

UPT PERPUSTAKAAN ISI YOGYAKARTA		
INV.	413 / H / Juni / 2012	
KLAS		
TERIMA	7 Juni 2012	TID

Revitalisasi Seni Pertunjukan Rakyat *Kethoprak* Di Yogyakarta

Joanes Catur Wibono

Jurusan Teater, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta
Alamat korespondensi: Jalan Parangtritis km. 6,5 Yogyakarta, telepon (0274)375380,
e-mail: caturwibono@yahoo.com

Abstract

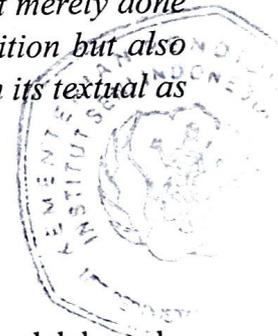
Ketoprak Revitalization in Yogyakarta. This writing scrutinizes Kethoprak as one of the performing art varieties that develops along with the age transformation. It is because its devotees ensure the Kethoprak revitalization process to take place. The process is carried out both textually and contextually. The revitalization is not merely done by repeating the show as an action to perpetuate the tradition but also covers undertaking the efforts to improve and to renew it, in its textual as well as contextual aspects, to fulfill the existing demand.

Keywords: *Kethoprak, revitalization, textual, contextual.*

I. Pendahuluan

Revitalisasi seni pertunjukan rakyat yang dimaksud disini adalah usaha untuk mem“vital”kan, memberdayakan atau menghidupkan kembali agar eksistensi seni pertunjukan rakyat memiliki peran kembali dalam kehidupan. Seni pertunjukan rakyat dimengerti sebagai seni pertunjukan yang hidup di tengah komunitas masyarakat pedesaan yang masih akrab, homogen, dan berfungsi untuk mengikat solidaritas komunitas (Kayam, 1980: 140). Ada beragam seni pertunjukan rakyat yang masih dapat ditemui di setiap daerah di Indonesia. Tulisan ini mencoba membicarakan salah satu bentuk seni pertunjukan rakyat, yakni *Kethoprak* yang terselenggara di Yogyakarta sebagai studi kasus.

Kethoprak bermula dari sebuah permainan *gejog lesung*, yakni sebuah lesung yang dipukul dengan antan sehingga menimbulkan alunan musikal yang khas. Tujuannya adalah untuk mengenyahkan rasa lelah dan kantuk setelah seharian bekerja menggarap sawah. Kegiatan yang disebut *gejog lesung* ini ternyata mengundang perhatian seorang *abdi dalem* Sunan Paku Buwana IX bernama Raden Mas Wreksadiningrat pada tahun 1908. Sang



seniman bangsawan ini kemudian melakukan pembinaan terhadap grup *gejok lesung* itu. Iringan yang semula hanya sebuah lesung kemudian ditambah dengan instrumen musik lainnya, yaitu rebana, gendang, dan seruling, sehingga warna musikal yang dihasilkan lebih kaya dan menarik. Unsur cerita, dialog, dan akting yang sederhana pun mulai dimasukkan, jadilah sebuah pertunjukan yang diberi nama *Kethoprak*, yang konon berasal dari kata *ketok* yang berarti 'memukul' (Brandon, 2003: 71). Kisah yang dipentaskan adalah tentang seorang petani yang sedang mencangkul di sawah dan disusul isterinya dengan membawa makanan. Pemerannya mengenakan pakaian sehari-hari yang biasa dikenakan petani. Alat-alat yang dibawa adalah cangkul dan *ténggok* (bakul) yang ditampilkan dengan menari. Kadang-kadang penampilannya dilebih-lebihkan yang mengetengahkan kelucuan dan mengundang gelak tawa penonton (Kussudyarsana, 1989: 10). Seni pertunjukan ini pentas pertama kali pada hari Selasa pon 21 Besar, Je, tahun 1838 dalam kalender Jawa atau 5 Januari 1909 untuk meramaikan perkawinan agung Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Arya Paku Alam VII dengan Putri Sri Susuhunan Pakubuwana X dari Surakarta yang bernama Gusti Bandara Raden Ajeng Retna Puwasa. Pergelaran bertempat di Kepatihan Surakarta.

Dalam waktu yang tidak lama, seni pertunjukan ciptaan R.M.T. Wreksadiningrat ini mendapat perhatian dari masyarakat sekitarnya. Dua orang pemain yang saat itu cukup dikenal adalah Ki Wisangkara dan Mbok Gendra. Saat R.M.T. Wreksadiningrat wafat, usahanya mengembangkan *Kethoprak* diteruskan oleh Ki Wisangkara yang kemudian mendirikan *Kethoprak Wreksatama* (1924). Ki Jagatrunarsa pun mendirikan kesenian *Kethoprak Krida Madya Utama* pada tahun 1925.

Perkembangannya yang menarik ketika berada di tangan Ki Jagatrunarsa, yakni dikelola secara komersial. Penanganan demikian berkat bantuan modal dari pengusaha keturunan Cina bernama Kwek Cien Bio (Bandem, 2000: 142). Rombongan kesenian *Kethoprak* ini pentas di Pasar malam Klaten, kemudian berpindah ke Prambanan dan masuk di Desa Demangan, Yogyakarta. Perkembangan selanjutnya mengarah pada dua bentuk, yaitu *Kethoprak Ongkek* dan *Kethoprak Gamelan*. Masing-masing mengetengahkan ciri-ciri tersendiri.

1) *Kethoprak Ongkek*

Selain berkembang *Kethoprak* yang kehidupannya banyak ditopang dan berpentas di rumah-rumah pendapa para bangsawan, di pinggiran kota Yogyakarta muncul beberapa rombongan *Kethoprak* yang berpenampilan lebih sederhana yang disebut *Kethoprak Ongkek*. Rombongan ini mengadakan pertunjukan secara berkeliling. Mereka bisa bermain di halaman rumah, di tepi jalan, atau di tanah lapang. Kelompok *Kethoprak* biasanya terdiri dari sejumlah pemain wanita dan pria yang juga merangkap sebagai penabuh gamelan. Beberapa yang lain merangkap sebagai pemikul gamelan dan peralatan pentas. Peralatan pentas yang dibawa berupa *kendhang*, *demung*, *saron*, *ketuk*, *kenong*, *gong bumbung*, dan *gong kemada*. Peralatan ini dibawa dengan pikulan yang terbuat dari bambu yang disebut *ongkek*. Oleh karena itu rombongan *Kethoprak* semacam ini disebut sebagai *Kethoprak Ongkek* (Bandem, 2000: 143).

Media pencahayaan yang digunakan dalam setiap pertunjukan yang berlangsung pada malam hari berasal dari obor bambu. Di sela-sela pentas ada seorang anggota rombongan yang menarik uang dari penonton dengan mengedarkan nyiru kecil. Besar atau kecil jumlah uang yang terkumpul akan menentukan panjang atau pendek adegan lakon yang dipentaskan. Rombongan *Kethoprak Ongkek* sering pentas berkeliling ketika perayaan peringatan tahun baru Cina. Konsep ngamen, menjemput penonton yang menjadi ciri dunia modern sudah dilakukan.

2) *Kethoprak Gamelan*

Sejak tahun 1927 *Kethoprak* yang banyak dan sering tampil di pendapa-pendapa di Yogyakarta tidak lagi memakai lesung dan instrumentasi musik Barat untuk musik pengiring. Sejak itu mulai muncul *Kethoprak* dengan iringan gamelan berlaras pelog yang terus berlanjut sampai saat ini. Dari era *Kethoprak* pendapa inilah lahir tokoh-tokoh *Kethoprak* Mataram yang cukup terkenal seperti Cokrojiyo, Glinding, Basiyo, Jayengsuwandi, dan lain-lain. Sampai tahun 1927 peran wanita yang dimainkan oleh pria sebagaimana yang dilakukan dalam *Kethoprak* Ki Wisangkara masih dipertahankan.

Pada masa itu, di Surakarta kesenian *Kethoprak* harus bersaing dengan *Wayang Wong*, sedangkan di Yogyakarta berkembang cukup subur. Hal

ini antara lain menyebabkan tidak sedikit di antara para senimannya yang berpindah ke Yogyakarta dan ikut mengembangkan *Kethoprak* Yogyakarta.

Sebuah peristiwa yang cukup fenomenal terjadi pada tahun 1928. Ketika itu, sebuah rombongan *Wayang Wong* Surakarta yang mengadakan pentas di Alun-alun Utara Yogyakarta mengubah rombongannya menjadi pentas *Kethoprak* (Bandem, 2000: 144). Seluruh pelaku dalam rombongan yang bernama "Budi Langen Wanodya" yang dipimpin Mbok Kartamaya ini para wanita. Rombongan kesenian yang satu ini cukup berani. Mereka bereksperimen menggunakan iringan orkes selama tampil di Yogyakarta. Akan tetapi usaha eksperimennya tidak diteruskan ketika menggelar pertunjukan di tempat lain seperti Semarang, Jember, Surabaya, Bandung, dan Jakarta. Mereka tetap menggunakan iringan gamelan di kota-kota tersebut.

Fenomena keberhasilan rombongan pentas keliling "Budi Langen Wanodya" memotivasi pendirian kelompok-kelompok *Kethoprak* di kota-kota lain. Misalnya, di Jakarta lahir *Kethoprak* "Darma Yoga" (1928), di Jawa Timur banyak kelompok wayang wong yang dimodifikasi menjadi *Kethoprak* seperti "Saritama" di Surabaya, "Drama Muda" di Kediri, dan "Sri Sunyandadari" di Pasuruan. Berbagai fakta ini memperlihatkan bahwa perubahan rombongan wayang wong menjadi *Kethoprak* lebih mudah dilakukan daripada sebaliknya. Perubahan yang lebih radikal terjadi pada tahun 1929—1932 di Yogyakarta yang ditandai dengan kehadiran *Kethoprak* Krida Muda yang mengetengahkan dalang atau sutradara seorang mantan pemain *Wayang Wong* asal Surakarta bernama Prawirasana.

Penggunaan gamelan dalam kelompok *Kethoprak* "Krida Muda" dilengkapi dengan *keprak* untuk menggantikan *kenthongan* dan mulai terlihat *waranggana* atau *pesindhèn* (vokalis putri). Pementasannya pun mulai di panggung (*tobong*) yang menggunakan layar dan *sebeng-sebeng* (*wings*). Lebih dari itu, pelaku wanita pun mulai tampil untuk memerankan tokoh wanita (Bandem, 2000: 145).

II. Periodisasi *Kethoprak*

Sekalipun usianya relatif muda, tetapi jenis seni pertunjukan ini telah mengalami beberapa perubahan bentuk pementasan. Menurut catatan hasil Lokakarya *Kethoprak* I tahun 1974 periodisasi *Kethoprak* didasarkan pada

alat pengiringnya. Periode pertama disebut sebagai *Kethoprak Lesung* (1887—1925). Ciri-ciri *Kethoprak Lesung* adalah musik pengiringnya berupa seperangkat lesung dengan antan sebagai alat tabuhnya. Musik yang bersumber bunyi dari lesung dan antan disertai tarian sederhana. Dialog antartokoh diwujudkan melalui nyanyian khas masyarakat kebanyakan. Pelakunya mengenakan pakaian sebagaimana layaknya para petani. Lakon atau ceritanya diangkat dari kejadian sehari-hari dalam masyarakat.

Periode kedua (1925—1927) disebut periode *Kethoprak* peralihan. Adapun ciri-cirinya, yakni instrumen musik pengiringnya perpaduan antara lesung dengan antan, rebana, dan alat musik Barat (biola). Nyanyian yang diperdengarkan agak beragam. Bahasa yang digunakan semakin bervariasi dengan aneka ragam dan tingkatan. Selain itu, cerita yang dipentaskan pun cukup bervariasi, misalnya cerita rakyat yang berkembang di sekitar daerah Yogyakarta, cerita dari berbagai daerah, *Kisah 1001 Malam*, dan lain-lainnya. Kostum yang dikenakan tidak hanya khas Jawa, tetapi mulai mengenakan pakaian yang disebut *Stambulan*.

Periode ketiga (1927—sekarang) disebut dengan periode *Kethoprak Gamelan*. Dalam rentang waktu ini digunakan musik pengiring berupa gamelan berlaras slendro dan pelog dengan menyertakan alat musik bernama *keprak*. *Keprak* berfungsi untuk memberi aba-aba gamelan, pemain, dan sebagainya. Bahasa yang dipakai terdiri bahasa Jawa *krama alus madya* (sedang), *krama desa* (halus untuk orang desa), dan *ngoko*. Cerita yang dipentaskan pun sudah beragam seperti *Cerita 1001 Malam*, bersumber pada *babad*, cerita *Panji*, cerita dari Melayu (Sumatera), Turki, Kamboja, Cina, India, dan sebagainya. Tempat untuk pementasan berupa panggung. Kostum pemain selain menggunakan tradisi Jawa, juga model *Gedhog*, dan *Mesiran*. Nyanyian yang biasa dipakai untuk mengiringi gending-gendingnya adalah yang biasa dipakai untuk mengiringi tari Jawa, *Wayang Wong*, dan *Wayang Kulit*. Satu ciri lagi dari periode ini adalah kehadiran sutradara (dalang) yang berfungsi mengarahkan pemain.

Pada periode ketiga ini sesungguhnya juga diwarnai oleh kehadiran pertunjukan *Kethoprak* yang dikemas sebagai sajian melalui televisi. *Kethoprak* dalam format televisi mulai muncul pada akhir tahun 1970-an di stasiun Televisi Republik Indonesia (TVRI) Yogyakarta dan berkembang pesat

hingga saat ini. Perkembangannya tidak hanya di TVRI Yogyakarta, tetapi juga di sejumlah stasiun televisi lain seperti TVRI Semarang dan Surabaya. Bahkan di stasiun televisi swasta nasional pun bermunculan. Kemasan seni pertunjukan ini di stasiun televisi Rajawali Citra Televisi Indonesia (RCTI) dengan sebutan "*Kethoprak Humor*" dan di Televisi Pendidikan Indonesia (TPI) dengan nama "*Kethoprak Jampi Stres*". Penyelenggaraan melalui televisi dapat dikelompokkan ke dalam dua jenis, yaitu proses pengambilan gambar di dalam studio (*in door*) dan proses pengambilan gambarnya di luar studio yang mirip dengan proses produksi sinetron (*out door*).

Tampak bahwa kemunculan *Kethoprak* di televisi beriringan dengan *Kethoprak* panggung yang mulai tersisih. Fenomena *Kethoprak* panggung yang mulai tersisih menarik untuk dicermati. Sekalipun di panggung pertunjukan kurang diminati penonton, ternyata saat ia tampil di televisi, bahkan di radio, sedemikian digemari masyarakat (Murgiyanto, 1992). Fakta demikian menunjukkan bahwa jenis seni pertunjukan ini sebenarnya memiliki penggemar tersendiri, terutama yang disajikan dalam format televisi.

III. Pembaharuan *Kethoprak*

Berdasarkan lokakarya kesenian *Kethoprak* yang diselenggarakan oleh Taman Budaya Daerah Istimewa Yogyakarta tanggal 3—4 Oktober 1990 dirumuskan bahwa secara garis besar seni pertunjukan ini dikategorikan menjadi dua jenis, yakni *Kethoprak* konvensional dan *Kethoprak* garapan.

Termasuk ke dalam *Kethoprak* konvensional adalah *Kethoprak* panggung (*tobong*) dan pendapa. Jenis ini memiliki kelengkapan dekorasi dan tata lampu sebagai daya tarik pementasan. Tokoh seniman *Kethoprak* RRI Yogyakarta dan *Kethoprak* Sapta Mandala Kodam IV Diponegoro, Widayat mengatakan bahwa dekorasi yang lengkap, tata lampu yang memadai, tata busana yang glamour, dan tata rias yang menarik menjadi syarat penting *Kethoprak* panggung agar bisa menarik minat penonton (Purworaharja, 1997: 49).

Kethoprak pendapa sebenarnya hampir sama dengan *Kethoprak* panggung. Yang membedakan antara keduanya hanya tempat pentas. *Kethoprak* pendapa tidak memakai *setting* dekorasi (hutan, keraton, taman, dan sebagainya), sebab struktur bangunan pendapa memang tidak memungkinkan untuk itu. Jarak antara penonton tidak terlalu jauh dengan arena pementasan. Jenis ini

tidak memerlukan *setting* dan tata cahaya yang lengkap. Para pemainnya pun dituntut mampu bergerak secara luwes sesuai dengan bentuk pendapa. Oleh karena jarak antara area pemain dengan penonton cukup dekat, maka pemakaian tata rias tidak setebal saat bermain di atas panggung.

Sejak kelahiran kesenian *Kethoprak* pada akhir abad ke-19, bahasa yang digunakan dalam dialog adalah bahasa Jawa. Bahasa Jawa ini digunakan dalam dialog sejak era *Kethoprak* lesung hingga *Kethoprak* garapan. Dalam dialog tersebut ditemukan ada dua sistem, yakni dialog dalam bentuk tembang dan dialog konvensional. Ragam bahasa yang digunakan sebagai alat dialog ada empat, yakni ragam *krama inggil* (halus), *krama ndesa* (halus untuk masyarakat desa), *ngoko* (kasar), dan bahasa *bagongan* atau *kedhaton* (bahasa yang khusus digunakan di dalam istana dan kalangan para dewa).

Ragam bahasa Jawa yang digunakan untuk alat ekspresi ini bertujuan membangun dan membentuk suasana lakon agar menambah keserasian dan menarik. Dengan penggunaan ragam bahasa yang berbeda-beda dapat diperoleh petunjuk watak (karakter), darah keturunan, kedudukan, dan latar belakang sosial tokoh cerita yang sedang tampil.

Ciri-ciri *Kethoprak* konvensional adalah: 1) Tidak digunakan skenario atau naskah secara lengkap seperti *Kethoprak* garapan, tetapi naskah hanya berupa urutan cerita dan pokok-pokok pembicaraan dalam setiap adegan. Kondisi demikian menuntut kemampuan spontanitas dan improvisasi yang aktif dan kreatif dari setiap pelakunya yang tidak mudah dilakukan oleh para pemula. 2) Struktur dramatika lakon dan pementasannya mengacu dan memiliki kemiripan dengan *Wayang Kulit Purwa*. Kemiripan ini antara lain ditandai dengan model pembabakan yang selalu dimulai dengan adegan keraton (*jejer*), di luar keraton (perang), kembali ke keraton (*tancep kayon*). 3) Dialog-dialog dalam *Kethoprak* konvensional panggung maupun pendapa dan *Kethoprak* radio mengandalkan spontanitas dan improvisasi. Hal ini terjadi akibat tidak digunakan naskah yang baku sebagai petunjuk dasar pementasan. Penulis cerita rakyat terkenal yang juga sering menulis naskah *Kethoprak*, yaitu S.H. Mintarja mengatakan bahwa akibat spontanitas dan improvisasi yang berlebihan seringkali dapat membawa cerita tidak segera sampai ke esensi persoalan. Pementasannya menjadi berpanjang-panjang dan memakan waktu yang lama. Bagi para aktor yang sudah berpengalaman biasanya akan

lebih menguasai permainan dibandingkan pemain pemula (1999: 35). 4) Akting dan bloking bersifat intuitif. Seperti halnya dalam dialog, akting dan wilayah permainan (bloking) tidak menggunakan pola baku yang digariskan oleh sutradara. Kebanyakan sutradara memberi kebebasan kepada para pemain untuk berekspresi di atas panggung atau di depan corong radio secara intuitif tanpa pola yang terorganisasi. Kecenderungan demikian tidak hanya terjadi pada kesenian *Kethoprak*, tetapi juga kesenian tradisional Jawa yang lain seperti *Wayang Wong*, *Ludruk*, *Srandhul*, dan lain-lainnya. 5) Tata busana dan tata rias bersifat realis, yaitu seperti yang dipakai dalam kehidupan pada masa atau zaman tokoh yang diperankan. Apabila yang diperankan adalah seorang raja, patih, ratu, prajurit, maka tata pakaian dan riasnya juga seperti layaknya penampilan raja, patih, ratu, prajurit dalam masanya. 6) Musik pengiring pertunjukannya adalah seperangkat instrumen gamelan lengkap berlaras *sléndro* dan *pélog* seperti halnya dalam pertunjukan wayang kulit. 7) Pertunjukannya menggunakan bunyi *keprak* (*kenthongan*) sebagai penanda pergantian adegan. Suara *keprak* (*kenthongan*) juga digunakan sebagai penanda untuk mulai dan berhenti bagi kelompok iringan. Sementara itu, tembang atau nyanyian selain dinyanyikan oleh *pesindhèn* juga dibawakan oleh beberapa di antara para pemainnya, terutama dalam adegan percintaan. 8) Oleh karena dialog dan aktingnya bersifat improvisasi dan spontan, maka pertunjukan di atas panggung cenderung berpanjang-panjang. Durasi pementasannya biasa memakan waktu 6 jam atau lebih, bahkan bisa lebih panjang lagi atau bahkan semalam suntuk.

Salah seorang seniman pelopor kehadiran *Kethoprak Garapan* dari Yogyakarta yang bernama Bondan Nusantara mengatakan bahwa *Kethoprak garapan* adalah *Kethoprak* yang dipentaskan dengan memadukan idiom-idiom kesenian lain seperti teater modern, film, *Wayang Kulit*, *Ludruk*, tari, dan lain-lain (1999: 53). *Kethoprak Garapan* sangat terbuka terhadap berbagai aspek bahasa, musik pengiring, *setting*, lakon, dan sebagainya dari bermacam-macam seni pertunjukan. Aspek-aspek ini dipadukan dan digarap sebagai suatu kesatuan secara maksimal. *Kethoprak Garapan* yang cukup terkenal di Yogyakarta pada tahun 1990-an adalah kelompok *Kethoprak Mataram Saptamandala*. Pada masa ini sejumlah pelawak ikut mendukung, seperti penari

dan pelawak Didik Nini Thowok, Daryadi (almarhum), Marwoto. Bondan Nusantara adalah sutradara kelompok ini.

Kethoprak Garapan memiliki ciri-ciri sebagai berikut. (1) Setiap pementasan selalu menggunakan naskah atau skenario. Dengan menggunakan naskah ini berarti mirip dengan proses pertunjukan teater modern atau pembuatan film dan sinetron. Dengan menggunakan naskah berarti para pemain tidak bisa secara leluasa berimprovisasi, tetapi harus mampu mengungkapkan cerita di atas pentas. Mereka harus senantiasa berakting, berdialog, sehingga mampu menampilkan suatu kehidupan di atas pentas. (2) Tangga dramatik dan struktur lakonnya mengadopsi struktur dramaturgi Barat. Pakar komunikasi Astrid S. Susanto mengatakan bahwa ditinjau dari segi fungsi, maka struktur lakon adalah untuk menunjang, mengembangkan lakon, sehingga apa yang tersirat dan tersurat dalam lakon dapatlah diungkapkan semaksimal mungkin. Dalam hal ini struktur lakon yang bersumber dari tradisi teater Barat adalah sebagai berikut. (a) Pemaparan (eksposisi), (b) Penggawatan (komplikasi), (c) Klimaks, (d) Peleraian (antiklimaks), dan (e) Penyelesaian (konklusi). (3) Akting dan bloking ditata dan direncana mirip dengan teater modern, yakni selalu ditata secara rapi. Para pemain tidak bisa berakting dan melakukan bloking secara serampangan dan improvisasi belaka tetapi harus patuh pada penataan dan pengarahan sutradara. (4) Tata rias dan tata busana cenderung bersifat realis. Artinya, para pemain menggunakan tata rias dan tata busana yang biasa dipakai dalam kehidupan sehari-hari. (5) *Setting* panggung tidak harus menggunakan *kellr* atau layar bergambar seperti dalam *Kethoprak* konvensional, tetapi lebih luwes seperti dalam *setting* drama realis. (6) Konsep penggunaan tata cahaya tidak lagi sekedar lampu untuk penerang panggung, tetapi telah mengadopsi sistem pencahayaan dalam pentas teater modern. Fokus pencahayaan disesuaikan dengan kebutuhan penataan adegan, akting, dan bloking. Begitu pula dalam kaitannya dengan penggunaan sistem tata suara. Penataan suara yang canggih dengan kemampuan keluaran suara ribuan watt mengantarkan pementasannya lebih terdengar memadai. (7) Ilustrasi musik dan musik pengiring tidak hanya terdiri dari gamelan berlaras *sléndro/pélog*, tetapi juga dipadukan dengan peralatan musik yang lain yang bersifat luwes. Ia juga dipadukan dengan berbagai elemen peralatan musik Barat seperti *drum*, *keyboard*, dan lain-lainnya yang difungsikan pula sebagai

efek suara. Kehadiran elemen musik Barat ini menambah keragaman dan memperkaya iringan musiknya. (8) Tembang gending bisa digunakan, bisa pula tidak. Kehadirannya disesuaikan dengan kebutuhan. (9) Durasi pementasan relatif pendek, yakni sekitar 2,5 jam. (10) Kehadiran *keprak* tidak begitu dipentingkan. Ia telah tergantikan oleh penataan dialog yang lebih terstruktur dari adegan ke adegan dan penggunaan naskah sepenuhnya sebagai sumber pementasan. Oleh karenanya, *keprak* bisa dihadirkan, bisa pula tidak.

Berdasarkan ciri-ciri di atas, maka yang dapat dikategorikan sebagai *Kethoprak* garapan antara lain adalah *Kethoprak plèsètan* dan *Kethoprak humor*. *Kethoprak plèsètan* adalah jenis pertunjukan *Kethoprak* yang dalam pementasannya cenderung mengeksploitasi pemlesetan cerita dan dialog untuk menghadirkan suasana komedi. *Kethoprak* televisi digarap dengan perhitungan program tayangan televisi yang menuntut kepadatan cerita, penggunaan naskah, *setting*, durasi, tata rias dan busana, serta penyutradaraan sesuai dengan kebutuhan. Ke dalam format televisi bisa ditampilkan jenis konvensional, garapan, humor, dan lain-lainnya. Berbagai macam kategori *Kethoprak* tersebut seringkali ditampilkan dalam layar kaca atau televisi, sehingga disebut pula *Kethoprak* televisi.

IV. Revitalisasi *Kethoprak*

Mengamati selintas jejak perjalanan *Kethoprak* dari awal pertumbuhannya sampai dengan sekarang terlihat bahwa jenis seni pertunjukan ini banyak mengalami tantangan yang tidak ringan dalam perubahan zaman. Tidak sedikit di antara para pengelola *Kethoprak* yang jatuh bangun tanpa kenal lelah dan putus harapan terus berupaya meneguhkan perjalanan seni pertunjukan ini. Ketika *Kethoprak* panggung dijauhi pemirsa berkat alternatif hiburan yang semakin banyak, beragam, dan murah melalui radio, televisi, video, dan film, para pengelola *Kethoprak* justru menggunakan media elektronika tersebut sebagai alternatif baru menghidupkan sekaligus melestarikannya.

Kenyataan memperlihatkan bahwa *Kethoprak* telah mengalami revitalisasi yang bukan sekedar menghidupkan kembali dengan pengulangan-pengulangan dari bentuk yang sudah ada, tetapi secara tekstual maupun kontekstual. Yang dimaksud revitalisasi tekstual adalah revitalisasi yang dilakukan dalam diri sesuatu cabang seni tertentu, baik dengan jalan merestruktur sesuatu cabang

seni yang sedang digarap, maupun dengan menggabungkannya dengan teks-teks lain yang sejenis maupun yang berbeda, ataupun dengan meningkatkan fungsi teks-teks yang ada (Soedarso, 2000: 10). Restrukturisasi unsur-unsurnya terlihat antara lain dari iringan yang semula berupa lesung berkembang menjadi sebuah orkestrasi gamelan berlaras slendro/pellog, bahkan digabung dengan instrumen musik Barat. Cerita pun semakin kaya, tidak hanya ditimba dari kisah-kisah seputar kehidupan Panembahan Senapati, Sultan Agung, tetapi juga bertemakan cerita dari Timur Tengah, Cina, dan dari belahan dunia lainnya.

Akting, bloking, dan tata gerak para pemain digarap lebih cermat dengan menjaga irama permainan. Irama permainan yang tak tampak itu, yang memungkinkan *suspense* tersampaikan, dan mampu menahan penonton tetap berdebar menunggu akhir cerita. Dengan irama permainan itu pula, eksposisi atau awal cerita yang menyentuhkan pokok persoalan cerita, penggawatan/komplikasi, klimaks, dan penyelesaian dapat dirasakan, sehingga sajian tercerna enak, dan kenangan di benak penonton pun membekas. Bayangan untuk menonton lagi menggoda, sebab ritmik dalam kebutuhan batin terpenuhi. Dengan demikian unsur naskah yang semula hanya garis besar cerita yang ditulis di papan tulis dengan istilah *bedreif* dianggap sudah tidak cukup lagi. Diperlukan naskah utuh dengan pilihan kata yang cermat untuk menghasilkan dialog yang bernas. Sajian yang penuh ketegangan melulu juga terasa kurang segar di tengah kehidupan yang penuh pergulatan mencari tambahan penghasilan untuk menutup kebutuhan sehari-hari. Muncullah revitalisasi dalam bentuk penggabungkannya dengan teks lain (teknologi audio visual), yang mengedepankan kepentingan aspek masing-masing daripada alur ceritanya. Sebagai contoh, dihadirkan artis-artis sinetron sebagai "bintang tamu" untuk lebih menarik pemirsa. Dari segi daya tarik, revitalisasi ini berhasil. Akan tetapi dari sisi yang berbeda bisa menyesatkan, baik dari sisi alur cerita, tradisi, maupun nafas *Kethoprak* itu sendiri.

Secara kontekstual, revitalisasi dijalankan dengan memanfaatkan suatu teks untuk kepentingan teks-teks lain, misalnya, teks *Wayang Kulit* untuk kampanye politik, teks *Wayang Wahyu* untuk penyuluhan agama, teks pementasan tari untuk menggalang dana korban bencana (Soedarso, 2000: 17). Oleh karena teks *Kethoprak* sedemikian luwes dan mampu

menampung bermacam-macam cerita, maka tontonan yang sangat digemari oleh masyarakat ini sering dimanfaatkan untuk kepentingan politik. Gejala demikian paling mencolok pada akhir tahun 1950-an sampai awal tahun 1960-an. Ketika itu Partai Komunis Indonesia (PKI) sangat mendominasi kehidupan politik di tanah air. Bahkan PKI berhasil membentuk sebuah organisasi *Kethoprak* seluruh Indonesia yang diberi nama Badan Kontak *Kethoprak* Seluruh Indonesia (BAKOKSI) yang berdiri tahun 1957 dan berpusat di Yogyakarta. Di samping menampilkan lakon-lakon yang mengobarkan semangat partai, pernah pula terjadi satu grup *Kethoprak* menampilkan cerita yang menghina agama, misalnya lakon 'Matinya Tuhan' dan lakon 'Pernikahan Paus' (Soedarsono, 2002: 233). Dalam kasus ini memang seninya menjadi 'korban' demi kesuksesan misi politik. Mestinya dalam revitalisasi kontekstual ini tidak ada yang dikorbankan, semua dapat diselamatkan dari fungsinya masing-masing. Untuk itu dibutuhkan tangan sutradara yang kreatif dan inovatif.

Pada era Orde baru pun *Kethoprak* tak lepas dari titipan pemerintah untuk menyampaikan pesan-pesan pembangunan, misalnya program Keluarga Berencana (KB), transmigrasi, dan lain-lain. Festival *Kethoprak* antar Daerah Tingkat II se Daerah Istimewa Yogyakarta mengusung pesan untuk mensukseskan bermacam-macam program. Meskipun banyak festival diberi 'titipan muatan' khusus, penyajiannya tetap prima sebagai sosok seni pertunjukan rakyat. Tidak ada slogan, tidak ada misi yang telanjang disajikan oleh para seniman pelakunya. Berbagai misi dengan sikap kreatif dan korektif justru menambah bobot *Kethoprak* tidak sekedar sebagai media hiburan, penjaga tata nilai moral atau kultur masyarakat (Jawa), tetapi juga sarana pendidikan politik rakyat, pemahaman terhadap hak-hak dan kewajiban warga negara yang bertanggungjawab.

Revitalisasi dapat terlaksana karena dukungan dari masyarakat, baik para pekerja seninya sendiri, masyarakat penonton, dan pemerintah yang diwujudkan melalui bermacam-macam lokakarya serta festival. Penyelenggaranya antara lain Bidang Kesenian Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Propinsi Daerah Istimewa Yogyakarta (1974), Taman Budaya Yogyakarta (1990), dan Departemen Seni Budaya dan Pariwisata Yogyakarta (2005). Kaderisasi tampak sebagai upaya yang dipentingkan dalam lokakarya dan festival tersebut.

Revitalisasi yang dilakukan oleh berbagai institusi terkait dengan bermacam-macam cara membuahakan manfaat yang dapat dipetik, di antaranya: (1) Muncul iklim kreatif yang tumbuh di tengah para pekerja seni *Kethoprak*. Para senimannya dituntut untuk senantiasa mengembangkan daya kreativitas agar seni pertunjukan ini sebagai aset budaya tetap memiliki daya hidup di tengah arus globalisasi yang semakin deras. (2) Dengan revitalisasi maka nilai-nilai yang terkandung dalamnya seperti kegotongroyongan, solidaritas, etika, demokratisasi dapat terwariskan dari generasi ke generasi. (3) Menambah bobot seni pertunjukan itu sendiri untuk bukan sekedar tontonan, tetapi juga menjadi tuntunan. (4) Dengan revitalisasi maka pertumbuhan dan perkembangannya sesuai dengan tuntutan jaman, sehingga keberadaannya dapat dijadikan sumber penciptaan bagi seni pertunjukan yang lain.

VI. Kesimpulan

Berpijak dari uraian di atas maka dapat disimpulkan bahwa *Kethoprak* sebagai salah satu bentuk seni pertunjukan rakyat mampu beradaptasi dengan perubahan zaman. Para seniman *Kethoprak* –tentu saja tidak dalam semua grup– tidak meratapi serangan teknologi yang sedemikian gencar, namun justru sebaliknya menghadapi dan mengantisipasinya dalam bentuk revitalisasi. Revitalisasi di sini bukan sekedar menghidupkan kembali dengan pengulangan atas nama melestarikan tradisi, tetapi dalam proses revitalisasi tersebut dilakukan pengembangan dan pembaharuan, baik tekstual maupun kontekstual sesuai dengan tuntutan dan semangat zaman.

Transformasi budaya global memang tak bisa dibendung, tetapi bukan berarti desakan budaya asing itu tidak bisa disaring untuk dipilih sesuai dengan nilai-nilai budaya kita. Hanya saja harus diakui bahwa kemampuan setiap orang untuk menyaring dan memilih nilai-nilai budaya luar itu tidak sama. Karena itu diperlukan ketahanan mental dan spiritual masyarakat agar tidak mudah terbawa dalam arus budaya asing yang seringkali tidak cocok dengan budaya ketimuran kita.

Akhirnya, dari paparan di atas memperlihatkan pula bahwa keberhasilan atau kegagalan suatu upaya revitalisasi sangat tergantung dari sumber daya manusia pendukung kesenian itu sendiri. Oleh karena esensi revitalisasi adalah daya kreativitas, maka tanpa kehadiran kreativitas tak ada pula revitalisasi.

Daftar Pustaka

- Bandem, I Made dan Sal Murgiyanto, 2000, *Teater Daerah Indonesia*, Yogyakarta: Kanisius.
- Brandon, James R., 2003, *Jejak-jejak Seni Pertunjukan di Asia Tenggara*, terj. R.M. Soedarsono, Bandung: Pusat Penelitian dan Pengembangan Pendidikan Seni Tradisional Universitas Pendidikan Indonesia.
- Kayam, Umar, 1981, *Seni, Tradisi, Masyarakat*, Jakarta: Sinar Harapan.
- Kussudyarsana, Handung, 1989, *Kethoprak*, Yogyakarta: Kanisius.
- Purwanto, Lephén, dan Bondan Nusantara (ed.), 1987, *Kethoprak Orde Baru*, Yogyakarta: Bentang Budaya.
- Soedarsono, R.M., 2002, *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Murgiyanto, Sal, 1992, "Seni Pertunjukan Indonesia pada Informasi Teknologi Canggih", *SENI*, Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni, II/04, Oktober 1992.
- Soedarso, 2000, "Revitalisasi Seni Rakyat dan Usaha Memasukkannya ke dalam Seni Rupa Kontemporer Indonesia", *PINISI*, Jurnal Pendidikan Bahasa dan Seni, Vol. 6, No. 2, September 2000.
- Wijaya dan F.A. Sutjipto, 1997, *Kethoprak Teater Rakyat Jawa Tengah dan Daerah Istimewa Yogyakarta*, Yogyakarta: Proyek Pembinaan Kesenian Direktorat Pembinaan Kesenian Direktorat Jenderal Kebudayaan Departemen P dan K.