proses penafsiran, melainkan penekanan pada konstelasi kekuatan yang terjadi pada saat produksi dan mereproduksi makna (Puspita dan Nurhayanti, 2018, h. 164).

Berkaca dari penelitian Audina Chairun Nisa dan Catur Nugroho, S.Sos., M.I.Kom. dengan judul “Representasi Feminisme Dalam Film Drama (Analisis Semiotika John Fiske Drama Korea My ID is Gangnam Beauty)”, penelitian ini hanya memfokuskan pada adegan-adegan yang memuat representasi feminisme liberal yang terdapat dalam buku Rosmarie Putnam Tong berjudul ‘Feminist Thought: Pengantar Paling Komprehensif kepada Arus Utama Pemikiran Feminis’. Nisa dan Nugroho (2019, h. 5296-5301) juga hanya meneliti 7 *scene* dalam drama Korea tersebut yang merepresentasikan feminisme di mana perempuan memperjuangkan nasibnya ketika mendapat kekerasan dari laki-laki. Demikian halnya peneliti juga meneliti *scene* yang merepresentasikan feminisme liberal saja setelah melakukan studi dokumentasi terhadap adegan dalam drama Korea The Producers. *Scene* itu juga dibatasi hanya pada tokoh perempuan yang sedang bekerja dan bersosialisasi dalam ranah pekerjaannya. *Scene* di mana tokoh perempuan merepresentasikan feminisme liberal dalam ranah pekerjaan menjadi batasan analisis.

Metode yang digunakan untuk menganalisis data adalah semiotika John Fiske yang terdiri atas unsur-unsur yang terdapat dalam tiga level kode televisi. Ada beberapa unsur dalam setiap level yang tidak dijelaskan secara rinci oleh Fiske sehingga peneliti menggunakan referensi tambahan untuk mendefinisikan setiap unsur agar lebih spesifik dan memperkuat analisis. Referensi tersebut antara lain, buku Arif Budi Prasetya berjudul ‘Analisis Semiotika Film dan Komunikasi’, buku Stephen Prince berjudul ‘Movies and Meaning’, buku Roy Thompson dan Christopher Bowen berjudul ‘Grammar of The Shot’, dan buku Angela B. V. McCracken berjudul ‘The Beauty Trade’. Ada pula referensi berbentuk artikel penelitian, salah satunya milik Tri Yulia Trisnawati dengan judul ‘Fashion sebagai Bentuk Ekspresi Diri dalam Komunikasi’.

Sama seperti penelitian Nisa dan Nugroho, penelitian ini menggunakan teori John Fiske, yakni dengan cara menjelaskan, memaparkan, dan menginterpretasikan kode-kode semiotika representasi feminisme liberal yang terdapat pada drama. Nisa dan Nugroho (2019, h. 5296) memaparkan bahwa dalam drama terdapat banyak tanda yang dapat dianalisis, termasuk yang bermuatan feminisme. Menurut Fiske dalam (Prasetya, 2019, h. 52), ada tiga level analisis kode televisi yakni realitas, representasi, dan ideologi. Melalui proses realitas, peristiwa atau ide dikonstruksi sebagai realitas oleh media dalam bentuk bahasa dan gambar (Wibowo, 2011, h. 149). Setelah peneliti menemukan representasi feminisme liberal dalam beberapa *scene*, dilakukan analisis level pertama

yakni realitas. Realitas meliputi gestur, ekspresi wajah, penampilan, perilaku, ucapan, *make up*, dan suara yang ditampilkan melalui tokoh drama. Realitas tersebut akan digambarkan dalam perangkat teknis sehingga masuk ke level representasi. Level representasi teknis meliputi kamera, pencahayaan (*lighting*), penyuntingan (*editing*), *setting*, dan musik serta kode representasi konvensional yang terdiri dari narasi, konflik, karakter, aksi (Fiske dalam Nisa dan Nugroho, 2019). Setelah dilakukan analisis level representasi, dilakukan analisis di level ideologi. Menurut Fiske dalam (Wibowo, 211, h. 149), seluruh elemen dalam film tersebut diorganisasikan dalam koherensi kode ideologi tertentu. Dalam konteks penelitian ini, peneliti menggunakan kode ideologi feminisme, khususnya feminisme liberal.

3. Objek Penelitian

Dalam penelitian ini, objek penelitian merujuk pada representasi feminisme liberal tokoh perempuan yang diteliti berupa *scene* pada 12 episode drama Korea *The Producers*. Masing-masing episode berdurasi kurang lebih 84 menit sehingga total durasinya adalah 13 jam. Tidak semua adegan dalam drama tersebut diteliti. Berikut daftar *scene* yang diteliti:

TABEL 2
Daftar *Scene* yang Diteliti

No.	Episode	Durasi (Menit ke-)	<i>Scene</i>
1.	1	14.35-14.40	Gambar 18-22
2.		14.52-14.53	Gambar 23-25
3.		28.45-28.52	Gambar 26-28

4.	2	11.53-11.54	Gambar 29-31
5.		29.30-29.31	Gambar 32-34
6.		33.54-33.55	Gambar 35-36
7.	3	08.03-09.07	Gambar 37-41
8.		18.33-18.35	Gambar 42-44
9.		29.39- 29.40	Gambar 45-47
10.		37.59-38.00	Gambar 48-50
11.	4	15.47-15.48	Gambar 51-53
12.		26.18-26.21	Gambar 54-57
13.		01.10.45-01.10.52	Gambar 58-61
14.	5	10.12-10.14	Gambar 62-64
15.		13.25-13.28	Gambar 65-67
16.		17.12-17.16	Gambar 68-69
17.	6	11.21-11.22	Gambar 70-71
18.		19.36-19.37	Gambar 72-73
19.		01.10.00-01.10.02	Gambar 74-75
20.		01.10.07-01.10.10	Gambar 76-77
21.	7	01.05.30-01.05.31	Gambar 78-80
22.	8	53.49-53.51	Gambar 81-84
23.		56.28-56.29	Gambar 85-86
24.	9	33.33-33.36	Gambar 87-90
25.		45.10-45.11	Gambar 91-92
26.	10	01.18.25-01.18.27	Gambar 93-96
27.	11	8.27-8.28	Gambar 97-98
28.		9.35-9.40	Gambar 99-104
29.	12	01.43.25-01.43.28	Gambar 105-108
30.		01.44.00-01.44.02	Gambar 109-111

Sumber: Olahan data peneliti (2020)

4. Teknik Pengumpulan Data

Data kualitatif berasal dari berbagai macam bentuk seperti foto, peta, wawancara terbuka, observasi, dan lain-lain (Neuman, 2016, h. 57-58).

Penelitian kualitatif tidak hanya dilakukan dengan teknik lapangan, tetapi juga dapat dilakukan dengan teknik historis-komparatif, yakni dengan mendalami dokumen seperti buku, surat kabar, foto yang sudah ada, dan dengan mengobservasi. Ada dua jenis data yakni data primer dan sekunder yang didapatkan. Data primer, data pokok atau utama yang digunakan peneliti, yakni yang berasal dari drama, baik gambar, teks, dialog yang berhubungan dengan rumusan masalah. Data sekunder, data yang diperoleh dari penelusuran peneliti mengenai literatur feminisme dan kajian semiotika film, buku-buku, dan internet serta sumber lainnya yang mendukung penelitian. Teknik pengumpulan data yang cocok digunakan dalam penelitian ini adalah studi dokumentasi sebagai teknik pengumpulan data primer dan studi pustaka sebagai tahap pengumpulan data sekunder.

a) Studi Dokumentasi

Menurut Sugiyono (2015, h. 329), dokumentasi adalah catatan atau peristiwa yang sudah berlalu yang dapat berupa tulisan, gambar, atau karya seseorang. Studi dokumentasi merupakan salah satu teknik pengumpulan data dengan cara mempelajari dokumen untuk mendapatkan data dan informasi. Dalam penelitian ini, dokumentasi berbentuk sebuah karya drama televisi maka peneliti menempatkan diri sebagai audiens media massa yang heterogen dalam melakukan penelitian. Dalam melakukan studi dokumentasi peneliti menonton dan mengamati adegan, dialog, dan seluruh unsur yang terdapat dalam tiga level analisis semiotika dalam beberapa

scene drama Korea *The Producers*. Selanjutnya, dipetakan *scene* dengan representasi feminisme liberal dilihat dari pengamatan yang dilakukan oleh peneliti dan sumber buku feminisme. Cara ini sama seperti yang dilakukan oleh Nisa dan Nugroho (2019, h. 5296-5301) ketika menganalisis drama Korea *My ID is Gangnam Beauty* dan Ulviati (2019, 91-106) ketika menganalisis film *Ada Apa dengan Cinta?*.

Selanjutnya, peneliti mendokumentasikan tangkapan layar dari Netflix versi web. Tangkapan layar terdiri dari dua tipe, yakni versi gambar dan gambar yang dilengkapi dengan *subtitle* berbahasa Indonesia yang diterjemahkan oleh Jessie Yobelia dan Siti Mutia Hasna. Hal ini dikarenakan tidak semua adegan yang merepresentasikan feminisme liberal berupa gambar dan teks, tetapi dapat berupa gambar saja. Ada pembatasan bahasa di mana peneliti tidak menganalisis ucapan dengan bahasa Korea, melainkan ucapan yang berasal dari *subtitle* berbahasa Indonesia. Selanjutnya, peneliti melakukan pengamatan terhadap tangkapan layar tersebut kemudian menganalisisnya menggunakan semiotika Fiske.

b) Studi Pustaka

Studi pustaka adalah pengumpulan data dengan menelaah buku, catatan, literatur, dan laporan yang berkaitan dengan pembahasan (Nazir, 2013, h. 88). Pada penelitian ini, peneliti

melakukan studi pustaka dengan cara mengumpulkan materi yang berkaitan dengan pembahasan dan representasi feminisme drama Korea *The Producers* dari berbagai sumber. Sumber tersebut antara lain buku, dokumen, jurnal ilmiah, dan situs daring. Seluruhnya diolah untuk membuat bagian pembahasan setelah ditemukan *scene* dengan representasi feminisme liberal.

Peneliti menggunakan buku-buku yang memuat berbagai teori feminisme di dunia, feminisme liberal, dan feminisme di Korea Selatan. Dokumen yang digunakan berisi data-data minimnya kesempatan perempuan mendapatkan posisi yang tinggi di ranah pekerjaan, perendahan perempuan di tempat kerja, dan berbagai data terkait drama Korea *The Producers*. Sumber buku utama peneliti adalah buku Rosmarie Putnam Tong berjudul 'Feminist Thought: Pengantar Paling Komprehensif kepada Arus Utama Pemikiran Feminis' yang memuat berbagai pandangan mengenai feminisme liberal.

Artikel jurnal ilmiah yang menjadi acuan peneliti adalah milik Nisa dan Nugroho (2019, h. 5296-5301), Saputra dan Dwiningtyas (2018, h. 1-11) dan Nur, dkk. (2020, h. 696-705). Penelitian Nisa dan Nugroho serta Nur, dkk. menganalisis representasi feminisme menggunakan semiotika John Fiske, sedangkan penelitian Saputra dan Dwiningtyas menganalisis representasi maskulinitas dan feminitas pada karakter perempuan

kuat dalam serial Drama Korea menggunakan metode penelitian analisis wacana kritis. Penelitian ini tentu digunakan sebagai penunjang dalam metodologi penelitian, baik dari segi teori maupun teknik analisis data. Situs daring digunakan untuk mengakses berbagai artikel tentang feminisme di dunia, feminisme di Korea Selatan, perempuan di ranah pekerjaan beserta data-data terkait, informasi mengenai drama Korea, dan berbagai informasi tentang drama *The Producers*.

5. Teknik Analisis Data

Analisis data dapat diartikan sebagai kegiatan memfokuskan, mengabstraksikan, dan mengorganisasikan data secara sistematis untuk memberikan bahan jawaban atas permasalahan. Menurut Yusuf (2014, h. 331-336), analisis data kualitatif berarti proses *me-review*, memeriksa data, menyintesis, serta menginterpretasikan data supaya dapat menggambarkan apa yang diteliti. Analisis data merupakan upaya mencari dan menata data secara sistematis dari hasil pengumpulan data untuk meningkatkan pemahaman pada objek yang diteliti. Analisis data kualitatif yang digunakan peneliti adalah semiotika John Fiske. Studi semiotik memiliki fokus penelitian seputar tanda dan kaitannya dengan ideologi. Studi ini menempatkan peneliti menjadi audiens heterogen yang dapat menganalisis kode-kode *broadcast*.

Teknik analisis data yang dilakukan peneliti adalah sebagai berikut:

a) Seleksi

Data primer yang didapatkan dari hasil studi dokumentasi yakni tangkapan layar diseleksi sesuai dengan representasi feminisme liberal yang didapatkan dari studi pustaka, yakni dalam bidang pekerjaan, pendidikan, dan atau kesetaraan. Peneliti memilih 30 *scene*, di mana ada 1 sampai 4 *scene* pada setiap episode drama Korea *The Producers* sebagai batasan penelitian supaya tetap fokus pada feminisme liberal tokoh perempuan. Dalam 30 *scene* terdapat 109 tangkapan layar karena 1 *scene* terdiri dari 2 hingga 6 *shot*.

TABEL 3
Daftar *Scene* yang Telah Diseleksi

No.	Representasi Feminisme Liberal	Judul <i>Scene</i> yang Telah Diseleksi
Episode 1		
1.	Pekerjaan	Tak Ye-jin Menegur Baik Seung-chan di Ruang Kendali
2.	Pekerjaan	Tak Ye-jin Menunjukkan Bagian-Bagian Penting di Ruang Kendali
3.	Pekerjaan	Tak Ye-jin Memberi Nasihat pada Produser Magang
Episode 2		
4.	Pekerjaan	Shin Hye-ju Bertemu Baik Seung-chan
5.	Pekerjaan dan Kesetaraan	Tak Ye-jin meminta Baik Seung-chan Mengandalkan Dirinya
6.	Pekerjaan	Cindy Menemui Teman-Teman Pinky4
Episode 3		

7.	Kesetaraan	Tak Ye-jin dan Ra Joon-mo Membicarakan Peran Gender
8.	Kesetaraan	Tak Ye-jin dan Lee Hu-nam Berdebat
9.	Pekerjaan	Tak Ye-jin Menghibur Shin Hye-ju
10.	Kesetaraan	Tak Ye-jin Mendorong Mobil Sendirian
Episode 4		
11.	Pekerjaan	Cindy Memutuskan untuk Menjadi Pemain <i>Variety Show</i>
12.	Pekerjaan	Tak Ye-jin Menegur Manajer Kim
13.	Pekerjaan	Suasana Syuting <i>Two Days and One Night</i>
Episode 5		
14.	Pekerjaan	Cindy Meminta Baik Seung-chan Memotong Adegan
15.	Pekerjaan	Pimpinan Byun Memarahi Ra Joon-mo
16.	Pekerjaan	Tak Ye-jin Membuat Tanggapan ke KCC
Episode 6		
17.	Kesetaraan	Tak Ye-jin Memasak untuk Tak Ye-joon
18.	Pekerjaan	Kim Hong-sun Meminta Bantuan Tak Ye-jin
19.	Pekerjaan	Pimpinan Byun Menyuruh Cindy Tetap Bekerja
20.	Kesetaraan	Tak Ye-jin dan Baik Seung-chan Membela Cindy
Episode 7		
21.	Pendidikan	Cindy Bermain ke Taman Hiburan Setelah 10 Tahun Selalu Bekerja
Episode 8		
22.	Pekerjaan	Cindy Meminta Baik Seung-chan untuk Bersikap Profesional
23.	Pekerjaan	Cindy dan Go Ara Syuting Bersama

Episode 9		
24.	Pekerjaan	Cindy Tampil di <i>Variety Show</i>
25.	Pekerjaan	Tak Ye-jin Meminta Bantuan Baik Seung- chan
Episode 10		
26.	Pekerjaan	Cindy Meminta Pimpinan Byun Tidak Menghancurkan Citranya
Episode 11		
27.	Pekerjaan	Tak Ye-jin Memilih untuk Tidak Berpacaran
28.	Pendidikan dan Pekerjaan	Cerita Awal Mula Tak Ye-jin Menjadi Produser
Episode 12		
29.	Pekerjaan	Cerita Perubahan Kehidupan Tak Ye-jin
30.	Pekerjaan	Cindy Memutuskan untuk Mendirikan Agensi Sendiri

Sumber: Olahan data peneliti (2020)

b) Deskripsi

Setelah mennggabungkan temuan data primer dan sekunder, peneliti menerjemahkan *scene* tersebut ke dalam tulisan sebagai hasil temuan data.

c) Analisis

Selanjutnya dilakukan analisis menggunakan teknik analisis semiotika kode televisi tiga level John Fiske untuk mendapatkan hasil analisis data yang terdiri dari:

1) Level realitas

Menurut Wibowo (2011, h. 149), pada level realitas, peristiwa atau ide dikonstruksi sebagai realitas oleh media dalam bentuk bahasa dan gambar. Level realitas meliputi gestur, ekspresi wajah, penampilan, perilaku, ucapan, *make up*, dan suara. *Scene* yang merepresentasikan feminisme liberal dengan unsur yang sesuai pada level ini, dimasukkan pada kategori level realitas.

Gestur berarti pergerakan tubuh para tokoh ketika menyampaikan sesuatu, misalnya ketika Tak Ye-jin sebagai tokoh perempuan dalam drama yang diteliti marah dan menunjuk-nunjuk orang yang dimarahinya. Ekspresi wajah berarti mimik atau gerak wajah yang diekspresikan oleh tokoh. Ekspresi yang ditunjukkan misalnya ketika tokoh Cindy mengungkapkan kemarahannya pada Pimpinan Byun perihal masalah tanda tangan kontrak. Penampilan berarti pakaian yang digunakan tokoh, lengkap dengan segala aksesorisnya, misalnya Tak Ye-jin yang penampilannya lebih resmi daripada perempuan lainnya karena mengenakan *dress* yang dipadukan dengan jas. Perilaku berarti sikap yang dipertunjukkan tokoh dalam drama berkaitan dengan keadaan emosi yang sedang diceritakan pada drama. *Make up* atau tata rias merupakan aspek terpenting sebab bertujuan

untuk memperlihatkan karakter si tokoh film secara detail. *Make up* biasanya digambarkan sejalan dengan busana yang dikenakan tokoh dan karakter yang diperankan (Argyle dalam Fiske, 2014, h. 113-114).

Suara berarti musik pengiring (*background*) dan efek suara yang terdapat dalam drama, disesuaikan dengan suasana yang hendak digambarkan dalam drama (Prasetya, 2019, h. 39-41). Ada pula suara yang berasal dari pembicaraan tokoh yang memiliki aspek *prosodic* dan *paralinguistic*. *Prosodic* artinya apakah suara tersebut berkaitan dengan nada baca tertentu dan *paralinguistic* berkaitan dengan hal-hal yang mendukung cara pengucapan suara, misalnya keras lembutnya volume (Fiske, 2014, h. 115). Pembicaraan dengan nada aspek tertentu ini diteliti menggunakan *subtitle* berbahasa Indonesia sehingga secara tidak langsung berkaitan dengan narasi yang dimunculkan pada level representasi konvensional.

2) Level representasi

Level representasi teknis terdiri dari kamera, pencahayaan (*lighting*), penyuntingan (*editing*), *setting*, dan musik serta kode representasi konvensional yang terdiri dari narasi, konflik, karakter, aksi (Fiske dalam Nisa dan

Nugroho, 2019, h. 5298). *Scene* yang merepresentasikan feminisme liberal dengan unsur yang sesuai pada level ini, dimasukkan pada kategori level representasi.

Menurut Prasetya (2019, h. 39), teknik kamera disebut juga dengan teknik *shot* yang berarti pengambilan gambar sesuai *angle* untuk membangun suasana dan penceritaan tertentu. *Angle* kamera yang ditampilkan dalam drama ini memadukan antara subjektif, objektif, dan *point of view* untuk menunjukkan dari sisi mana tokoh tersebut ditonjolkan. Ada pula teknik *shot* seperti *very long shot*, *long shot*, *medium shot*, *medium close up*, dan *close up* yang digunakan untuk menunjukkan unsur tertentu dalam *scene*.

Pencahayaan berarti teknik untuk memperjelas dan memfokuskan objek yang disyuting, terdiri dari pencahayaan realistik dan praktis. Penyuntingan berarti kegiatan untuk menggabungkan potongan *shot*, menambahkan efek video, dan menambahkan musik, seperti *straight cut*, *dissolve*, dan *fade*. *Setting* berarti latar yang disiapkan untuk membangun suasana. Suara berarti musik pengiring (*background*) yang ditambahkan untuk mendukung suasana dan dialog dalam drama. Dalam drama ini contohnya adalah penggunaan instrumen Way to Work

untuk menggambarkan suasana kerja Departemen Hiburan di KBS.

Ada pula analisis kode representasi konvensional yang terdiri dari narasi, konflik, karakter, aksi. Narasi dalam konteks penelitian berarti dialog tokoh yang diterjemahkan dalam bentuk *subtitle* Indonesia yang tertera pada layar. Narasi menjadi pembahasan lanjutan setelah dianalisis pada level realitas. Konflik berarti permasalahan yang dialami oleh para tokoh. Karakter berarti penokohan atau watak tokoh dalam drama. Aksi berarti pengambilan keputusan tokoh yang ditunjukkan melalui pergerakan tertentu (Prasetya, 2019, h. 39-41). Kode representasi konvensional ini menggambarkan dominasi tokoh dalam suatu *scene* sehingga digabungkan ketika dilakukan analisis.

3) Level ideologi

Pada level ideologi, semua elemen dalam level realitas dan representasi diorganisasikan dalam koherensi kode ideologi tertentu (Fiske, 2014, h. 66). Dalam penelitian ini, kode ideologi yang dimaksud adalah feminisme liberal.

d) Interpretasi

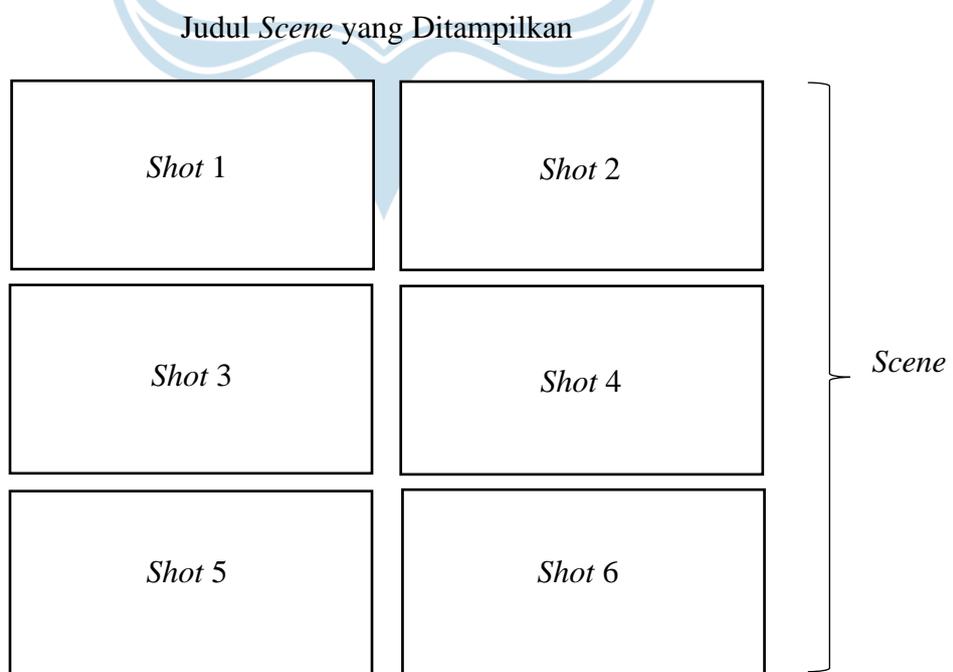
Setelah mendapatkan hasil analisis data pada setiap *scene*, dilakukan pembahasan feminisme liberal pada seluruh episode untuk mendapatkan hasil analisis.

e) Penarikan Kesimpulan

Pada tahap terakhir analisis, peneliti membuat kesimpulan dari temuan data sebagai hasil akhir dari penelitian ini.

Guna memudahkan analisis data, maka dibuat gambaran analisis sebagai berikut:

GAMBAR 3
Teknik Analisis Data Semiotika John Fiske dalam Penelitian



1. Deskripsi *scene*
2. Analisis level realitas, representasi, dan ideologi

Sumber: Olahan data peneliti (2020)

