



**PENGGARAPAN LAKON KETHOPRAK PATI:  
DINAMIKA DRAMATURGI DALAM RESPONS  
PENANGGAP, SENIMAN, DAN PENONTON**

**DISERTASI**

**diajukan sebagai salah satu syarat  
untuk memperoleh gelar Doktor Pendidikan**

**oleh**

**Sucipto Hadi Purnomo**

**NIM 2005612009**

**PROGRAM STUDI PENDIDIKAN SENI  
PASCASARJANA  
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG  
TAHUN 2018**

## PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP II

Disertasi dengan judul “Penggarapan Lakon Kethoprak Pati : Dinamika Dramaturgi dalam Respons Penanggap, Seniman, dan Penonton” karya,

nama : Sucipto Hadi Purnomo, S.Pd., M.Pd.

NIM : 2005612009

program studi : Pendidikan Seni

telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Tahap II Pascasarjana, Universitas Negeri Semarang pada hari Jum'at, tanggal 16 November 2018

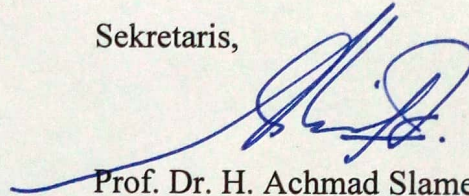
Semarang, 16 November 2018

Ketua,



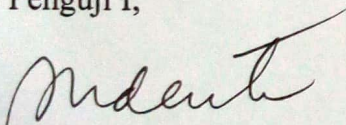
Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.  
NIP 196612101991031003

Sekretaris,



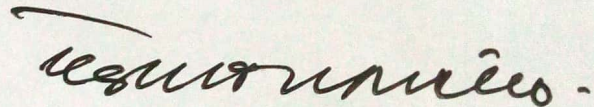
Prof. Dr. H. Achmad Slamet, M.Si.  
NIP 196105241986011001

Penguji I,



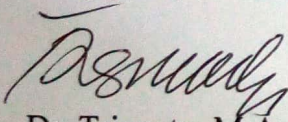
Dr. Pudentia MPSS, M.Hum.  
NIP --

Penguji II,



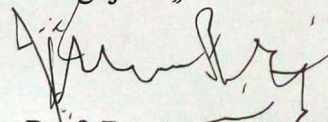
Prof. Dr. Teguh Supriyanto, M.Hum.  
NIP 196101071990021001

Penguji III,



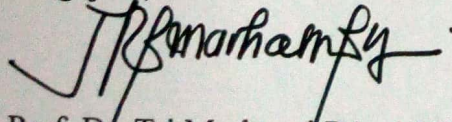
Dr. Triyanto, M.A.  
NIP 195701031983031003

Penguji IV,



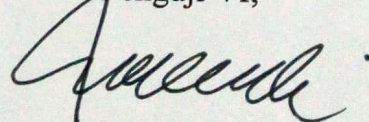
Prof. Dr. Agus Maladi Irianto, M.A.  
NIP 196208041987031001

Penguji V,



Prof. Dr. Tri Marhaeni PA., M.Hum.  
NIP 196506091989012001

Penguji VI,



Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.  
NIP 194809151979031001

## PERNYATAAN KEASLIAN

Dengan ini saya

nama : Sucipto Hadi Purnomo, S.Pd., M.Pd.

NIM : 2005612009

program studi : Pendidikan Seni S3

menyatakan bahwa yang tertulis di dalam disertasi yang berjudul “**Penggarapan Lakon Kethoprak Pati: Dinamika Dramaturgi dalam Respons Penaggap, Seniman, dan Penonton**” ini benar-benar karya saya sendiri, bukan jiplakan dari karya orang lain atau pengutipan dengan cara-cara yang tidak sesuai dengan etiket keilmuan yang berlaku baik sebagian maupun seluruhnya. Pendapat atau temuan orang lain yang terdapat dalam disertasi ini dikutip atau dirujuk berdasarkan kode etik ilmiah. Atas pernyataan ini saya **secara pribadi** siap menanggung risiko/sanksi hukum yang dijatuhkan apabila ditemukan adanya pelanggaran terhadap etiket keilmuan dalam karya ini.

Semarang, 16 November 2018

Yang membuat pernyataan,

Sucipto Hadi Purnomo, S.Pd., M.Pd.

## MOTTO DAN PERSEMBAHAN

### Motto

- Menyaksikan pertunjukan kethoprak dalam arti yang sesungguhnya bukan hanya menonton yang tersaji di atas panggung depan (*front stage*), melainkan juga yang tergelar di panggung belakang (*back stage*) dan panggung antara (*pseudo-panggung*).
- Kethoprak adalah panggung pendidikan yang berlangsung dalam aurora *rame tur akeh lucune* untuk menuju pada level *mandhes* dan bermakna.

### Persembahan

Disertasi ini saya persembahkan untuk almamater:  
Universitas Negeri Semarang.

## SARI

Purnomo, Sucipto Hadi. 2017. *Penggarapan Lakon Kethoprak Pati: Dinamika Dramaturgi dalam Respons Penanggap, Seniman, dan Penonton*. Disertasi. Program Studi Pendidikan Seni S3 Universitas Negeri Semarang. Promotor: Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.; kopromotor: Prof. Dr. Tri Marhaeni Pudji Astuti, M.Hum., anggota promotor: Prof. Dr. Agus Maladi Irianto, M.A.

**Kata kunci:** etnodramaturgi, kethoprak, penggarapan lakon,

Studi ini berangkat dari asumsi bahwa penggarapan lakon penting dalam pertunjukan kethoprak Pati sebagai kethoprak *tanggapan* yang menjalani pentas karena dibayar oleh penyelenggara. Karena itu, masalah dalam penelitian ini bermula pada dinamika dramaturgi kethoprak Pati dalam respons seniman, penanggap, dan penonton yang mencakup pembentukan lakon, pola penggarapan lakon, dan makna penggarapan lakon kethoprak Pati.

Penelitian ini menggunakan multidisiplin, yakni disiplin drama dan etnografi yang diringkas dalam istilah etnodramaturgi. Dengan desain penelitian kualitatif yang terfokus pada pertunjukan grup *kethoprak gedhe* Wahyu Manggolo, Siswo Budoyo, dan Bhakti Kuncoro, dapat disimpulkan bahwa lakon terbentuk dengan mengacu pada cerita yang berkembang di tengah-tengah masyarakat, baik dalam tradisi tulis maupun lisan sebagai ingatan kolektif, yakni sejarah, babad, mitos, dan legenda. Pengalaman estetis dan non-estetis yang menjadi persepsi estetis dan non-estetis pihak *penanggap* dan seniman, terutama dewan sutradara, menemukan titik temu pada pilihan lakon. Penggarapan lakon kethoprak Pati berlangsung dalam bingkai *pakem* yang bersifat lentur, dinamis, dan situasional. *Sanggit* tiap-tiap adegan bergantung pada kemampuan *sanggit* dialog dan akting serta improvisasi setiap personel sehingga *pakem* membentuk sekaligus dibentuk oleh pertunjukan. Lewat pertunjukan, seniman kethoprak menggulung jarak antara masa silam yang diriwatkan dan masa kini melalui strategi anakronisme dan ahistorisme. Dramaturgi yang dijalankan menunjukkan bahwa permainan kethoprak hanya peristiwa pura-pura belaka, sehingga tulang punggung penyajian lakon buka ketegangan cerita, melainkan relaksasi. Implikasinya, *emban* dan *dagelan* yang sarat tembang, jogetan, dan guyonan menjadi pokok kehadirannya. Tulang punggung itu masih ditopang oleh kelucuan, perang *gecul*, dan *gandrung* yang dihadirkan secara tali-temali sepanjang pertunjukan. Penyajian lakon merupakan ajang pembuktian seniman sekaligus kesempatan belajar mereka serta penonton dan penanggap. Seniman yang diibaratkan sebagai guru dan penonton sebagai murid berada dalam relasi *social sex intercourse* untuk menuju pada kemareman (*mandhes*). Ini menyebabkan pembelajaran berlangsung menggairahkan. *Kethoprak awan* kondusif sebagai ajang pembentukan regenerasi penonton dan seniman kethoprak.

Disarankan pola dramaturgi kethoprak Pati bisa menjadi model penggarapan lakon pada kethoprak gagrak lainnya atau seni pertunjukan lainnya untuk menciptakan tontonan, tuntunan, dan tatanan yang menggairahkan dan memareman. Diskusi terpumpun dalam jaringan bisa dikembangkan sebagai teknik pengambilan data dan triangulasi pada penelitian etnografis masa kini.

## ABSTRACT

Purnomo, Sucipto Hadi. 2017. *The Process of Making Kethoprak Pati Plays: The Dynamics of Dramaturgi from the Response of Art Worker, Artist, and Audience*. Dissertation. Doctoral Studies Program (S-3) of Art Education at Semarang State University. Promotor: Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M., Co-promotor: Prof. Dr. Tri Marhaeni Pudji Astuti, M. Hum., Promotor member: Prof. Dr. Agus Maladi Irianto, M.A.

**Keywords:** dramaturgi, kethoprak, process of making plays

This study comes from a fact that the play is considered having an important role in the kethoprak performance in Pati, particularly for the art worker and audience. *Kethoprak tanggapan* in Pati has high performance frequency. Therefore, the main problem in this study is how *kethoprak tanggapan* can survive in the middle of global-modern era.

Through the study on group performances of Wahyu Manggolo, Bhakti Kuncoro, and Siswo Budoyo, we can conclude that play is formed through diverse factor and takes a long process due to the play initially is determined through the negotiation between art worker and group kethoprak, especially the board of directors. This process is a kind of field battle, negotiation period, as well as space expression for kethoprak community (directors, players, and crewman), the organizer stage (art worker), and audience.

The process of play formation is also diverse from the level of art worker, the board of directors, and the players, even they must be based on the rules (*pakem*). Thoseiversity are influenced by time, place, background of art worker, kethoprak group identities, background of directors and players, and characters of audience.

The history, *babad*, myth, legend, and the play of kethoprak as the main reference from the story side (structure), while its presentation is based on the rules (*pakem*) as the result of dialectics between the performers and the performing tradition. The presentation of plays are as board of directors' proof and learning arena for, players, and responders. The process of learning also occurs after the performances, especially after being recorded. A *pakem* is as the principal reference, while the detail of presentation depends on improvisation ability of each personnel so the *pakem* essentially forms and be formed by the show.

Through performances, artists roll distance between the narrated past and the present which full of dynamics through strategy anachronism and ahistorism. the happened Dramaturgi is the dramatic correction theater developed by Aristotle that uses theater as catharsis medium. Kethoprak brings around the audience that a stage is a pretend event, so the main presentation of play is not open tension story, but rather relaxation. The implication is, *emban* and *slapstick* which is full of song (*tembang*), dance (*joget*) an, and jokes be the main the show. The main presentation is still sustained by fun, *gecul war* and *gandrung* which presented riggingly along the show. *Kethoprak awan* is one of the types of kethoprak presentation, which is relatively conducive both from the side of time presentation as well the selection

and process of making play as learning / education medium in various aspect and for the regeneration of *ketoprak* for audience, art worker , and players.

those principles, *dramaturgi* of *kethoprak* that makes relaxation as main thing in the process of making the play can be contributed to help build the concept of *dramaturgi* traditional theater. It is also suggested that *kethoprak awan* to become a model for regeneration of *kethoprak* in other regions on night and the tendency of alienated *kethoprak* from its supporters.

## PRAKATA

Karya tulis ini sesungguhnya belum selesai dan mungkin tidak akan pernah selesai. Namun sebuah studi harus diakhiri dengan pertanggungjawaban melalui karya tulis seperti ini. Karena itu, kesempatan untuk sementara menyudahi dan menyajikannya dalam sebuah sidang ujian merupakan sebuah anugerah yang patut disyukuri. Segala puji *konjuk* Gusti Allah.

Penulisan disertasi ini tidak lepas dari sejumlah sosok yang kepadanya saya sangat berterang budi dan mengucapkan terima kasih tak berhingga, yakni promotor Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A., kopromotor Prof. Dr. Tri Marhaeni Pudji Astuti, M.Hum., dan anggota promotor Prof. Dr. Agus Maladi Irianto, M.A.. Seribu satu kata pun rasanya tidak cukup untuk menggambarkan budi baik dan peran ketiganya.

Ucapan terima kasih saya sampaikan kepada Rektor Universitas Negeri Semarang yang telah memberikan izin kepada saya untuk menempuh studi tingkat doktoral ini dan Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang yang memberikan kesempatan untuk mengakhiri studi ini. Terima kasih juga saya ucapkan kepada Kementerian Riset, Teknologi dan Pendidikan Tinggi melalui Direktorat Jenderal Penguatan Riset dan Pengembangan yang telah memberikan dukungan dana sehingga penelitian untuk penulisan disertasi ini berjalan dan terakhiri.

Terima kasih saya sampaikan kepada Prof. Dr. Teguh Supriyanto, M.Hum. yang telah memberikan masukan sejak proposal hingga akhir penulisan disertasi ini serta Dr. Udi Utomo, M.Si. dan Dr. Hartono, M.Pd. atas catatan dan masukan konstruktifnya saat ujian tahap *draft*.



Bertubi-tubi terima kasih saya sampaikan kepada guru dan dosen saya, baik di Pendidikan Seni S3 Universitas Negeri Semarang, Pendidikan Seni S2 Universitas Negeri Semarang, Pendidikan Bahasa Jawa S1 IKIP Semarang, SPGN Rembang, SMPN Pucakwangi Pati, maupun SDN Gendolo Jaken Pati. Hanya dengan fondasi nalar dan budi yang telah Bapak-Ibu tanamkan pada diri saya inilah karya ini bisa terpersembahkan.

Kepada *swargi* Bapak Rukin Hadi Siswoyo, yang selalu membuat saya terhenti sejenak dari segala gerak untuk mengenang segala kebaikannya, lebih-lebih dalam dua hal: mengeja hidup dan kethoprak, saya hanya bisa melangitkan doa dan rembesan air mata. Maafkan anakmu ini jika kethoprak Tresno Budoyo yang pernah Bapak dirikan, pimpin, dan perkenalkan kepada saya, hanya bisa saya teruskan-tranformasikan dalam lembar-lembar disertasi sederhana ini. Untuk Ibu Suyatmi yang hingga kini mantram doanya terus mengalir untuk saya, hanya *punjungan* terima kasih ini yang bisa saya haturkan.

Terima kasih kepada Bapak-Ibu, teman-teman, dan adik-adik junior di Jurusan Bahasa dan Sastra Jawa Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang yang senantiasa memberikan dorongan dan ledekan, bantuan dan sokongan, hingga saya bisa menuju pada babak akhir studi ini.

Terima kasih kepada teman-teman angkatan pertama Pendidikan Seni S3 Universitas Negeri Semarang yang telah bahu-membahu saling menyemangati untuk menuju babak akhir studi ini.

Terima kasih saya sampaikan kepada beberapa sahabat yang telah membantu saya dengan cara masing-masing dalam penulisan disertasi, yakni Mujiana Abdul Kadir, Dhoni Zustiyanoro, Sungging Widagdo, Widodo

Wikandana, Lintang Hakim, Nayla Hakim, Shabrina Alania, Nana Riskhi Susanti, dan Retno Ambarwati.

Secara khusus saya juga menyampaikan terima kasih tak berhingga kepada kawan-kawan seniman kethoprak Pati yang telah menerima saya dengan penuh kekariban. Lebih-lebih kepada Mas Mogol, pemimpin Wahyu Manggolo beserta istri, Mbak Indra Mandarin; Pak Anom Sudarsono, pemimpin Siswo Budoyo; Mas Agus Subekti, pemimpin Bhakti Kuncoro; Mas Sigit Ariyanto, Pak Dian Karyono, Paklik Digdo, Pak Darno Siswo, Mas Konyik, Mbah Kabul, Mas Sendor, Mas Aji Soko, Mas Dani Iskandar, serta kawan-kawan yang tergabung dalam grup “Seni Kethoprak”, seperti Pak Bondan Nusantoro, Pak Suharno Unisri, Pakdhe Gigok Anurogo, Pak Nano Asmorondono, dan Mbak Denny Ariyanti; terima kasih atas *ginem raras*, terutama soal kethoprak, yang terbangun selama ini.

Untuk istri dan anak-anakku, atas segala pengertian dan dukungan lahir dan batin, semoga ikhtiar ini bermanfaat bagi kalian teriring harapan: janganlah kalian ikuti model studi bapakmu yang sungguh berlarut dan tidak tertib ini.

Semoga potret yang serbarumpang terhadap kethoprak Pati ini ada manfaatnya. Kritik, saran, dan masukan sungguh sangat ternantikan.

Semarang, 26 November 2018

SHP

## DAFTAR ISI

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI .....	i
PERNYATAAN KEASLIAN .....	ii
MOTTO DAN PERSEMBAHAN .....	iii
SARI .....	iv
ABSTRAK .....	v
PRAKATA .....	vi
DAFTAR ISI.....	vii
<b>BAB I PENDAHULUAN</b>	
1.1 Latar Belakang Masalah.....	1
1.2 Identifikasi Masalah .....	10
1.3 Cakupan Masalah .....	11
1.4 Rumusan Masalah .....	11
1.5 Tujuan Penelitian .....	12
1.6 Manfaat Penelitian.....	12
<b>BAB II KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORETIS, DAN KERANGKA BERPIKIR</b>	
2.1 Kajian Pustaka.....	14
2.2 Kerangka Teoretis.....	20
2.3 Kerangka Berpikir .....	28
<b>BAB III METODE PENELITIAN</b>	
3.1 Pendekatan Penelitian .....	31
3.2 Desain Penelitian .....	31
3.3 Fokus Penelitian .....	32

3.3 Data dan Sumber Data Penelitian .....	33
3.4 Teknik Pengumpulan Data.....	34
3.5 Teknik Keabsahan Data .....	37
3.7 Teknik Analisis Data dan Interpretasi.....	38
<b>BAB IV KETHOPRAK (DI) PATI SEBAGAI SEBUAH PEJUMPAAN DI PESISIRAN: GAMBARAN AWAL</b>	
4.1 Pati Bumi Kethoprak .....	41
4.2 Kethoprak-kethoprak Laris Tanggapan .....	65
4.3 Seniman, Penonton, dan Penanggap Kethoprak .....	80
4.4 Yang Mengadang dan Yang Menopang .....	109
<b>BAB V DINAMIKA LAKON DI BAWAH BAYANG-BAYANG PAKEM</b>	
5.1 Sumber Cerita Lakon Kethoprak .....	122
5.2 Lakon Sejarah: Sejarah Besar, Sejarah Lokal .....	146
5.3 Lakon Babad .....	158
5.4 Lakon Pakem dan Lakon <i>Carangan</i> .....	160
5.5. Lakon Manca dan Lakon Adaptasi .....	162
5.6 Lakon Sirikan: Lakon <i>Tuwa</i> , <i>Wingit</i> , dan <i>Malati</i> .....	165
<b>BAB VI PAKEM KETHOPRAK PATI DAN TATANAN YANG KIAN MENCAIR</b>	
6.1 Kethoprak Siang Kethoprak Malam serta Pakem yang Terbentuk....	173
6.2 Panggung Tanpa Batas: dari <i>Back Stage</i> ke <i>Front Stage</i> Bersua di <i>Pseudo Stage</i> .....	183
6.3 Gamelan yang Menghidupkan .....	200
6.4 Keprak yang Menjadi Detak .....	203
6.5 Srimpen: Tarian Pembuka .....	207
6.6 Komunikasi dan Ekspresi dengan Bahasa Jawa .....	211

6.7 Ada Ujaran, Ada Tembang .....	217
6.8 Kostum dan Rias Penguat Karakter .....	220
6.9 Kelir, Dekorasi, Properti, Tata Suara, dan Tata Lampu .....	223
6.10 Lewat <i>Tanduk</i> Kethoprak Diperkenalkan .....	229
6.11 Seni Pertunjukan yang Momor-Momot .....	232
<b>BAB VII POLA DRAMATURGI KETHOPRAK PATI: KISAH YANG TEROLAH, ADEGAN YANG TEROPTIMALKAN</b>	
7.1 Menegosiasikan Lakon, Menawan Penonton .....	242
7.2 Enam Lakon Kethoprak .....	249
7.3 <i>Reja, Rame, dan Lucu</i> .....	266
7.4 Adegan yang Menjadi Kekuatan: antara Tegangan dan Relaksasi ..	273
7.5 Memainkan dan Mempermainkan Pertunjukan: Mengkreasi Adegan .....	283
7.6 Lakon Kethoprak: antara Penguatan dan Pembebasan .....	287
7.7 Pertunjukan sebagai Panggung Pendidikan dalam Persanggamaan Sosial.....	289
<b>BAB VIII PENUTUP</b>	
8.1 Simpulan .....	293
8.2 Implikasi.....	295
8.2 Saran .....	296
DAFTAR PUSTAKA .....	298
Lampiran 1 Glosarium Lokal .....	306
Lampiran 2 Balungan Lakon Kethoprak .....	310
Lampiran 3 Foto-foto: Sisi Lain Panggung Kethoprak Pati .....	336

# **BAB I**

## **PENDAHULUAN**

### **1.1 Latar Belakang Masalah**

Praktik ekonomi uang yang didasarkan pada semangat menciptakan keuntungan sebanyak-banyaknya telah mengakibatkan munculnya gejala komodifikasi di berbagai sektor kehidupan (Tumer 1992:155-138). Berasal dari kata “komoditas” yang berarti barang dagangan dan “modifikasi” yang berarti perubahan atau perubahan, “komodifikasi” berarti perubahan fungsi suatu benda, jasa, atau entitas lain yang umumnya tidak dipandang sebagai suatu produk komersial menjadi komoditas (Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa 2016:516).

Gejala komodifikasi tersebut secara tak terelakkan juga melanda jagat seni pertunjukan. Kemuculan istilah “industri kreatif”, yang dalam satu dasawarsa terakhir ini secara mencolok didorong oleh pemerintah, dan menempatkan seni pertunjukan sebagai salah satu bagiannya, menunjukkan respons secara khusus terhadap gejala tersebut. Wacana yang mengemuka pada Kongres Kebudayaan Indonesia 2008, yang menempatkan seni pertunjukan dan industri budaya sebagai salah satu bahasan pokoknya (lihat Nurhan 2010) dan bergulir seperti pola salju dalam berbagai forum membuktikan betapa dianggap penting persoalan komodifikasi dalam konteks kehidupan seni pertunjukan saat ini.

Seni pertunjukan pun berada dalam pusaran wacana itu. Seni pertunjukan, sebagaimana dikemukakan oleh Supanggah (dalam Nurhan 2010:359-367),

memiliki modal dan potensi yang cukup kuat untuk ikut berbicara di belantara industri (ekonomi) kreatif. Namun, seni pertunjukan Nusantara sering dianggap kurang kreatif, bahkan antikreatif karena dianggap cenderung untuk statis, tidak mau mengubah dirinya karena khawatir dianggap merusak tradisi. Padahal, dalam seni tradisi yang sebagian besar mengikuti tradisi lisan, kreativitas adalah inheren; di saat bermain itulah seniman juga harus mencipta.

Kethoprak yang oleh Geertz (1976) digolongkan sebagai seni rakyat, sejajar dengan ludruk, tayub, dan tari jalanan –pendapat ini rapuh jika mengingat belakangan ini makin sering para pejabat dan tokoh ternama ikut bermain dalam pertunjukan kethoprak; yang dikelompokkan oleh Bandem dan Murgiyanto (1996) sebagai teater daerah Jawa, juga berada dalam pusran tersebut. Lahir lebih dari seabad lalu dalam format kethoprak lesung dengan cerita dari peristiwa keseharian atas prakarsa Wreksadiningrat sebagai hiburan saat terjadi wabah pes di Surakarta (lihat Bandem 1996:141-142; Brandon 2003:71-72; dan Janarto dalam Purwaraharja dan Nusantara 1997:100-101), kethoprak ditempatkan sebagai hiburan semata. Namun lebih seabad berjalan, kethoprak mengalami transformasi, baik bentuk maupun fungsi. Justru kini sulit untuk menemukan kethoprak lesung sebagai cikal bakal kethoprak karena kethoprak lazim menggunakan gamelan Jawa sebagai iringannya. Kethoprak juga tidak menjadi sarana hiburan saja, tetapi juga sebagai media komunikasi, sarana pengucapan sejarah, alat upacara, dan sarana untuk mendapatkan keuntungan finansial (lihat Purnomo 2007:83-111).

Jika pada forum Kongres Kebudayaan Indonesia yang berlangsung hampir satu dasawarsa yang lalu dan dalam berbagai forum sejenis lainnya hingga kini kerap menyeruak kekhawatiran akan kemampuan seni pertunjukan tradisional lainnya dalam menghadapi era industri kreatif karena dianggap “kurang kreatif, bahkan antikreatif karena dianggap cenderung untuk statis, tidak mau mengubah dirinya karena khawatir dianggap merusak tradisi”, kethoprak di wilayah Kabupaten Pati Jawa Tengah justru telah menunjukkan daya hidup yang tinggi. Kethoprak sekaligus telah menjadi sarana efektif untuk memperoleh keuntungan finansial, terutama bagi para pemimpin kethoprak dan pemainnya.

Laporan khusus majalah berita *Tempo* edisi 31 Januari 2016 dengan judul “Senjakala Kethoprak Tobong” dan “Yang Bertahan di Kediri” menunjukkan bukti bahwa kethoprak yang pernah berjaya di Kediri, Jawa Timur, terutama kelompok kethoprak Wahyu Budoyo, kini tinggal cerita. Sejumlah kethoprak di wilayah lain, seperti Yogyakarta yang hingga seperempat abad lalu berjaya dengan grup kethoprak seperti Sapta Mandala dan Gito Gati, juga di Tulungagung, Jawa Timur dengan kethoprak Siswo Budoyo sepeninggal pemimpinnya Ki Siswondo sudah lama tidak terdengar kiprahnya. Sebagaimana dilaporkan oleh Idha Saraswati pada *Kompas* edisi 7 Juni 2017, kelompok ketoprak tobong Kelana Bhakti Budaya yang selama bertahun-tahun setiap pekan menggelar pertunjukan di Alun-alun Kidul Keraton Yogyakarta, pada Senin malam 31 Mei 2017 mengadakan prosesi pamit mati dengan lakon *Ronggolawe Gugur*. Semakin sedikitnya penonton berbayar setiap kali pentas sehingga tidak cukup untuk menutup biaya produksi menjadi



alasan utama diakhirinya rutinitas pentas. Fenomena tersebut sekaligus menegaskan anggapan bahwa penonton seni pertunjukan drama tradisional Jawa ini memang bukan jenis penonton berbayar seperti pada konser musik atau pemutaran film di gedung-gedung film.

Sampai sekarang di Surakarta masih secara ajek digelar pertunjukan kethoprak Balekambang di kompleks Taman Balekambang Surakarta serta *kethoprak srawung* di Museum Radyapustaka. Bersamaan dengan itu, upaya untuk melakukan berbagai terobosan revitalisasi lewat berbagai kreasi telah melahirkan gagrak *kethoprak ringkes* di Yogyakarta serta *kethoprak srawung* dan *kethoprak sorot* di Surakarta. Namun pertunjukan tersebut jika dipertautkan dengan wacana industri kreatif atau secara lugas menjadikan kethoprak sebagai sarana untuk menghidupi pendukungnya secara finansial, ibarat masing jauh panggang dari api.

Fakta sebaliknya justru ditunjukkan oleh kethoprak Pati. Berdasarkan data Dinas Perhubungan, Pariwisata, dan Kebudayaan Kabupaten Pati, pada tahun 2016 terdapat 44 grup kethoprak yang tersebar di berbagai kecamatan. Kethoprak-kethoprak itu lazim disebut kethoprak Pati. Itu belum termasuk kelompok kethoprak anak-anak, seperti kethoprak Atmojo Budoyo dari Desa Kudur Kecamatan Winong Kabupaten Pati yang semua pemainnya anak-anak usia sekolah dasar dan kethoprak SDN Sarirejo Kecamatan Kota Pati.

Tidak hanya jumlah grup kethoprak yang terhitung banyak, sebagian dari grup kethoprak tersebut memiliki jadwal pementasan dengan frekuensi tinggi sepanjang tahun. Grup-grup kethoprak yang tergolong *kethoprak gedhe* (kethoprak

besar) sering berpentas sepanjang satu atau dua bulan tanpa jeda sehingga dalam setahun mereka berpentas lebih dari seratus kali. Grup-grup yang tergolong *kethoprak gedhe* itu antara lain Siswo Budoyo, Wahyu Manggolo, Bhakti Kuncoro, Cahyo Mudho, Wahyu Budoyo, Ronggo Budoyo, dan Kridho Carito.

Berbeda dari grup kethoprak di wilayah Surakarta, Yogyakarta, Surabaya, dan wilayah lainnya, kethoprak di Pati setiap kali pentas menjalaninya dua kali pemanggungan, yakni siang dan malam. Pementasannya pun bukan atas kehendak pemimpin grup, melainkan karena adanya *tanggapan*. *Tanggapan* adalah order yang diberikan oleh penyelenggara kegiatan (lazim disebut *penanggap*) dengan pemberian bayaran sesuai dengan harga yang disepakati. Bayaran itulah yang digunakan oleh pemimpin kethoprak untuk membayar para pemain kethoprak dan para pendukung lainnya serta berbagai alat sebagai pendukung pertunjukan. Bayaran itu dipandang relatif memadai bagi tiap-tiap pemain, lebih-lebih bagi pemimpinnya, sehingga bermain kethoprak atau menjadi pendukung pertunjukan kethoprak menjadi pekerjaan tetap mereka.

Meskipun demikian, kethoprak tidak hadir sebagai instrumen untuk memperoleh keuntungan finansial semata, baik bagi seniman, penyelenggara, maupun penontonnya. Kethoprak juga hadir sebagai ajang ekspresi estetis bagi para seniman yang memainkannya, yang padanya terkandung nilai *tuntunan* sekaligus *tontonan*, bahkan *tatanan*. Kedua hal itu, di samping pertarungan wacana antara lokalisasi dan globalisasi serta antara tradisi dan modernitas di sisi lain, dalam kenyataannya menjadi dua kutub yang tarik-menarik yang memengaruhi

bentuk dan isi pertunjukan kethoprak sebagaimana termanifestasikan dalam penggarapan lakon.

Terkait dengan keberadaan kethoprak sebagai produk industri kreatif, Nusantara (dalam Purwaraharja dan Nusantara 1997:61) mengemukakan bahwa “faktor penentu keberhasilan bisnis kethoprak yang pertama dan utama adalah produk kethoprak”. Meski pendapat ini terkesan menyederhanakan persoalan atau sekurang-kurangnya menafikan aspek lain di luar produk kethoprak, tetap saja pendapat ini menegaskan betapa sangat pentingnya kualitas pertunjukan.

Karena produk kethoprak ini tiada lain adalah performa sajian dalam memainkan lakon, maka produk itu teringkas dalam istilah penggarapan lakon. Ini mengingatkan bahwa salah satu di antara berbagai hal yang paling sering ditanyakan oleh penonton kethoprak sebelum menyaksikan seni pertunjukan itu adalah lakon: "*Lakone apa?*" (Lakonnya apa?) atau "*Lakone sapa?*" (Lakonnya siapa?) Dengan pertanyaan itu, si penanya berharap akan memperoleh jawaban untuk kemudian jawaban itu menjadi pijakan pokok untuk tertarik atau tidak tertarik untuk menyaksikan pertunjukan kethoprak, meskipun bisa saja hatinya tergerak untuk menyaksikan karena pertimbangan lain, seperti grup yang pentas, penyelenggara/penanggap pertunjukan, tempat pertunjukan, waktu pertunjukan, ada atau tidak ada yang menemaninya untuk menonton.

Lewat berbagai modus sosialisasi, terutama melalui pertunjukan kethoprak, lakon sebenarnya bukan lagi hal asing bagi khalayak, baik penikmat pertunjukan kethoprak maupun lebih-lebih bagi para senimannya. Lakon telah menjadi hal

yang “biasa”; “biasa” menjadi objek pertanyaan, “biasa” menjadi penanda sebuah pertunjukan kethoprak, “biasa” pula sebagai tirai pembuka gambaran tentang pertunjukan yang bakal tergelar. Dengan begitu, dari sisi penonton sudah ada cakrawala pengalaman yang terbentuk sebelum mereka menyaksikan pertunjukan. Cakrawala itu dihasilkan oleh pencerapan atas pengalamannya mendengar, membaca, atau menyaksikan secara langsung lakon kethoprak atau sajian dalam format lainnya yang menyajikan cerita tersebut atau yang bertalian dengannya. Cakrawala itu, sekalipun berasal dari masa silam atau setidaknya sebagai gugusan atas kisah-kisah yang telah menyilam, merupakan sesuatu yang telah “biasa” yang kemudian berkembang menjadi horizon harapan untuk mendapatkan yang “tidak biasa”.

Dengan demikian, istilah “lakon” yang digunakan dalam penelitian ini merujuk pada istilah emik, yakni istilah yang dipahami secara luas oleh masyarakat Jawa sebagai judul cerita, cerita dengan segenap elemen di dalamnya, dan tokoh utama dalam cerita. Ini berbeda, misalnya, dengan istilah yang sama yang lazim digunakan dalam jagat kesusastraan Indonesia untuk menyebut karangan yang berupa cerita sandiwarawan dengan gaya percakapan langsung.

Di sisi lain, Simatupang (2013:164) menyebutkan pergeleran tontonan kethoprak sebagai sebuah peristiwa ambang: “ia senantiasa hadir dalam kekinian meskipun kehadirannya berasal dari generasi yang lalu, ia menghadirkan ‘yang-tidak-biasa’ di dalam ruang ‘ke-biasa-an’ masa kini yang berbeda dari ‘ke-biasa-

an' yang lalu, dan lewat ketidakhiasannya ia menyodorkan alternatif cara pandang kemanusiaan kepada penontonnya”.

Frekuensi pemanggungan yang tinggi tersebut tidak hanya menjadi tengara keberhasilan komunitas kethoprak Pati dalam melakukan komodifikasi seni di hadapan penonton dan penyelenggara di satu sisi, tetapi juga penanda terjadinya interaksi yang intens terhadap lakon kethoprak yang kemudian turut membangun pengalaman estetis para seniman, penonton, maupun penyelenggara (penanggap) pertunjukan di sisi lain.

Jika demikian adanya, pertanyaan berikutnya yang bisa diajukan: bagaimana para seniman kethoprak Pati menghadirkan sesuatu yang telah terketahui secara umum sehingga menjadi “biasa” di dalam ruang “ke-biasa-an” itu hadir sebagai “yang tidak biasa” masa kini? Bagaimana “yang tidak biasa” masa kini itu tidak begitu saja menggeser “yang biasa” itu tetapi justru hadir sebagai hal yang berkomplementer dengan “yang biasa” dalam sebuah proses (re)produksi kreatif? Bagaimana pula sajian “yang tidak biasa” itu menjadi sarana yang efektif untuk memperoleh keuntungan, terutama finansial, bagi orang-orang yang terlibat dalam pemanggungan?

Sekalipun “sudah biasa”, lakon –lebih-lebih dalam arti jalan cerita dengan segenap pernik-perniknya-- tetap saja menjadi teka-teki bagi para penonton sebelum menyaksikan pertunjukan. Karena itu, seorang narator seusai menyebutkan nama-nama yang akan membawakan cerita sering mengatakan, “*Kados pundi*

*babaring lampahan menika, sugeng amirsani....* (Bagaimana tergelarnya lakon ini, selamat menyaksikan).”

Di tengah-tengah pro-kontra terhadap sabda dan *dhawuh* Raja Yogyakarta, terutama terkait dengan pengangkatan Pembayun sebagai putra mahkota, sebagaimana dimuat oleh Harian *Kompas* edisi 9 Mei 2015, Sri Sultan Hamengkubawono X juga mengatakan, “Pokoknya saya menetapkan gelar baru GKR Pembayun. *Lakone mengko piye, aku ya ora ngerti* (Lakonnya atau yang terjadi nanti bagaimana, saya juga tidak tahu)” (Herusansono 2015).

*Babaring lampahan* atau *babaring lakon* ketoprak merupakan jawaban atas teka-teki sekaligus harapan yang bergelayut di benak para penikmat ketika hendak menyaksikan pertunjukan kethoprak. *Babaring lampahan* merupakan medan pembuktian bagi para seniman ketoprak untuk mengaktualisasikan segenap kemampuan agar suguhan yang disajikan mampu memikat hati penonton sekaligus untuk meneguhkan dirinya sebagai pemain yang perlu mendapatkan peran penting dalam pertunjukan lainnya.

Dengan demikian, penelitian terhadap penggarapan lakon kethoprak Pati yang terbukti memiliki survabilitas tinggi ini tidak hanya penting, tetapi juga mendesak untuk dilakukan. Penting karena lewat penelitian ini bisa dipahami hal-ikhwal lakon kethoprak dan penggarapannya yang menjadi tulang punggung pertunjukan sekaligus hasilnya bisa menjadi ancangan untuk membangun, melengkapi, atau menyempurnakan bangunan teori teater, terutama yang sering digolongkan sebagai teater tradisional atau teater rakyat. Mendesak, karena di tengah-tengah gejala kian

tersingkir dan tersungkurnya seni pertunjukan yang berpijak pada tradisi dalam arus besar modernisasi, kapitalisasi, dan globalisasi, lewat penggarapan lakon yang disajikan, sejumlah grup kethoprak Pati telah membuktikan survivalitasnya.

## **1.2 Identifikasi Masalah**

Kethoprak, yang dapat digolongkan sebagai teater atau seni pertunjukan tradisional Jawa (lihat Geertz 1976 dan Bandem 1996), dianggap kesulitan untuk menjadi industri kreatif karena sifatnya yang taat pada tradisi sehingga cenderung statis dan antikreatif serta memiliki penonton berjenis tidak membayar saat hendak menyaksikan pertunjukan. Namun beberapa grup kethoprak Pati justru mampu menjadikan kethoprak sebagai komoditas sehingga mampu menghidupi anggotanya.

Lakon, yang menjadi titik awal sekaligus pusat penyajian dalam pertunjukan, telah menjadi ingatan kolektif bagi komunitas pertunjukan kethoprak Pati, mulai dari penanggap, penampil, hingga penonton. Itu artinya, merujuk pada konsepsi Simatupang (2013:164), lakon telah menjadi hal “biasa”, sedangkan sebagai tontonan, kethoprak harus menyajikan “yang tidak biasa”. Bagaimana hal “yang biasa” itu bertransformasi menjadi “tidak biasa”, sementara tradisi kethoprak yang terangkum dalam sebuah pakem kethoprak tetap terpiara? Bagaimana struktur dan tektur drama atau pola dramaturgi dalam pertunjukan kethoprak Pati sebagai respons terhadap kondisi aktual yang membingkainya?

Adapun pilihan terhadap lakon kethoprak merupakan titik temu persepsi, keinginan, dan harapan banyak pihak, baik komunitas kethoprak (sutradara, pemain,

dan awak lainnya), penanggap (penyelenggara pentas), maupun penonton. Bagaimana lakon terbentuk, sementara pengalaman estetis, persepsi, keinginan, dan harapan tersebut berada dalam bingkai habituasi kelisanan dan keberaksaraan yang beragam?

Penggarapan lakon sebagai ikhtiar untuk mempertemukan semua pihak sekaligus mentransformasikan “yang biasa” menjadi “tidak biasa” pastilah bukan hal yang nirmakna, melainkan fungsional. Bagaimana makna yang bisa dibentangkan dari sebuah pertunjukan kethoprak Pati lewat penggarapan yang dilakukan?

### **1.3 Cakupan Masalah**

Masalah dalam penelitian ini mencakupi tiga hal. Pertama, dinamika lakon kethoprak, baik dalam dimensi ruang maupun waktu, yang berada di bawah bayang-bayang konvensi kethoprak pesisiran sehingga tetap mampu mempertemukan persepsi yang berbeda antara penanggap, seniman, dan penonton. Kedua, bekerjanya tatanan kethoprak serta terjadinya dialektika dalam sebuah sistem relasi seniman, penonton, dan penyelenggara dalam penggarapan lakon kethoprak. Ketiga, formula dramaturgis kethoprak Pati atas kisah-kisah tradisional dalam merespons dinamika seniman, penyelenggara, dan penonton.

### **1.4 Rumusan Masalah**

Masalah penelitian ini dapat dirumuskan dalam kalimat tanya sebagai berikut.



- 1.4.1 Bagaimana dinamika lakon kethoprak Pati di bawah bayang-bayang konvensi kethoprak pesisiran sehingga mampu mempertemukan persepsi yang berbeda antara penanggap, seniman, dan penonton?
- 1.4.2 Bagaimana tatanan kethoprak bekerja dan membangun dialektika dalam sebuah sistem relasi seniman, penonton, dan penyelenggara?
- 1.4.3 Bagaimana formula dramaturgis kethoprak Pati atas kisah-kisah tradisional sebagai respons kreatif seniman, penyelenggara, dan penonton?

### **1.3 Tujuan Penelitian**

Penelitian ini dilakukan dengan tujuan untuk:

- 1.3.1 menganalisis dinamika lakon kethoprak Pati dalam bayang-bayang konvensi kethoprak pesisiran di tengah-tengah perbedaan persepsi antara penanggap, seniman, dan penonton;
- 1.3.2 menganalisis pola kerja tatanan kethoprak dalam membangun dialektika dalam sebuah sistem relasi seniman, penonton, dan penyelenggara;
- 1.3.3 menganalisis pola dramaturgi kethoprak Pati sebagai wujud reproduksi dan kreasi seniman kethoprak dalam merespons dinamika sosial.

### **1.4 Manfaat**

Ada dua manfaat yang hendak dipetik lewat penelitian lakon kethoprak ini, yakni manfaat teoretis dan manfaat praktis.

#### **1.4.1 Manfaat Teoretis**

Diharapkan lewat penelitian ini akan dihasilkan sintesis konseptual dan praksis mengenai etnografi dan dramaturgi dengan objek formal kethoprak untuk

membangun konsep dan teori etnodramaturgi teater tradisional Nusantara. Konsep dan teori tersebut, secara teoretis diharapkan akan menjadi rujukan konseptual sekaligus landasan kerja dalam melakukan kajian terhadap berbagai seni peran tradisional Nusantara.

#### 1.4.2 Manfaat Praktis

Bagi pengelola Sekolah Menengah Kejuruan (SMK) Kesenian dan Program Studi Teater/Drama serta program studi yang menyelenggarakan mata kuliah atau pelajaran teater, konstruksi dramaturgi kethoprak dan respons penikmat-seniman-penonton yang dihasilkan lewat penelitian dapat menjadi acuan dalam merumuskan silabus pembelajaran atau perkuliahan.

Bagi pengelola dan seniman grup kethoprak serta grup teater tradisional lainnya, hasil analisis penggarapan lakon kethoprak oleh seniman kethoprak Pati yang menjadi fokus penelitian yang dijabarkan siasat estetis

Bagi Badan Ekonomi Kreatif (Bekraf) Republik Indonesia, Direktorat Jenderal Kebudayaan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, Dewan Kesenian, Komite Seni Budaya Nusantara, dan Forum Komunikasi Media Tradisional,

penelitian ini diharapkan memberikan manfaat bagi beberapa pihak. Paparan tentang proses terbentuknya lakon kethoprak, deskripsi tentang tatanan penyajian lakon kethoprak, dan penjelasan tentang makna lakon dalam pertunjukan diharapkan tidak hanya bermanfaat bagi komunitas kethoprak Pati dan pemangku kewenangan kesenian-kebudayaan (Dinas Kebudayaan, Dewan Kesenian, dan lembaga sejenisnya), baik di wilayah pesisir utara Jawa Tengah itu maupun di

wilayah lain. Lebih dari itu, hasil penelitian ini diharapkan bisa menjadi inspirasi bagi komunitas lain, dan secara lebih luas dapat menjadi rujukan tidak terbatas pada upaya pelestarian, tetapi juga pengembangan, bahkan pemanfaatan kesenian, dan secara umum kebudayaan.

Khusus bagi pendidikan seni, temuan dalam penelitian ini terutama menyangkut regenerasi dan transformasi pengetahuan, sikap, dan keterampilan berteatr dapat menjadi rujukan dalam mengonstruksi pola pendidikan kesenian, terutama pendidikan teater, baik pada pendidikan formal, informal, maupun nonformal.

**BAB II**  
**KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORETIS,**  
**DAN KERANGKA BERPIKIR**

**2.1 Kajian Pustaka**

Penelitian terhadap kethoprak dari sisi cerita, atau dalam sudut pandang dramaturgi disebut sebagai aspek struktur, telah dikerjakan oleh Nugroho (2003) sebagaimana tertuang dalam artikel “Inovasi dalam Cerita Kethoprak Anglingdarma” pada jurnal *Humaniora* Volume 15 Nomor 2 Juni 2003 halaman 181-180. Dia membandingkan teks *Tantri Kamandaka*, sebuah karya sastra lahir pada era sastra Jawa Pertengahan, *Serat Kandhaning Ringgit Purwa* yang lahir pada era sastra Jawa klasik, dan lakon *Setyawati Obong* yang dimainkan oleh grup kethoprak Sapta Mandala Yogyakarta. Ketiganya memuat kisah Anglingdarma.

Dia sampai pada simpulan bahwa sesuai dengan tuntutan zaman, seni pertunjukan tradisional Jawa kethoprak ikut pula menampilkan pembaruan. Pembaruan bukan hanya dari segi isi ceritanya, tetapi juga dari segi bentuk naskahnya. Perubahan dari segi isi yang terjadi dalam cerita kethoprak *Setyawati Obong* yang diangkat oleh kethoprak Sapta Mandala –salah satu kethoprak Mataram-- masih dalam batas kewajaran sebuah kethoprak. Karena itu, tidak disebut modernitas, tetapi cukup inovasi atau usaha pembaruan saja.

Penelitian Nugroho telah memberikan landasan sekaligus model kajian komparatif dari sisi cerita atau aspek struktur dramaturgi kethoprak; sesuatu yang menjadi bagian dari cara kerja penelitian ini, yakni aspek struktur atau cerita.

Melengkapi penelitian Nugroho, Untung (2005) menulis “Aspek Pemanggungan Kethoprak (sebagai) Teater Modern” dalam jurnal *Selarong* Volume 4 Tahun 2005 halaman 117 – 121. Dalam artikel itu disebutkan bahwa kethoprak, yang selama ini disebut-sebut sebagai teater tradisional, cenderung menggunakan unsur-unsur teater modern, mulai dari penyediaan naskah lakon hingga dramaturgi.

Berada dalam tataran dramaturgi, artikel tersebut melihat kethoprak dari aspek tekstur atau pemanggungannya dengan objek kajian pada kethoprak Mataram –sebutan yang lazim diberikan kepada grup kethoprak di wilayah Yogyakarta, sama dengan yang dilakukan Nugroho (2003).

Dengan objek kethoprak Mataram lewat media massa, Susanto (2000) meneliti kethoprak dengan judul *Imajinasi Penguasa dan Identitas Postkolonial: Siasat Politik (Kethoprak) Massa Rakyat*. Dengan model kajian poskolonial, Santoso mencermati beragam isi dan pemberitaan mengenai kethoprak dalam berbagai media komunikasi massa modern (televisi, radio, surat kabar, majalah, tabloid) sejak 1993 hingga 1999. Susanto memaparkan langkah-langkah aksi dan gerakan demitologi yang dilakukan oleh komunitas pemain dan penonton kethoprak, terutama di wilayah Yogyakarta. Penelitian tersebut sampai pada

simpulan bahwa komunitas (pemain dan penonton) kethopraklah yang mempermainkan kehidupan kalangan elite yang sedang berkuasa.

Tidak langsung pada kethoprak sebagai kajian melainkan melalui agen komunikasi yang bernama media massa, hasil penelitian ini bisa mengandung sejumlah bias. Lebih-lebih jika mengingat bahwa media massa dalam pemuatan sajiannya juga menganut prinsip-prinsip tertentu yang antara lain bisa menyebabkan ketidakutuhan informasi/pesan. Karena itu, hasil penelitian ini perlu dikonfirmasi kembali, tidak hanya karena waktu telah lama berlalu (hampir dua dasawarsa silam), tetapi juga menyangkut autentisitas massa rakyat atau paling tidak massa kesenian rakyat yang bernama kethoprak.

Sekalipun demikian, Susanto telah memberikan fondasi konseptual ikhwal strategi dan aksi komunitas kethoprak dalam menanggapi dinamika lingkungannya dalam perspektif kajian poskolonial. Fondasi itu yang antara lain perlu dijadikan salah satu sandaran dalam menelisik penggarapan lakon, terutama dalam kaitannya dengan relasi para seniman ketoprak dengan konteks sosialnya.

Trisakti dan Handayani (2007) meneliti ikhwal pengemasan sajian seni pertunjukan kethoprak dan menyajikannya dalam laporan penelitian berjudul “Pengemasan Bentuk Penyajian Seni Pertunjukan Kethoprak sebagai Strategi Pelestarian Seni Tradisional”. Lewat penelitian ini, mereka berupaya menunjukkan sebuah model pengemasan yang diyakni menjadi upaya efektif untuk melestarikan kethoprak sebagai kesenian tradisional dari ancaman kepunahan.

Sebelumnya Trisakti (2002) juga meneliti dan menulis laporan “Eksistensi Kethoprak Siswo Budoyo sebagai Seni Pertunjukan Rakyat di Jawa Timur: Tinjauan Struktur Dramatik dan Fungsi Sosial”. Fokus penelitian Trisakti pada keberadaan kethoprak Siswo Budoyo Tulungagung, bukan Siswo Budoyo Pati sebagaimana yang menjadi bagian dari objek penelitian ini.

Dian (2014) dalam jurnal *Apron* Volume 2 Nomor 4 menulis artikel “Kajian Sosiologi Kethoprak Madura Rukun Karya di Kecamatan Saronggi Kabupaten Sumenep”. Penelitian dengan disiplin sosiologi ini tergolong unik karena fokus kajiannya kethoprak Madura, mengingat selama ini ketoprak hanya dikenal sebagai seni pertunjukan Jawa. Karena itu, hasilnya bisa menjadi objek bandingan dengan penelitian serupa dengan latar Jawa.

Tidak hanya Dian yang meneliti kethoprak di luar area wibawa kebudayaan Jawa. Tesis magister Syarbaini (2012) “Kesenian Kethoprak: Studi tentang Fungsi Sosial dan Pesan Edukatif pada Masyarakat Transisi” mengangkat hal itu. Masyarakat transisi ini adalah masyarakat yang berada di Provinsi Sumatera Utara yang memang sebagian warganya berasal dari Pulau Jawa. Mereka tinggal di sana karena mengikuti program transmigrasi. Dengan demikian, dari sisi latar penelitian, hasil penelitian Syarbaini dapat ditempatkan dalam deretan yang sama dengan penelitian Dian (2014).

Secara khusus, Salim (2014) dalam jurnal *Canthing* Volume 2 Nomor 2 Tahun 2014 menyampaikan hasil penelitiannya atas salah satu jenis kethoprak, yakni ketoprak lesung yang merupakan cikal bakal kethoprak. Dia melakukan

penelitian dengan judul “Kethoprak Lesung ‘Cahyo Budoyo’ di Dusun Sidowayah, Hargowilis, Kokap, Kulon Progo (Suatu Tinjauan Aspek Sosial Budaya)”. Sesuai dengan judulnya, objek kajiannya kethoprak lesung dengan sudut pandang sosial budaya, bukan dramaturginya.

Ravhani, Suhardiyanti, dan Muryadi dalam jurnal *Verleden*, Volume 1 Noomor 1 Desember 2012:1 - 109 menulis artikel “Kethoprak Siswo Budoyo Tulungagung: Riwayat Perjalanan dan Kontribusinya Tahun 1958 – 1995”. Penelitian ini merupakan penelitian historis yang menggunakan pendekatan diakronis.

Adapun kajian psikologis seniman kethoprak dilakukan oleh Safitri (2007). Dia menulis laporan penelitian dengan judul “Di Atas Panggung Harapan: Potret Keadaan Batin Seniman Kethoprak Siswo Budoyo Tulungagung di Masa Modern”. Penelitian ini sampai pada simpulan bahwa para seniman sering dihadapkan pada dilema, antara tetap mempertahankan panggilan hati untuk ikut “*nguri-uri kabudayan Jawa*” dan tendensi untuk memenuhi kebutuhan hidup yang kompleks serta tantangan modernitas. Penelitian tersebut telah memberikan sandaran pada penelitian sejenis, terutama dari sisi psikologi pada para seniman kethoprak dalam menghadapi dan menyikapi dunianya, khususnya jagat kethoprak.

Adapun Retnowati (2013) melakukan kajian terhadap kethoprak dari aspek pragmatik. Dia menulis artikel “Implikatur Bahasa Jawa dalam Kethoprak Lawak Depot Seni Kirun (Suatu Kajian Pragmatik)”. Menurutnya, seniman kethoprak



Depot Kirun mendayagunakan implikatur sebagai sarana untuk mendapatkan efek lucu untuk para penontonnya.

Gillit (2010) dalam *Asian Theatre Journal* Volume 27 Nomor 1 pada halaman 185-187 menyuguhkan artikel “*Javanese Performances on An Indonesian Stage: Contesting Culture, Embracing Change (Review)*”. Artikel yang mengulas tulisan Barbara Hatley tersebut menegaskan bahwa seni pertunjukan Jawa, termasuk kethoprak, merupakan kontes budaya Indonesia di tengah-tengah perubahan politik pascarezim Soeharto.

Berdasarkan kajian terhadap penelitian-penelitian tersebut, tampaklah bahwa penelitian terhadap kethoprak demikian beragam, mulai dari latar tempat, objek, maupun pendekatan atau model kajian. Di antara penelitian-penelitian tersebut, penelitian “Pengemasan Bentuk Penyajian Seni Pertunjukan Kethoprak sebagai Strategi Pelestarian Seni Tradisional” oleh Trisakti dan Handayani (2010) memiliki kedekatan dengan penelitian ini, yakni pada tataran pelestarian, sehingga hasilnya bisa menjadi rujukan dalam kerja analisis penelitian ini. Tentu saja penelitian tersebut akan lebih lengkap jika sampai pada tataran pengembangan, bahkan pemanfaatan.

Penelitian ini dikerjakan sebagai ikhtiar untuk mengisi kekosongan di antara penelitian-penelitian terdahulu. *Pertama*, penelitian dengan objek formal kethoprak Pati –entitas yang berbeda dalam berbagai hal dari kethoprak Mataram (Yogyakarta) yang menjadi objek perhatian Hatley (2008)-- sejauh yang peneliti ketahui belum sampai pada kajian komprehensif terhadap dramaturgi. *Kedua*,

rumusan konsep dramaturgi seni pertunjukan Jawa, terutama kethoprak, sebagai bagian dari teori teater Nusantara, sejauh ini masih begitu saja mencangkok konsep dan teori Barat sebagaimana yang diletakkan dasarnya oleh Aristoteles melalui konsep teater dramatik yang menjadi sarana katarsis serta dramaturgi lewat pembagian panggung secara spasial ala Erving Goffman –meski sesungguhnya Goffman menjelaskan dalam konteks impresi personal di dalamnya. Pada tingkat tertentu, penelitian ini hadir hendak menggenapi –jika tidak malah mematahkan-- konsep dan teori tersebut.

## **1.5.2 Kerangka Teoretis**

### **1.5.2.1 Etnodramaturgi Teater Rakyat Poskolonial**

Penelitian terhadap penggarapan lakon kethoprak ini menggunakan multidisiplin, yakni disiplin drama dan etnografi yang kemudian diringkas dalam istilah etnodramaturgi dan poskolonial yang bersandar pada estetika resepsi.

Dramaturgi adalah sebuah disiplin ilmu yang mempelajari hukum dan konvensi drama (Harymawan 1993:1). Meskipun demikian, disiplin ini dalam perkembangannya telah melesat dan menjadi sumber ambilan bagi kajian bidang lain, sebagaimana teori dramaturgi Erving Goffman yang menjadi salah satu landasan teori komunikasi dan ilmu sosial lainnya.

Sekalipun dramaturgi sudah merambah ke disiplin lain, untuk sampai pada telaah dramaturgi tetap dibutuhkan peranti untuk membaca kerangka sosiohistoris yang telah melatarbelakangi dramaturgi tersebut terlebih dahulu, sehingga digunakan perspektif sejarah dan sosiologi (Pramayoza 2013:9). Selanjutnya,

digunakan pendekatan drama poskolonial, yaitu sebuah kajian terhadap drama atau teater yang berkaitan dengan kolonialisme imperialisme dan warisan-warisannya (Gilbert dan Tomkins 1996:1). Pendekatan ini digunakan dalam rangka memahami hubungan antara dramaturgi dan faktor-faktor kesejarahan serta kondisi sosiokultural seniman, penonton, dan penyelenggaranya dengan asumsi bahwa kondisi tersebut merupakan kondisi poskolonial atau poskolonialitas.

Karena itu, penelitian terhadap penggarapan lakon kethoprak ini berangkat dari beberapa pendekatan, yakni pendekatan dramaturgi yang secara eklektik menggabungkan antara teori dramaturgi Eving Goffman dan teori dramaturgi Marry Luckhurst serta pendekatan poskolonial ala Gilbert dan Tomkins.

#### 1.5.2.2 Pergelaran Kethoprak dalam Pendekatan Dramaturgi

Di samping kethoprak yang dipertunjukkan secara langsung (*live*) kepada penonton dalam sebuah pertunjukan, dikenal juga kethoprak radio, kethoprak televisi, kethoprak kaset, kethoprak VCD/DVD (lihat Purnomo 2007), dan belakangan ini kethoprak *youtube*. Penyebutan tersebut tidak terlepas dari media yang digunakan. Disebut kethoprak radio, karena kethoprak tersebut bisa didengar melalui siaran radio, begitu seterusnya. Demikian pula kethoprak *youtube*, karena rekaman kethoprak itu bisa dinikmati dengan cara mengakses atau mengunduhnya lewat laman <http://youtube.com>.

Meskipun demikian, kethoprak mula-mula merupakan seni teater yang dipanggungkan. Karena itu, relevan untuk menjemput teori dramaturgi Goffman yang secara spasial membagi panggung ke dalam bagian depan (*front stage*) dan

bagian belakang (*back stage*). *Front stage* mencakupi *setting*, *personal front* (penampilan diri), dan *expressive equipment* (peralatan untuk mengekspresikan diri). Bagian belakang adalah *the self*, yaitu semua kegiatan yang tersembunyi untuk melengkapi keberhasilan akting atau penampilan diri yang ada pada *front* (lihat Mulyana 2004).

Satu lagi ruang fisik dalam dramaturgi yakni *audience*. Jika panggung depan sebagai arena yang bersifat formal dijadikan oleh para aktor memainkan peran dan panggung belakang merupakan arena untuk menyusun adegan di panggung depan, tempat penonton (*audience*) tidak secara langsung terlibat dalam peristiwa pertunjukan. Namun arena ini memberikan kontribusi terhadap berlangsungnya pertunjukan. Persepsi dan respons penonton melihat rangkaian adegan demi adegan di panggung depan ikut menentukan berhasil tidaknya sebuah pertunjukan. Persepsi dan respons penonton menciptakan keterlibatan emosionalnya karena adegan yang mereka tonton dari panggung depan (lihat Irianto 2015 dan Irianto dkk. 2002).

Berbicara mengenai dramaturgi Erving Goffman tidak boleh melupakan Herbert Mead dengan konsep *the self* yang sangat memengaruhi teori Goffman. *The Presentation of Self in Everyday Life* (1955) merupakan buah pandangan Goffman yang menjelaskan proses dan makna dari yang disebut sebagai interaksi (antarmanusia). Dengan mengambil konsep mengenai kesadaran diri dan *the self* Mead, Goffman memunculkan teori peran sebagai dasar teori dramaturgi. Goffman mengambil pengandaian kehidupan individu sebagai panggung sandiwara, lengkap

dengan *setting* panggung dan akting yang dilakukan oleh individu sebagai aktor kehidupan.

Pandangan Goffman sesungguhnya memiliki titik singgung dengan teori Mary Luchurst tentang dramaturgi. Lewat buku *Dramaturgy: A Revolution in Theater* (2005), Luckurst berpandangan bahwa dramaturgi bukan sekadar kajian atas teks lakon. Menurutnya, pengertian dramaturgi berkaitan dengan (1) struktur internal sebuah teks lakon yang berkaitan dengan susunan elemen-elemen formal lakon yang meliputi plot, konstruksi narasi, karakter, kerangka waktu, dan aksi panggung; dan (2) merujuk pada unsur-unsur eksternal yang berkaitan dengan pementasan, konsep di balik pementasan, dan nilai politis pementasan.

Pengertian dramaturgi yang kedua ini berkaitan pula dengan penafsiran teks lakon oleh sutradara yang meliputi pembacaan dan menyikapi teks lakon untuk menuju ke pementasan multidimensional. Dengan kata lain, dramaturgi berkaitan dengan tindakan interpretatif dalam penciptaan pementasan drama sehingga pada akhirnya dramaturgi juga memengaruhi penciptaan estetika pementasan sebagaimana dramaturgi menciptakan kerangka teoretis untuk penulisan (penuangan) naskah lakon. Implikasinya, dramaturgi bukan sebatas berkaitan dengan teks lakon, melainkan berkaitan dengan penciptaan teater, yaitu pembangunan aktual teks lakon menjadi pementasan teater pada tingkat praktik yang berkaitan dengan artikulasi proses (lihat Paramayoza 2013:11).

Dengan demikian, teori dramaturgi mengandaikan adanya pola tertentu yang diterapkan dalam proses penciptaan dan penyajian drama dan teater. Karena

itu, alur tarik balik logika dapat digunakan untuk menelisik genre sebuah teater, dengan asumsi teoretis bahwa ciri-ciri khas dari kategori-kategori teater yang berbeda ditentukan oleh pola penciptaannya yang berbeda pula, yaitu pola penciptaan drama atau dramaturgi tersendiri. Atas dasar itu, diferensiasi dan klasifikasi kethoprak menjadi teater tradisional, teater rakyat, teater daerah, ataupun teater panggung pada dasarnya mengindikasikan dramaturgi yang bekerja di baliknya.

#### 1.5.2.3 Kethoprak dalam Bingkai Sosiologi Teater

Dramaturgi kethoprak dapat dipahami dengan memerhatikan konteks ia dipilih oleh penyelenggara untuk dipergelarkan, diproduksi, dipentaskan, dan dinikmati oleh khalayak penonton. Artinya, telaah terhadap penggarapan lakon kethoprak mensyaratkan tinjauan terhadap masyarakat pendukungnya (seniman, penyelenggara, dan penonton) atau kerangka sosial yang melingkupinya. Karena itu, sosiologi teater mutlak diperlukan.

Menurut konsepsi Gurvich (1973: 72-81), sosiologi teater secara umum merupakan berbagai penjabaran tentang fungsi-fungsi sosial teater; kelompok pekerja teater sebagai suatu kelompok sosial; pertunjukan teater sebagai produk sosial dengan kerangka-kerangka sosial tertentu; dan penonton teater sebagai suatu kelompok sosial. Dari keempat hal itu, masyarakat penonton teater sering dijadikan sebagai subjek kajian dalam sosiologi teater, sebab penonton seni pertunjukan terlibat aktif dalam konstruksi karya seni dan tanpa tindakan resepsi mereka, sebuah seni belumlah lengkap. Dengan mengandaikan karya seni itu

adalah dramaturgi, sementara produk seni-budaya itu adalah teater, dapat dipastikan ada hubungan timbal balik antara dramaturgi dan selera (artistik dan nonartistik) penontonnya. Lebih jauh, berkembang atau tidaknya suatu tipe teater, termasuk kethoprak, pada akhirnya ditentukan oleh penerimaan penonton terhadapnya.

Kemampuan resepsi berhubungan dengan ideologi (lihat Junus 1985:102-114), sehingga faktor-faktor yang membuat kethoprak bisa menjadi teater rakyat dapat ditelusuri dengan melihat interseksi antara ideologi penontonnya dan dramaturgi kethoprak itu. Penjelasan tentang resepsi atau praktik penikmatan teater, yang di sebaliknya bekerja dramaturgi tertentu itu, dapat dilakukan dengan meminjam konsepsi arena budaya Bourdieu.

Menurut Irianto (2009), pemikiran Bourdieu pada dasarnya menyerang pemahaman kaum strukturalis yang menciptakan objektivitas menyimpang dan memosisikan orang luar (pengamat atau ilmuwan sosial) untuk mengonstruksi peta-peta abstrak agen tentang sistem-sistem simbol serta ide-ide tentang aturan-aturan sosial. Paham itu disebut Boerdieu mengabaikan peran pelaku dan tindakan praktis dalam kehidupan sosial, terutama pertanyaan tentang strategi dan emosi-emosi subjektif. Karena itu, argumentasi ini disebut senada dengan pemikiran interaksionisme simbolik yang menyatakan bahwa pada dasarnya setiap individu berelasi dengan sesamanya dalam rangka membagi makna.

Teori arena budaya diperkenalkan oleh Bourdieu dengan beberapa konsep kunci dalam pemikiran budaya kontemporer, seperti *field* (ranah, arena), habitus,

dan modal atau kapital. Dalam buku *The Field of Cultural Production* (1993:215), Bourdieu menjelaskan bahwa arena adalah sebuah semesta sosial yang nyata dan sebenarnya, yang di dalamnya berlaku aturan dengan hukum-hukum tertentu. Dalam semesta sosial tersebut terdapat akumulasi sejumlah bentuk-bentuk kapital tertentu dan tempat terjadinya relasi adu kekuatan.

Bourdieu juga menjelaskan bahwa dunia sosial dapat dinyatakan sebagai sebuah ruang (multidimensi) yang dikonstruksi berdasarkan prinsip-prinsip perbedaan atau distribusi berupa seperangkat properti aktif (berbagai macam bentuk kekuatan atau kapital) dalam ruang semesta yang mampu memberikan kekuatan atau kekuasaan kepada penerus mereka di ruang semesta tersebut. Jadi, para agen dan kelompok-kelompok agen ditentukan oleh posisi relatif mereka di dalam ruang ini. Karena properti-properti yang dipilih untuk membangun ruang adalah properti aktif, maka ruang juga bisa digambarkan sebagai arena kekuatan.

Bourdieu (1993:150) menjelaskan habitus adalah properti-properti berupa sikap elegan, ketenangan pembawaan diri, kecantikan, dan sebagainya, yang diperoleh, dikandung, dan diasimilasikan. Lebih lanjut dikemukakan bahwa habitus adalah sistem disposisi yang tahan lama dan dapat dialihpindahkan, sebagai suatu sistem struktur yang terstruktur yang cenderung berfungsi untuk menyusun struktur-struktur, yaitu prinsip-prinsip yang menghasilkan dan mengatur praktik-praktik dan representasi-representasi yang secara objektif teradaptasi ke dalam hasil-hasilnya tanpa mensyaratkan adanya kesadaran atau penguasaan operasional tertentu untuk mencapainya. Habitus secara objektif bersifat “teratur”



dan “terlatih” tanpa merasa seperti diatur oleh aturan-aturan, seperti orkestra yang secara kolektif mampu berjalan harmonis tanpa merasa seperti diatur atau dipimpin oleh seorang konduktor.

Dalam buku yang sama, Bourdieu juga menjelaskan bahwa kapital adalah aset-aset yang diturunkan yang menentukan kemungkinan-kemungkinan yang tidak dapat dipisahkan dalam arena (Bourdieu 1993: 150). Dia membagi kapital menjadi beberapa kategori, yakni (1) kapital ekonomi dengan berbagai bentuknya; (2) kapital budaya atau yang lebih baik, kapital yang sifatnya informasi, juga dengan berbagai macam bentuknya; dan (3) dua macam kapital yang berkorelasi sangat kuat, yaitu kapital sosial yang terdiri atas banyaknya sumber daya berdasarkan koneksi atau keanggotaan kelompok, dan kapital simbolik, dalam bentuk legitimasi.

Secara khusus, Bourdieu (2002) mengemukakan bahwa penikmatan seni berkaitan dengan cita rasa sebagaimana penikmatan makanan yang berhubungan erat dengan struktur sosial dan pendidikan. Konsumsi karya seni merupakan proses mendekodekan kode-kode yang terdapat di dalam karya seni yang bersangkutan yang mensyaratkan kompetensi budaya, yaitu penguasaan atas kode-kode yang dikodekan itu. Kompetensi budaya itu ditentukan oleh pendidikan yang menghasilkan sesuatu yang disebut Bourdieu sebagai disposisi estetika, yaitu semacam kecenderungan selera terhadap karya seni.

Disposisi estetika dalam konteks drama dan teater, termasuk kethoprak, terkodifikasi dalam formula dramaturgi tertentu yang kemudian terefleksikan

melalui pertunjukan lewat berbagai kode. Atas dasar itu, aktivitas menonton kethoprak sejatinya aktivitas menguraikan kode-kode yang dikodekan dalam pertunjukan kethoprak. Adapun kode-kode itu terdiri atas kode ideologis atau kode budaya yang memungkinkan penonton untuk mengidentifikasi sistem nilai yang terkandung dalam sebuah pertunjukan kethoprak.

### **1.6 Kerangka Berpikir**

Penggarapan lakon merupakan titik temu pengalaman, habituasi, dan persepsi seniman, penanggap, dan penonton. Dengan sumber ambilan cerita terutama kisah masa lalu dengan latar kerajaan Jawa masa silam yang termaktub dalam sejarah, babad, mitos, dan legenda, struktur cerita bertemu dengan tekstur pertunjukan dalam sebuah dramaturgi.

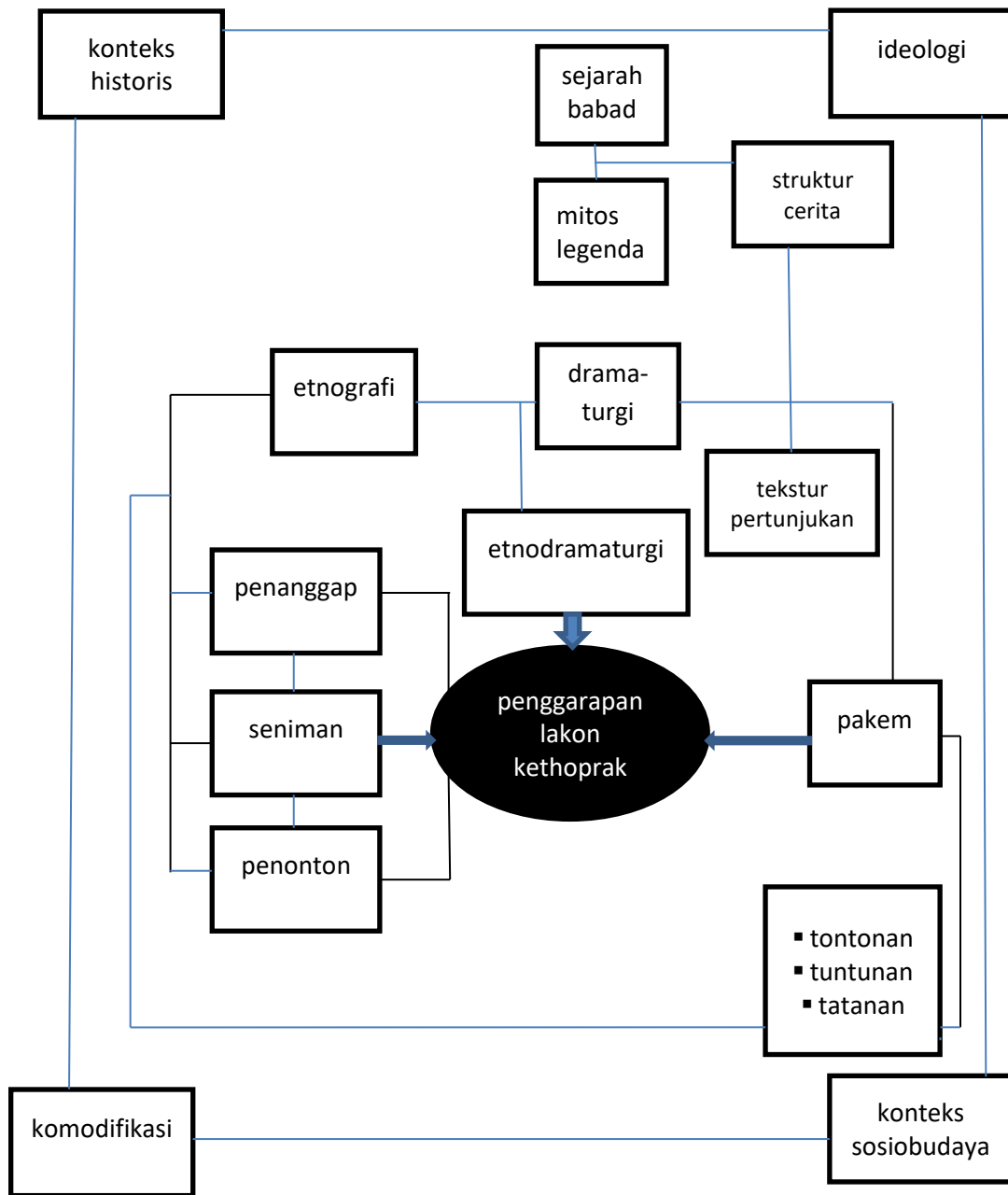
Namun karena kajian terhadap pengkajian lakon kethoprak tidak pernah lengkap jika mengabaikan aspek etnografis, baik pada seniman, penanggap, maupun penonton, maka diperlukanlah pendekatan dan teori etnografi. Gabungan dari keduanya itu disebutlah etnodramaturgi kethoprak –sesuatu yang baru dalam hal kajian terhadap kethoprak.

Di sisi lain segenap komponen dramaturgi berinteraksi dan mengalami dialektika secara intens pada kethoprak Pati karena frekuensi pentas yang tinggi, sehingga terbentuklah pakem. Pakem dan sebuah pertunjukan teater yang terdiri atas dua aspek, yakni struktur dan tekstur, bukan hal yang statis melainkan dinamis dengan melakukan dialektika sehingga setiap penggarapan lakon dibentuk dan membentuk pakem. Lakon kethoprak, di satu sisi merupakan sebuah dunia

otonom yang terdiri atas berbagai unsur dramatik. Meskipun demikian, setiap lakon adalah sebuah universe yang tidak pernah lepas dari aspek-aspek yang membentuk dan memengaruhinya.

Setiap lakon ketoprak merupakan bagian dari ingatan kolektif yang menyebar, baik bagi penanggap, seniman, maupun penonton dengan sumber ambilan dari tradisi tulis dan tradisi lisan. Menyuguhkan lakon berarti melakukan reproduksi sekaligus kreasi karena lakon berada dalam tradisi yang telah menjadikannya sebagai sesuatu yang “biasa”, namun di sisi lain ia disuguhkan dalam kreasi seniman yang dituntut menawarkan yang “luar biasa” sebagai respons terhadap keinginan penanggap, selera penonton, dan dinamika masyarakat. Dengan begitu, setiap lakon ketoprak juga tidak lepas dari penonton dan penanggap. Ideologi, konteks historis, konteks sosiokultural, dan tendensi ekonomi, baik pada pihak seniman, penanggap, maupun penonton mengalami pengonkretan lewat lakon yang tersajikan dalam pertunjukan, termasuk terkristalisasi dalam konvensi bernama pakem.

Kerangka pikir tersebut dapat digambarkan dalam diagram sebagai berikut.



**Bagan 1. Kerangka Pikir**

## **BAB VIII**

### **SIMPULAN DAN SARAN**

#### **8.1 Simpulan**

Lewat penjelajahan terhadap kehidupan kethoprak Pati, baik secara sinkronis maupun diakronis mulai dari awal kemunculannya hingga perkembangannya saat ini, berbagai sumber cerita yang menjadi rujukan, habituasi dan respons penanggap, seniman, dan penonton serta penyajian pertunjukan dalam berbagai lakon baik dalam perspektif dramaturgi maupun etnografis, dapat ditarik simpulan sebagai berikut.

1. Lakon kethoprak Pati terbentuk melalui proses yang panjang sekaligus beragam. Panjang, karena sebuah lakon mula-mula ditentukan lewat negosiasi antara penanggap dan grup kethoprak, terutama dewan sutradara. Pertimbangan yang digunakan tidak hanya menyangkut pertimbangan estetis, tetapi juga ekstraestetis, termasuk yang bersifat pralogis. Penggarapan lakon merupakan medan pertempuran, titik negosiasi, sekaligus juga ruang ekspresi bagi komunitas kethoprak (sutradara, pemain, dan awak lainnya), penyelenggara pentas (penanggap), dan penonton. Proses terbentuknya lakon juga beragam, baik di tingkat penanggap, dewan sutradara, maupun para pemain, meski keberagaman tersebut masih tetap terbingkai dalam sebuah pakem penyelenggaraan sebagai rujukan bersama. Keberagaman tersebut dipengaruhi oleh waktu penyelenggaraan, tempat penyelenggaraan, latar belakang penanggap, identitas grup kethoprak (termasuk sejarah kethoprak Pati), latar belakang sutradara, latar belakang pemain, dan karakter penonton.

2. Sejarah, babad, mitos, legenda, dan lakon kethoprak sebelumnya menjadi rujukan utama dalam penyajian lakon kethoprak, terutama pada aspek literer (struktur cerita). Setiap penyajian lakon dibingkai oleh pakem sebagai tatanan pertunjukan kethoprak, yang mencakupi aspek struktur dan tekstur. Pakem kethoprak juga dibentuk oleh tradisi pementasan yang berlangsung dalam frekuensi yang tinggi dan dalam rentang waktu yang panjang.
3. Panggung sebagai area pertunjukan kethoprak dan menjadi objek tontonan pada hakikat tidak terbatas pada panggung dalam pengertian harfiah yang dalam terminologi Goffman disebut sebagai *front stage* (panggung depan), tetapi juga *back stage* (panggung belakang), *audience* (penonton), dan apa yang kemudian dapat disebut sebagai *pseudo-stage* karena batas-batas ketiganya menjadi nisbi dalam pertunjukan kethoprak.
4. Penggarapan sebuah lakon merupakan ajang pembuktian bagi setiap sutradara beserta timnya, para pemain, dan penanggap. Penyajian lakon juga merupakan ajang belajar bagi pihak-pihak tersebut, di samping penonton, sehingga kethoprak sebagai sumber belajar bagi berbagai pihak. Pembelajaran tersebut tidak terhenti pada saat pertunjukan, tetapi juga setelah pertunjukan, termasuk setelah menjadi rekaman audiovisual dan digandakan dalam bentuk keping cakram.
5. Pakem hanya menjadi rujukan pokok, sedangkan detail penyajian sangat bergantung pada kemampuan improvisasi tiap-tiap personel kethoprak. Dengan begitu, pakem pada hakikatnya membentuk sekaligus dibentuk oleh pertunjukan yang berlangsung dalam frekuensi yang tinggi.

6. Lewat pertunjukan, para seniman telah berusaha menggulung jarak antara masa silam yang diriwayatkan dan masa kini yang sarat dinamika melalui strategi anakronisme dan ahistorisme.
7. Dramaturgi yang dijalankan oleh para seniman kethoprak Pati merupakan koreksi teater dramatik yang dikembangkan Aristoteles yang memperlakukan teater sebagai wahana katarsis. Kethoprak justru berusaha menjaga kesadaran penonton bahwa kejadian di atas pentas hanyalah peristiwa pura-pura belaka, sehingga tulang punggung penyajian lakon buka ketegangan cerita, melainkan relaksasi. Implikasinya, emban dan dagelan yang sarat akan tembang, joget, dan guyonan menjadi tulang punggung pertunjukan. Tulang punggung itu masih ditopang oleh kelucuan, perang *gecul*, dan gandrung yang dihadirkan bertali-temali sepanjang pertunjukan.
8. Kethoprak siang (*kethoprak awan*) sebagai salah satu varian penyajian kethoprak, baik dari sisi waktu penyajian maupun pilihan serta penggarapan lakon, relatif kondusif sebagai ajang pembelajaran/pendidikan dalam berbagai aspek sekaligus kondusif bagi terjadinya regenerasi ketoprak, baik untuk pihak penonton, penanggap, maupun pemain.
9. Pada aspek metodologis, diskusi terpumpun dalam jaringan (*online*) dengan memanfaatkan media sosial Facebook terbukti memberikan kontribusi signifikan dalam kajian etnodramaturgi, baik dari sisi penggalian data maupun triangulasi data.

## **8.2 Implikasi Hasil Penelitian**

Temuan yang merupakan hasil penelitian ini memiliki implikasi sebagai berikut:

1. Temuan bahwa tulang punggung penggarapan kethoprak bukan pada pengoptimalan tegangan dalam jalinan cerita, melainkan relaksasi dan kedekatan bagi penonton berimplikasi pada perlunya kajian dramaturgi teater tradisional Nusantara memberikan perhatian khusus terhadap aspek ini.
2. Temuan bahwa panggung pertunjukan kethoprak sebagai objek tontonan secara spasial tidak hanya pada *front stage*, tetapi juga *back stage*, *audience*, dan area pseudopanggung, menjadikan aspek spasial ini sebagai objek yang penting dalam pengkajian dramaturgi kethoprak.
3. Temuan bahwa forum diskusi terpumpun dalam jaringan pertunjukan kethoprak memiliki kontribusi dalam penghimpunan data dan uji kesahihan data dalam praktik etnodramaturgi, patut menjadi varian teknik pengambilan data etnografi masa kini.

### **8.3 Saran**

Berdasarkan pembahasan dan simpulan dapat dikemukakan saran sebagai berikut:

1. Bagi Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan dan institusi di bawahnya, perlu untuk menjadikan penggarapan lakon kethoprak Pati sebagai model penggarapan lakon kethoprak ataupun teater tradisional sebagai salah satu model strategi untuk menjadikan kethoprak atau teater tradisional Nusantara tetap eksis.
2. Peneliti drama tradisional dalam melakukan kajian drama tradisional perlu memerhatikan dramaturgi kethoprak yang menjadikan relaksasi sebagai tulang punggung penggarapan lakon dapat menjadi modal pemahaman awal bagi dramaturgi teater tradisional Nusantara lainnya.



3. Bagi Komite Seni dan Budaya Nusantara, Dewan Kesenian, Dinas Kebudayaan Kabupaten/Kota, dan institusi lainnya yang mengurus seni pertunjukan, *kethoprak awan* pada kethoprak Pati bisa menjadi model bagi pengembangan regenerasi kethoprak di tengah-tengah kelaziman penyelenggaraan kethoprak di wilayah lain pada malam hari dan kecenderungan teralienasinya kethoprak serta seni pertunjukan tradisional lainnya dari masyarakat pendukungnya.
4. Teknik diskusi terpumpun dalam jaringan (*online*) disarankan untuk digunakan dan dikembangkan dalam teknik pengambilan data maupun triangulasi data pada penelitian etnografi masa kini, termasuk etnodramaturgi, oleh para peneliti yang mengkaji komunitas yang memiliki karakter seperti komunitas kethoprak Pati.

## DAFTAR PUSTAKA

- Abdullah, I.T. 2013. "Resepsi Sastra: Teori dan Penerapannya". Jurnal *Humaniora*. Volume 2 Tahun 2013.
- Abrams, M.H. 1981. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Ali, R. M. 2005. *Pengantar Ilmu Sejarah Indonesia*. Yogyakarta: LKIS.
- Anderson, B. 2008. *Imagined Communities: Komunitas-komunitas Terbayang*. Terjemahan Omi Intan Naomi. Yogyakarta: INSIST dan Pustaka Pelajar.
- Appadurai, A. (ed) 1986. *The Social Life of Things: Commodities in a Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Astuti, T.M.P. 2013. *Penghargaan Sosial Semu dan Liminalitas Perempuan Migran*. Semarang: Widya Karya.
- Bandem, I.M. & Murgiyanto, S. 1996. *Teater Daerah Indonesia*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.
- Banoë, P. 2003. *Kamus Musik*. Yogyakarta: Kanisius.
- Bell, E. 2008. *Theories of Performance*. California: Sage Publications.
- Bertens, K. 2006. *Psikoanalisis Sigmund Freud*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Bourdieu, P. 1993. *The Field of Cultural Production: Essay on Art and Literature*. Columbia University Press.
- Bourdieu, P. 2002. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Terjemahan Richard Nice. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. 2007. *Language and Symbolic Power*. Terjemahan Gino Raymond dan, Matthew Adamson. Cambridge: Polity Press.
- Brandon, J. R. 2003. *Jejak-jejak Seni Pertunjukan di Asia Tenggara*. Bandung: P4STI UPI.

- Cardullo, B. 2009. *What is Dramaturgy?* New York: Peter Lang Publishing Inc.
- Ciptoprawiro, A. 1986. *Filsafat Jawa*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Creswell, J.W. 1994. *Research Design: Qualitative and Quantitative Approaches*. California: Sage Publications.
- Danandjaja, J. 2007. *Folklor Indonesia: Ilmu Gosip, Dongeng, dan Lain-lain*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.
- Elizabeth & Burns, T. 1973. *Sociologi of Literature and Drama*. Victoria: Penguin Book Australia Ltd.
- Endarmoko, E. 2006. *Tesaurus Bahasa Indonesia*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Denzin, N.K. dan Lincoln, I.S. 2010. *The Sage Handbook of Qualitative Research (Third Edition)*. California: Sage Publication.
- Departemen Pendidikan Nasional. 2008. *Kamus Besar Bahasa Indonesia Edisi Keempat*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Dewojati, C. 2010. *Drama: Sejarah, Teori, dan Penerapannya*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Dian, S.M. 2014. "Kajian Sosiologi Kethoprak Madura Rukun Karya di Kecamatan Saronggi Kabupaten Sumenep" dalam *Jurnal Apron Universitas Negeri Surabaya* Volume 2 Nomor 4 Tahun 2014.
- Feinstein, A. 1995. "Modern Javanese Theatre and The Politics of Culture A Case Study of Teater Gapi" dalam *Performing Arts in Southeast Asia*, hlm. 617-638. Leiden: KITLV, Royal Netherlands Institute of Southeast Asian and Caribbean Studies.
- Florida, N.K. 1987. "Reading the Unread in Traditional Javanese Literature". *Indonesia*, No. 44. Oktober. Hlm. 1- 15.
- Fokemma, D.W. dan Kunne-Ibsch, E. 1988. *Teori Sastra Abad Kedua Puluh*. Terjemahan Praptadihardja dan Kepler Silaban. Jakarta: Gramedia.
- Geertz, C. 1976. *The Religion of Java*. Chicago: University of Chicago Press.

- Gilbert, H. dan Tomkins, J. 1996. *Postcolonial Drama: Theory, Practice, Politics*. New York: Routledge.
- Gillitt, C. 2010. “*Javanese Performances on an Indonesian Stage: Contesting Culture, Embracing Change (Review)*”. *Asian Theatre Journal*, Volume 27, No. 1, Spring 2010. Hlm. 185-187.
- Goffman, E. 1956. *The Presentation of Self in Everidy Life*. Edinburgh: University of Edinburgh.
- Graff, H.J. D dan Pigeaud. 1985. *Kerajaan-Kerajaan Islam di Jawa: Peralihan dari Majapahit ke Mataram*. Jakarta: Grafiti Press.
- Harymawan. 1993. *Dramaturgi*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Hatley, B. 1981. “*Babads on Stage: Javanese History and Contemporary Popular Theatre, Indonesia Circle*”. *School of Oriental & African Studies. Newsletter*, 9:26, halaman 33-43.
- Hatley, B. 1985. *Kethoprak; Performance and Social Meaning in a Javanese Popular Theatre Form*. Disertasi. University of Sydney.
- Hatley, B., Subanar, G.B., dan Ardhiani, Y.D. (Ed.). 2014. *Seni Pertunjukan Indonesia Pasca-Orde Baru*. Yogyakarta: Penerbit Universitas Sanata Dharma.
- Herusansono, W. 2015. “Oase Kehidupan Masyarakat Jawa”. *Kompas*. No. 236 Tahun Ke-50. 28 Februari. Hlm. 24.
- Irianto, A.M. 2009. *Epistemologi Kebudayaan: Isu Teoretik dalam Karya Etnografi*. Semarang: Lengkongcilik Press.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Tayub, antara Ritualitas dan Sensualitas: Erotika Petani Jawa Memuja Dewi*. Semarang: Lengkongcilik Press.
- Irianto, A.M. dkk. 2002. “Konflik Lokal Percikan Disintegrasi Nasional: Studi Tawuran Antarkampung di Kabupatn Tegal, Jawa Tengah”. Laporan Hasil Penelitian. Pusat Penelitian Sosial Budaya Lembaga Penelitian Universitas Diponegoro Semarang.
- Jatman, D. 2000. *Psikologi Jawa*. Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya.

- Jauss, H.R. 1982a. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jauss, H.R. 1982b. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jazuli, M. 2003. *Dalang, Negara, Masyarakat: Sosiologi Pedalangan*. Semarang: Limpad.
- Johnson, R. 1993. "Editor's Introduction Pierre Bourdieu on Art Literature and Culture" (dalam Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*). Columbia: Columbia University Press.
- Kanzunudin, M. 2003. *Kamus Istilah Drama*. Rembang: Yayasan Adhigama.
- Kayam, U. 2001. *Kelir Tanpa Batas*. Yogyakarta: Gama Media.
- Kernodle, G.R. 1961. *The Invitation to The Theatre*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Koentjaraningrat. 1993. *Ritus Peralihan di Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Kristanto, T.A. 2015. "Keraton Yogyakarta: Penjelasan Sultan Redakan Polemik". *Kompas*. 9 Mei 2015. Hlm. 1 dan 15.
- Kusmayati, A.M.H. 2000. *Arak-arakan: Seni Pertunjukan dalam Upacara Tradisional di Madura*. Yogyakarta: Yayasan Untuk Indonesia.
- Kusudarsono, H. 1988. *Pangeran Timur: Seri Lampahan Kethoprak*. Yogyakarta: Kanisius.
- Labberton, D. Van Hinloopen (ed.). 1852. *Lajang Damar Woelan Tanpa Tembang*. Batawi: Indonesische Drukkerij
- Lombard, D. 2000. *Nusa Jawa: Silang Budaya Kajian Sejarah Terpadu Bagian III: Warisan Kerajaan-kerajaan Konsentris*. (terjemahan Winarsih Partaningrat Arifin dkk.). Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Luckhurs, M. 2006. *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Marshal, C. dan Rossman, G.B. 1989. *Designing Qualitative Research*. California: Sage Publications.
- Miles, M.B. dan Huberman, A.M. 1992. *Analisis Data Kualitatif: Buku Sumber tentang Metode-metode Baru*. Terjemahan Tjetjep Rohendi Rohidi. Jakarta: Penerbit Universitas Indonesia (UI Press).
- Moleong, J. 2011. *Metode Penelitian Kualitatif*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Muljana, S. 2006a. *Runtuhnya Kerajaan Hindu Jawa dan Timbulnya Negara-negara Islam*. Yogyakarta: LKIS.
- \_\_\_\_\_. 2006b. *Sriwijaya*. Yogyakarta. LKIS.
- Munardi, A.M. dkk. 2002. *Indonesian Heritage: Seni Pertunjukan*. Terjemahan Karsono. Jakarta: Buku Antar Bangsa.
- Murtiyoso, B. 1998. “Perkembangan Pakeliran dan Upaya Pembinaannya”. Makalah Sarasehan Dalang dan Seniman Magelang di Magelang 27 April 1998.
- nn. 1956. *Pranatjitra (Rara Mendut) Babon saking Surakarta*. Jakarta: Dinas Penerbitan Balai Pustaka.
- Nugroho, A. 2003. “Inovasi dalam Cerita Kethoprak Anglingdarma” dalam jurnal *Humaniora* Volume 15 No.2 Juni 2003 halaman 181-180.
- Nurhan, K (ed.). 2010. *Industri Budaya, Budaya Industri: Kongres Kebudayaan Indonesia 2008*. Jakarta: Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata Republik Indonesia.
- Oemarjati, B. S. 1971. *Bentuk Lakon dalam Sastra Indonesia*. Jakarta: Gunung Agung.
- Padmapuspita, J. 1966. *Pararaton: Teks Bahasa Kawi dan Terjemahan Bahasa Indonesia*. Yogyakarta: Penerbit Taman Siswa.
- Peursen, C.A.v. 1976. *Strategi Kebudayaan*. Jakarta dan Yogyakarta: Gunung Mulia dan Kanisius.
- Poedjasoedarma dkk. 1979. *Tingkat Tutur Bahasa Jawa*. Jakarta: Pusat Pembinaan Bahasa.

- Poerbatjaraka dan Hamidjaja, T. 1957. *Kepustakaan Djawa*. Jakarta: Penerbit Djambatan.
- Pramayoza, D. 2013. *Dramaturgi Sandiwara: Potret Teater Populer dalam Masyarakat Poskolonial*. Yogyakarta: Penerbit Ombak.
- Pranoto, Suhartono W. 2001. *Serpihan Budaya Feodal*. Yogyakarta: Agastya Media.
- Pudentia MPSS. 1998. *Metodologi Kajian Tradisi Lisan*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Purnomo, S.H. 2007. *Ketoprak Pati Tak Mati-mati*. Tesis. Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang.
- \_\_\_\_\_. 2014. “*Rame tur Akeh Lucune: Siasat Estetis Pemanggungan Ketoprak Pati*”. Makalah pada Seminar Internasional Warisan Nusantara 3, Institut Teknologi Bandung, 8 Desember 2014.
- Purwaraharja, L. dan Nusantara, B. (Ed.). 1997. *Ketoprak Orde Baru*. Yogyakarta: Bentang Budaya.
- Ravhani, S.E. dan Muryadi. 2012. “Ketoprak Siswo Budoyo Tulungagung: Riwayat Perjalanan dan Kontribusinya Tahun 1958 – 1995” dalam jurnal *Verleden*, Vol. 1, No.1 Desember 2012: 1 - 109
- Retnowati. 2009. *Kesenian Kethoprak sebagai Identitas: Suatu Kajian Kelompok Kesenian Kethoprak Arum Budoyo di Juwana-Pati Jawa Tengah*. Disertasi. Pascasarjana Universitas Indonesia Jakarta.
- Retnowati, P. 2013. *Implikatur Bahasa Jawa dalam Kethoprak Lawak Depot Seni Kirun (Suatu Kajian Pragmatik)*. Skripsi. Fakultas Sastra dan Seni Rupa Universitas Sebelas Maret Surakarta.
- Ritzer, G. & Goodman, D.J. 2001. *Teori Sosiologi Modern* (terjemahan dari *Modern Sociological Theory, 6th Edition* oleh Alimandan). Jakarta: Kencana.
- Rohidi, T.R. 2011. *Metodologi Penelitian Seni*. Semarang: Cipta Prima Nusantara.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Kesenian dalam Pendekatan Kebudayaan*. Bandung: Penerbit STISI.

- Safitri, T. 2007. *Di Atas Panggung Harapan: Potret Keadaan Batin Seniman Ketoprak Siswo Budoyo Tulungagung di Masa Modern*. Skripsi. Fakultas Ilmu Sosial Universitas Negeri Malang.
- Sahid, Nur. 2016. *Semiotika untuk Teater, Tari, Wayang Purwa, dan Film*. Yogyakarta: Gigih Pustaka Mandiri.
- Salim. 2014. "Ketoprak Lesung 'Cahyo Budoyo' di Dusun Sidowayah, Hargowilis, Kokap, Kulon Progo (Suatu Tinjauan Aspek Sosial Budaya)" dalam jurnal *Canthing* Volume 2 Nomor 2 Tahun 2014.
- Sarumpaet, R.K. 1977. *Istilah Drama dan Teater*. Jakarta: Jurusan Sastra Indonesia Fakultas Sastra Universitas Indonesia.
- Satoto, S. 1985. *Wayang Kulit Purwa: Makna dan Struktur Dramatikny*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- \_\_\_\_\_. 2012a. *Analisis Drama dan Teater 1*. Yogyakarta: Penerbit Ombak.
- \_\_\_\_\_. 2012b. *Analisis Drama dan Teater 2*. Yogyakarta: Penerbit Ombak.
- Simatupang, L. 2013. *Pergelaran: Sebuah Mozaik Penelitian Seni-Budaya*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Spradley, J.P. 1997. *Metode Etnografi*. Terjemahan dari *The Ethnographic Interview*. Yogyakarta: Tiara Wacana.
- Soedarsono, R.M. 2010. *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Sudikan, S.Y. 2001. *Metode Penelitian Kebudayaan*. Surabaya: Unesa Unipress dan Citra Wacana.
- Sukmono, R. 1990. *Pengantar Sejarah Kebudayaan Indonesia*. Yogyakarta: Kanisius.
- Sulastianto, H. 2006. *Seni Budaya*. Bandung: Grafindo.
- Sumardjo, J. 2000. *Filsafat Seni*. Bandung: Penerbit ITB.
- \_\_\_\_\_. 1992. *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia*. Bandung: Citra Aditya Bakti.



- Supriyanto, T. 2015. *Nagasasra Sabuk Inten: Praktik Hegemoni Kekuasaan Jawa*. Yogyakarta: Cakrawala Publishing.
- Susanto, B. 2000. *Imajinasi Penguasa dan Identitas Postkolonial: Siasat Politik (Kethoprak) Massa Rakyat*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius dan Lembaga Studi Realino.
- Syarbaini, S. 2012. “Kesenian Ketoprak: Studi tentang Fungsi Sosial dan Pesan Edukatif pada Masyarakat Transisi”. Tesis. Universitas Negeri Medan.
- Tambayong, Y. 2012. *123 Ayat tentang Seni*. Bandung: Penerbit Nusa Cendekia.
- Teeuw, A. 2015. *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Thohir, M. 1999. *Wacana Masyarakat dan Kebudayaan Jawa Pesisiran*. Semarang: Penerbit Bendera.
- Trisakti. 2002. *Eksistensi Ketoprak Siswo Budoyo sebagai Seni Pertunjukan Rakyat di Jawa Timur: Tinjauan Struktur Dramatik dan Fungsi Sosial*. Tesis. Universitas Udayana Bali.
- Trisakti dan Handayani, E.W. 2007. “Pengkemasan Bentuk Penyajian Seni Pertunjukan Ketoprak sebagai Strategi Pelestarian Seni Tradisional” (Laporan Penelitian). Universitas Negeri Surabaya.
- Turner, V. 1979. “*Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality*”. *Japanese Journal of Religious Studies* 6, 14 December 1979.
- Tumer, B. 1992. *Max Weber: From History Modernity*. London: Routledge.
- Untung, T.B. 2005. “Aspek Pemanggungan Ketoprak (sebagai) Teater Modern”. *Selarong*. 4 (1). 117 – 121.
- Wendy HS. 2014. “Dramaturgi Teater Rakyat Randai di Minangkabau” dalam *Jurnal Kajian Seni* Volume 01 Nomor 01 November 2014: 32-47.
- Widodo. 2017. *Konsep Laras dalam Karawitan Jawa*. Ringkasan Disertasi. Program Doktor Penciptaan dan Pengkajian Seni Pascasarjana Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Wolff, J. 1981. *The Social Production of Art*. New York: St. Martin’s Press.
- Yunus, U. 1985. *Resepsi Sastra: Sebuah Pengantar*. Jakarta: Gramedia.

Zoetmulder, P.J. 1994. *Kalangwan: Sastra Jawa Kuno Selayang Pandang*. Jakarta: Djambatan.