

BAB II

FAMILY CAREGIVING DALAM FILM

2.1 *Family Caregiving* dalam Konteks Keluarga dan Budaya Asia Tenggara

Family caregiver mengacu pada perawat yang merupakan anggota keluarga, saudara, pasangan, teman, dan/atau seseorang yang memiliki hubungan signifikan dengan pasien (*Definitions*, 2025). Praktik *caregiving* yang dilakukan oleh anggota keluarga termasuk ke dalam kategori *caregiving* informal karena tidak dilakukan oleh tenaga ahli atau dari pihak lingkup formal. Tidak jauh berbeda dengan *caregiver* formal, *family caregiver* juga memiliki peranan dan tanggung jawab yang sama berkaitan dengan perawatan dan dukungan terhadap pasien, seperti perawatan fisik, manajemen pengobatan, kontrol kesehatan, advokasi perawatan, melakukan pekerjaan rumah tangga, dukungan mobilitas dan logistik, hingga dukungan emosional. Dengan ini, peranan *family caregiver* sangat penting berkaitan dengan kesejahteraan fisik dan emosional pasien.

Kajian mengenai *caregiving* dalam konteks keluarga Asia Tenggara melibatkan dimensi yang kuat terkait budaya *filial piety* atau bakti kepada orang tua. *Filial piety* merupakan nilai ajaran Konfusianisme yang tersebar luas di masyarakat Asia Timur dan Asia Tenggara yang terpengaruh etnis Tionghoa (Yeh & Bedford, 2003). Nilai ini menekankan kewajiban moral anak atau keturunan untuk menunjukkan bakti melalui penghormatan, kasih

sayang, perawatan, tanggung jawab, dan pemenuhan kebutuhan kepada orang tua.

Adapun model *dual filial piety* yang dikembangkan oleh Yeh dan Beford (2003), terbagi menjadi *authoritarian filial piety* dan *reciprocal filial piety*. *Authoritarian filial piety* atau bakti otoriter merujuk kepada bentuk bakti yang didasarkan pada kepatuhan mutlak terhadap otoritas orang tua dan kewajiban hierarki keluarga. Model ini bersifat rigid, menekankan anak untuk memiliki keharusan untuk membalas budi kepada orang tua dan cenderung mengesampingkan keinginan pribadi anak. Sementara itu, model *reciprocal filial piety* atau bakti timbal balik dipahami sebagai bentuk bakti yang muncul secara sukarela, alami, dan tulus antara anak dan orang tua karena ikatan afektif yang terjalin. Pada model ini, rasa bakti timbul karena anak merasa diberi kasih sayang oleh orang tua, sehingga anak ingin membalas budi secara sukarela tanpa paksaan dan tuntutan.

Lantaran adanya budaya *filial piety* ini, perawatan lansia sering kali menjadi tanggung jawab keluarga di banyak negara Asia, terutama masyarakat yang menganut ajaran Konfusianisme (Li dkk., 2021). Dalam hal ini, perawatan lansia mencakup nilai-nilai kekeluargaan, bakti kepada orang tua, serta ikatan antargenerasi. Oleh karena nilai ini, perawatan lansia kerap dipahami sebagai kewajiban yang harus dipenuhi oleh keluarga, bukan oleh institusi formal.

Kendati adanya budaya yang mengharuskan anak untuk berbakti kepada orang tua, kewajiban tersebut cenderung dibebankan kepada perempuan.

Perempuan diposisikan sebagai perawat utama dalam lingkup keluarga lantaran pekerjaan perawatan dan domestik diasosiasikan dengan sifat afektif, empati, dan emosional yang secara tradisional dilekatkan pada identitas feminin (Bui & Vlaev, 2021)

Berbagai studi menunjukkan perempuan mendominasi peran *caregiving* informal dalam lingkup keluarga, bertanggung jawab untuk sebagian besar tugas perawatan fisik dan pekerjaan domestik terkait. Laporan United Nations Economic and Social Commission for Asia and the Pacific (ESCAP) dan Association of Southeast Asian Nations (ASEAN) menunjukkan adanya ketimpangan gender terkait pekerjaan perawatan dan domestik (United Nations, 2021). Laporan ini juga mengungkap bahwa perempuan telah mengganggu beban pekerjaan perawatan dan domestik tak berbayar empat kali lipat dibandingkan laki-laki, termasuk seperti merawat anak-anak dan anggota keluarga yang sakit atau lanjut usia.

Menilik ke arah lebih spesifik mengenai budaya di Thailand, tanggung jawab mengenai perawatan dan dukungan bagi anggota keluarga lanjut usia berada di pundak keluarga (Bui & Vlaev, 2021). Hal ini didukung oleh temuan penelitian mengenai perawatan lansia pada tahun 2016 yang menunjukkan temuan serupa. Pada analisis data distribusi perawat utama, anak perempuan menjadi *family caregiver* utama yang paling dominan, yakni sebesar 41.9 persen, disusul oleh pasangan, merujuk kepada suami atau istri sebanyak 28.9 persen, sementara anak laki-laki kontribusinya lebih rendah, yakni hanya sebesar 13.4 persen. Berdasarkan angka ini, peneliti menyimpulkan dalam

perbandingan antargender di kelompok anak, temuan mencatat anak perempuan menjadi perawat utama dalam 58 persen kasus, sementara anak laki-laki hanya mencakup 33 persen kasus. Data ini membentuk pola yang jelas bahwa istri dan anak perempuan jauh lebih sering menjadi perawat utama dibandingkan dengan suami atau anak laki-laki. Peneliti juga mencatat adanya norma budaya yang sangat kuat di Thailand, bahwa perempuan dianggap sebagai gender yang lebih sesuai dalam menjalankan peran perawatan bagi anggota keluarga lansia (Knodel dkk., 2016).

2.2 Representasi Laki-laki dalam Film

Film bukan hanya sekadar medium hiburan yang netral, melainkan ruang diskursif yang secara aktif merefleksikan, mengonstruksi, bahkan menggugat realitas sosial (Hall, 1997). Tak terkecuali pada isu gender, film berperan krusial sebagai media yang memproduksi bagaimana identitas laki-laki dan perempuan direpresentasikan kepada khalayak umum.

Secara historis, representasi laki-laki dalam film didominasi narasi maskulinitas hegemonik (Tovar, 2021). Laki-laki sering kali ditampilkan sebagai pribadi yang kuat, rasional, dan berorientasi pada penyelesaian masalah atau konflik eksternal (Tovar, 2021). Citra ini memperkuat dikotomi gender bahwa laki-laki menguasai ruang publik, sementara ruang privat atau domestik dianggap sebagai latar sekunder. Umumnya, keberhasilan laki-laki akan direpresentasikan melalui kekuatan fisik, kesejahteraan finansial, dan otoritas dalam mengambil keputusan. Representasi ini secara tidak langsung

menyamarkan aspek-aspek kerentanan dan kedekatan emosional dari identitas laki-laki di layar.

Konstruksi maskulinitas yang kaku ini tidak hanya ditemukan dalam dunia perfilman Barat, tetapi juga mengakar kuat di kawasan Asia. Di Asia Tenggara misalnya, film sering kali menjadi alat untuk melegitimasi sosok laki-laki sebagai pelindung struktur sosial, penjaga moralitas keluarga, hingga simbol identitas nasional. Terdapat kecenderungan film untuk merepresentasikan laki-laki ideal sebagai sosok yang mampu menyeimbangkan peran sebagai pemimpin domestik sekaligus berkontribusi di ranah publik. Hal ini terlihat dalam sejarah industri film Thailand, yang secara konsisten menggunakan simbol-simbol maskulinitas fisik, seperti ketangkasan bela diri dan ketangguhan mental untuk merepresentasikan jati diri laki-laki (Kitiarsa, 2007).

Pasca krisis ekonomi yang melanda Thailand tahun 1997, *muai thai* atau seni tinju Thailand digunakan sebagai alat untuk merepresentasikan dan memperkuat citra maskulinitas laki-laki di dunia melalui sinema (Kitiarsa, 2007). Misalnya dalam film *Muai Thai: Nai Khanom Tom* (2003), *Ong Bak* (2003), dan *Tom Yum Goong* (2005), laki-laki digambarkan sebagai seorang pemikul beban sejarah dan nasional, melawan krisis budaya, serta berjuang memulihkan kehormatan dan kebanggaan bangsa. Konstruksi maskulinitas dalam periode ini sangat mengandalkan tanda-tanda hipermaskulin, seperti kuat secara fisik dan mental, tegar, dan jauh dari emosi.

Kendati demikian, representasi laki-laki di film *Beautiful Boxer* (2004) mulai menghadirkan konsep maskulinitas baru dengan penggambaran karakter petinju waria. Hadirnya film ini seakan membuka diskusi mengenai batas-batas baru maskulinitas dan feminitas dalam budaya populer Thailand. Sejak saat itu, sinema Thailand terus berevolusi untuk menampilkan keberagaman konsep gender dan seksual yang tercermin dalam kehidupan masyarakat.

Menilik pergeseran representasi film di Indonesia, rekonstruksi mulai terjadi pada awal 2000-an dengan penggambaran karakter laki-laki yang bersifat lembut, sensitif, ekspresif secara emosional, terlibat dalam pengasuhan dan dalam pekerjaan domestik (Eliyanah, 2017). Sebelumnya, tokoh laki-laki di film selalu digambarkan sebagai kepala rumah tangga, pemberi nafkah, pengayom, dan pelindung. Pergeseran ini menunjukkan perubahan penggambaran maskulinitas baru atau laki-laki baru di sinema Indonesia yang mencoba menentang konsep maskulinitas hegemonik yang berlaku di kehidupan bermasyarakat.

Penggambaran karakter laki-laki baru tersebut dapat dilihat, misalnya dalam film *Dua Hati Biru* (2024) yang menyuguhkan isu pernikahan dini dan pergantian peran suami dan istri sekaligus. Konflik film ini memuncak ketika sang suami, Bima dan sang istri, Dara sedang dilanda kesulitan ekonomi yang mengharuskan mereka bertukar peran. Dara yang memiliki latar belakang pendidikan lebih tinggi akhirnya harus bekerja dan menyerahkan urusan merawat anak dan pekerjaan rumah kepada Bima. Atas pergantian peran

tersebut, Bima dijuluki sebagai laki-laki tidak tahu diri lantaran membiarkan istrinya bekerja, sementara dirinya merawat anak di rumah sembari bekerja sampingan. Meski awalnya Bima merasa malu, akan tetapi, karakter Bima secara perlahan digambarkan dapat menyadari bahwa pekerjaan perawatan tidak seharusnya dibatasi oleh gender.

Karakter laki-laki selanjutnya adalah tokoh Moko dalam *1 Kakak 7 Ponakan* (2025). Film ini berpusat pada kesulitan Moko yang mendadak menjadi tulang punggung keluarga yang harus menghidupi keponakan-keponakannya. Moko digambarkan sebagai laki-laki yang lemah, rentan, kurang tegas, dan tidak pernah marah. Terlebih, dalam hubungan asmaranya dengan Maurin, Moko digambarkan sebagai pihak yang pasif.

Lebih kompleks, film *Panggil Aku Ayah* (2025) menceritakan bagaimana dua laki-laki yang tanpa sengaja menjadi pengasuh anak. Melalui penggambarannya, karakter Dedi, seorang penagih hutang bersama sepupunya, Tatang melawan stereotip maskulinitas yang umumnya keras, dingin, dan jauh dari ruang domestik (Wardhana dkk., 2025). Melalui adegan-adegan seperti mengantar ke sekolah, menemani belajar, hingga merapikan rumah menjadi simbol bahwa menjadi laki-laki tidak berarti absen dari peran pengasuhan. Secara garis besar, film ini hendak melawan stereotip bahwa hanya ibu atau seorang perempuan yang mampu melakukan pengasuhan intensif.

Meski karakter laki-laki dengan konsep maskulinitas hegemonik masih mendominasi perfilman Indonesia, hadirnya karakter seperti Bima, Moko,

Dedi, dan Tatang merupakan simbol bahwa sineas Indonesia secara perlahan berusaha untuk merekonstruksi maskulinitas yang baru.

2.3 Film *How to Make Millions Before Grandma Dies* (2024)

How to Make Millions Before Grandma Dies (2024) merupakan sebuah film hasil dari rumah produksi terkemuka asal Thailand, Gross Domestic Happiness (GDH). *How to Make Millions Before Grandma Dies* (2024) merupakan garapan film panjang pertama sutradara Pat Boonitipat yang sebelumnya banyak berkecimpung di televisi. Film ini memiliki judul asli dalam bahasa Thailand, yakni “Lahn Mah” yang bermakna “Cucu Nenek”.

Tayang pertama di bioskop Thailand kali pada tanggal 4 April 2024, *How to Make Millions Before Grandma Dies* (2024) langsung memecahkan rekor *box office* (Frater, 2025). Setelahnya, *How to Make Millions Before Grandma Dies* mulai menjamah bioskop negara-negara tetangga, seperti Indonesia, Singapura, Filipina, Malaysia, Myanmar, Vietnam, dan Australia. Dengan pencapaian ini, *How to Make Millions Before Grandma Dies* sukses menjadi film Thailand paling populer sepanjang masa di Singapura dan Malaysia, serta menjadi film Asia paling sukses secara finansial di Indonesia (Deng, 2025).

How to Make Millions Before Grandma Dies juga mencetak sejarah sebagai film Thailand pertama yang berhasil masuk ke dalam daftar film calon nominasi ajang penghargaan film bergengsi dunia, Oscar. Meski pada akhirnya tidak lolos ke dalam daftar nominasi, film ini tetap membawa harum

nama Thailand yang belum pernah berhasil masuk ke dalam daftar calon nominasi Oscar sejak pertama kali mengumpulkan karya pada tahun 1984.

How to Make Millions Before Grandma Dies berkisah mengenai M (Putthipong Assaratanakul) anak laki-laki muda yang dikeluarkan dari perguruan tinggi yang awalnya hanya menghabiskan waktunya untuk bermain gim *online*, memutuskan untuk merawat neneknya, Meng Ju (Usha Seamkhum) yang didiagnosis memiliki sakit kanker lambung stadium akhir. Pada awalnya, M memutuskan untuk merawat Meng Ju karena terinspirasi oleh sepupu perempuannya yang mendapat warisan berkat merawat kakeknya yang sedang sakit. Oleh karenanya, M berhenti bermain gim *online* dan memutuskan untuk tinggal bersama dengan Meng Ju.

Kendati demikian, Meng Ju merupakan seseorang yang sulit dibujuk, sehingga M perlu banyak berusaha agar berhasil memenangkan hati Meng Ju demi mendapat titel cucu kesayangan. Berbagai cara M lakukan seperti menemani Meng Ju menjual bubur, menyiapkan dupa untuk Meng Ju berdoa, hingga memandikan Meng Ju dengan tujuan untuk merebut hati Meng Ju. Meski pada awalnya motivasi M berdasar pada materi, interaksi yang terbangun antara M dan Meng Ju dalam sehari-hari membangun kedekatan emosional yang semakin intens. Terlebih, praktik perawatan yang dilakukan M seperti menemani aktivitas harian hingga menghadapi kondisi kesehatan Meng Ju menjadi ruang untuk berkembangnya relasi afektif di antara keduanya.

Secara garis besar, film ini ingin menunjukkan bagaimana dinamika antaranggota keluarga yang terjadi, terkhusus pada relasi antara cucu dan nenek. Lebih lanjut, konteks budaya yang ada di dalam film ini memberikan gambaran mengenai nilai-nilai kekeluargaan, bakti kepada orang tua, hingga praktik perawatan lansia dalam lingkup keluarga. Film ini menempatkan relasi keluarga sebagai ruang penting dalam pembentukan kedekatan emosional dan tanggung jawab antaranggota keluarga, terutama kaitannya dengan dinamika perawatan anggota keluarga lansia.