



PENINGKATAN KOMPETENSI
MANAJEMEN SENI
TINGKAT DASAR

MODUL:
**MANAJEMEN
PERTUNJUKAN**



Oleh:

HERRY DIM

Direktorat
Kebudayaan

69

FR

PUSAT PENGEMBANGAN SDM KEBUDAYAAN
BADAN PENGEMBANGAN SDM PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN-PMP
KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN

2015



**PENINGKATAN KOMPETENSI
MANAJEMEN SENI
TINGKAT DASAR**

**MODUL:
MANAJEMEN
PERTUNJUKAN**

Oleh:

HERRY DIM

**PUSAT PENGEMBANGAN SDM KEBUDAYAAN
BADAN PENGEMBANGAN SDM PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN-PMP
KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN**

2014

Modul :

Peningkatan Kompetensi
Manajemen Seni
Tingkat Dasar

Editor :

Dr. Dinny Devi Triana, S.Sn, MP.d

Cetakan Kedua Tahun 2015

Diterbitkan oleh :

Pusat Pengembangan SDM Kebudayaan
Badan PSDMPK-PMP
Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan

ISBN 978-602-0999-01-2

KATA PENGANTAR

Ungkapan puji syukur kita panjatkan kehadirat Tuhan Yang Maha Esa yang telah melimpahkan rahmat dan hidayahNya sehingga kami selaku penyelenggara Peningkatan Kompetensi Manajemen Seni dapat menyelesaikan modul dengan baik dan sesuai dengan rencana yang dijadwalkan.

Sesuai dengan amanat Peraturan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan No. 52 Tahun 2014 tanggal 23 Juni 2014 bahwa untuk meningkatkan kualitas sumber daya manusia di bidang kebudayaan perlu dilakukan upaya pengembangan sumber daya manusia kebudayaan. Dengan demikian kegiatan peningkatan kompetensi ini merupakan pendidikan dan pelatihan tingkat dasar yang dilakukan oleh Pusat Pengembangan SDM Kebudayaan terhadap Pengelola Bidang Kesenian sehingga peserta memahami kaidah-kaidah persiapan, pelaksanaan dan evaluasi untuk penyelenggaraan kesenian agar dapat mengembangkan kreativitas dalam mengelola setiap aktivitas kesenian.

Oleh sebab itu, modul ini merupakan acuan dalam proses belajar mengajar pada kegiatan Peningkatan Kompetensi Manajemen Seni yang disusun oleh ahli yang berpengalaman di bidangnya masing-masing, dan diharapkan dengan modul ini tujuan pembelajaran baik aspek pengetahuan, sikap dan keterampilan di bidang kesenian akan terpenuhi sesuai dengan ruang lingkup Manajemen Seni.

Kami menyadari bahwa modul ini masih ada kekurangan dan kelemahannya, baik pada isi, bahasa, maupun penyajian. Semoga modul ini bermanfaat khususnya bagi peserta Peningkatan Kompetensi Manajemen Seni Tingkat Dasar, sehingga peserta dapat mengimplementasikan materi ajar yang telah diperoleh di tempat bekerja masing-masing.

Jakarta, April 2015

Kapusbang SDM Kebudayaan



NIP. 195705051984031019

DAFTAR ISI

KATA PENGANTAR	iii
DAFTAR ISI	v
DAFTAR GAMBAR	viii
BAB I : PENGGUNAAN MODUL	1
A. Deskripsi	1
B. Prasyarat.....	2
C. Petunjuk Penggunaan Modul	3
D. Tujuan Akhir.....	4
E. Kompetensi	5
F. Cek Kemampuan.....	5
BAB II : PRODUKSI SENI PERTUNJUKAN	7
A. Elemen-elemen Produksi Teatrikal	11
1. Pemain dan Keterampilannya.....	11
2. Hubungan dengan Penonton.....	13
3. Ruang dan Waktu.....	13
4. Area Pertunjukan	14
B. Moda Produksi Seni Pertunjukan.....	15
1. Helaran atau Arak-arakan	15
2. Seni Pertunjukan Non-dramatik	16
3. Seni Pertunjukan Dramatik.....	18
4. Teater Tari.....	19
C. Sistem Produksi.....	20
1. Produksi Pementasan Tunggal.....	20
2. Produksi Pementasan Permanen.....	20
3. Produksi Pementasan Keliling.....	21
D. Pola Seni Pertunjukan	24

1. Prinsip Komunitas	24
2. Prinsip Macenas.....	25
E. Perubahan Waktu dan Masyarakat di hadapan Seni Pertunjukan .	26
1. Peristiwa Seni Pada Masyarakat Buhun.....	26
2. Peristiwa Seni Pada Masyarakat Baru.....	27
3. Seni Pertunjukan di Tengah Seni Industri	29
RANGKUMAN.....	29
LATIHAN	32

BAB III : MENUJU INDUSTRI SENI PERTUNJUKAN 33

A. Industri Seni Pertunjukan.....	33
1. Visi Organisasi.....	33
2. Kepemimpinan	35
3. Organisasi	36
4. Finansial dan ekonomi.....	38
5. Publikasi dan pemasaran	39
6. Teori seni, teori pertunjukan dan dramaturgi.....	39
7. Kebijakan kultural dan pendidikan.....	40
B. Basis Manajemen Industri Seni Pertunjukan	41
C. Langkah-langkah Manajemen Pertunjukan.....	43
1. Memahami Produk	45
2. Memahami Publik	47
D. Fungsi Dramaturg.....	49
E. Aspek Kepuasan Publik	50
1. Kepuasan Fisik atau Inderawi	52
2. Kepuasan Intelektual	53
3. Kepuasan Spritual.....	53
F. Menyusun Staf Produksi dan Pemasaran	55
1. Tugas dan Tanggung Jawab Staf Produksi	55
2. Tugas dan Tanggung Jawab Staf Pemasaran	55
G. Hentikan Strategi Meminta Belas-kasihan.....	57

RANGKUMAN	58
LATIHAN	60
BAB IV : MEDIA DAN SUMBER BELAJAR.....	61
1. MEDIA	61
2. SUMBER BELAJAR	62
REFLEKSI.....	63
DAFTAR PUSTAKA.....	64
GLOSARIUM.....	65

DAFTAR GAMBAR

Gambar 1	Legenda Sangkuriang berdasarkan naskah karya Utuy T. Sontani digarap dalam bentuk opera pop karya sutradara Bambang Aryana Sambas9
Gambar 2	Globe Theatre di London14
Gambar 3	Ogoh-ogoh yang biasa hadir pada helaran atau arak-arakan Ngrupuk sebelum Hari Raya Nyepi di Bali15
Gambar 4	Kelompok Cirque du Soleil yang pada dasarnya grup sirkus, kini dalam sejumlah produksinya kian banyak membawakan unsur dramatic17
Gambar 5	Gending Karesmen “Si Kabayan,” naskah karya Wahyu Wibisana dengan komposisi musik Mang Koko18
Gambar 6	Struktur Kerja35
Gambar 7	Contoh brosur Teater Generasi Medan untuk pementasan drama “Pinangan” (Anton Chekov)37

BAB I

PENGUNAAN MODUL

A. DESKRIPSI

Modul dengan judul PENINGKATAN MANAJEMEN PERTUNJUKAN difasilitasi oleh Pusat Pengembangan SDM Kebudayaan Badan Pengembangan Sumber Daya Manusia Pendidikan dan Kebudayaan dan Penjaminan Mutu Pendidikan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan.

Tujuan penyusunan modul ini agar pengelola seni memiliki kemampuan pengetahuan, sikap, dan keterampilan di bidang manajemen seni dan mengaitkannya ke dalam lembaga dimana pengelola seni bertugas.

Modul ini menjelaskan:

- 1) Aspek-aspek yang berkenaan dengan manajemen pertunjukan,
- 2) Unsur-unsur di sekitar produksi manajemen pertunjukan,
- 3) Tugas dan tanggungjawab setiap unsur produksi untuk mencapai kualitas garapan, dan
- 4) Standar mutu pertunjukan yang dilengkapi dengan rangkuman, latihan, serta refleksi yang akan menggambarkan kemampuan hasil pelatihan dari kegiatan peningkatan Kompetensi manajemen pertunjukan.

Modul ini dilengkapi glosarium agar pengelola seni mudah memahami istilah-istilah asing yang terdapat dalam materi uraian manajemen seni, juga dilengkapi soal-soal latihan yang terkait dengan kegiatan pemahaman konsep dan praktek manajemen seni sehingga pengelola seni dapat mengevaluasi diri dalam mengukur pemahaman terhadap isi modul.

Untuk melengkapi keterpakaian modul, maka disertai dengan paparan berupa *power point* dan media audio visual yang dapat membantu pengelola dalam memahami materi bidang manajemen pertunjukan.

B. PRASYARAT

Peserta diklat adalah pengelola seni di lembaga seni dan menguasai pengelolaan kegiatan seni. Peserta membawa dokumen (foto, rekaman video, proposal, kliping, portofolio, dll.) yang mendukung keterlibatan dalam kegiatan penyelenggaraan seni sebagai sumber belajar.

Peserta diklat harus berperan aktif dalam kegiatan pembelajaran, mengerjakan latihan-latihan, serta tugas terstruktur yang harus diselesaikan sesuai dengan waktu yang diberikan. Keaktifan peserta akan menjadi tolok ukur keberhasilan dalam memahami materi manajemen pertunjukan, sehingga pengelola dapat mengimplementasikannya sesuai dengan karakteristik lembaga seni yang dikelola di masing-masing daerahnya.

Kegiatan diskusi dalam bentuk simulasi-simulasi diharapkan dapat dilakukan peserta diklat agar dalam mengimplementasikan materi manajemen pertunjukan disesuaikan dengan lembaga seni yang dikelola.

C. PETUNJUK PENGGUNAAN MODUL

1. Penjelasan Bagi Peserta Diklat

Modul ini digunakan peserta diklat sebagai pedoman dalam melaksanakan kegiatan diklat Peningkatan Kompetensi MANAJEMEN PERTUNJUKAN. Modul ini dapat dijadikan tolok ukur dalam menilai kompetensi peserta diklat setelah mengikuti diklat, tugas, latihan, yang terdapat dalam modul.

Untuk kegiatan belajar yang berkaitan langsung dengan materi bidang MANAJEMEN PERTUNJUKAN dapat menggunakan media visual dan audio visual baik berupa VCD/DVD maupun media lainnya sebagai bahan apresiasi dan memahami materi ajar. Namun demikian peserta diklat dapat membuat media sesuai dengan materi bidang manajemen pertunjukan untuk melengkapi dan mengembangkan penyelenggaraan pertunjukan seni.

2. Peran Instruktur

Pada kegiatan diklat ini, modul digunakan instruktur sebagai kisi-kisi materi kegiatan pembelajaran. Untuk materi yang sangat spesifik dan sulit dipahami peserta didik, maka instruktur memberikan penjelasan lebih lanjut sampai pada implementasi materi dalam bentuk praktik.

Instruktur memberikan stimulus terhadap materi PENGANTAR MANAJEMEN PERTUNJUKAN yang harus dikuasai peserta diklat untuk mengetahui kemampuan dasar dalam pemahaman materi tentang konsep manajemen pertunjukan. Materi diklat yang disampaikan sangat disesuaikan dengan karakteristik peserta diklat, sehingga materi tidak terbatas pada apa yang terdapat dalam modul, tetapi juga didukung dengan referensi kelokalan yang dimiliki peserta diklat.

D. TUJUAN AKHIR

Modul ini bertujuan agar pembaca mampu menganalisis, dan menjustifikasi tahapan-tahapan produksi seni pertunjukan. Modul ini juga dapat memberikan pemahaman tentang bagaimana suatu organisasi melaksanakan proses kerja secara terstruktur sesuai dengan standar yang telah ditentukan berdasarkan tujuan penyelenggaraan pertunjukan seni. Pada bagian pertama akan dijelaskan tentang pengertian dasar MANAJEMEN PERTUNJUKAN, ruang lingkup seni pertunjukan yang menyangkut elemen-elemen produksi teatral (pemain dan keterampilannya, hubungan dengan penonton, ruang dan waktu, area pertunjukan), moda produksi seni pertunjukan (helaran atau arak-arakan, seni pertunjukan non-dramatik, seni pertunjukan dramatik, teater tari), sistem produksi (produksi pementasan tunggal, produksi pementasan permanen, produksi pementasan keliling), pola produksi seni pertunjukan (prinsip komunitas dan prinsip *maecenas*).

Agar modul ini dapat dipahami dengan baik, maka pembaca harus memahami Perubahan Waktu dan Masyarakat di hadapan Seni Pertunjukan (Peristiwa Seni pada Masyarakat Buhun, Peristiwa Seni pada Masyarakat Baru, Seni Pertunjukan di tengah Seni Industri), Menuju Industri Seni Pertunjukan (visi demi keberhasilan pengorganisasian, pimpinan atau manajer, kepemimpinan, organisasi, finansial dan ekonomi, publikasi dan pemasaran, teori seni, teori pertunjukan dan dramaturgi, kebijakan kultural dan pendidikan), dan Basis Manajemen Industri Seni Pertunjukan.

Pada akhir modul dilengkapi dengan uraian langkah-langkah manajemen pertunjukan (memahami produk, memahami publik), fungsi dramaturg, aspek kepuasan publik (kepuasan fisik atau inderawi,

kepuasan intelektual, kepuasan rohani), menyusun staf Produksi dan pemasaran (tugas dan tanggung jawab staf produksi dan pemasaran). Hal ini agar didapat gambaran bagi para pembaca dalam mempelajari sekaligus menyelenggarakan kegiatan pameran dan atau pertunjukan seni.

E. KOMPETENSI

Kompetensi yang diharapkan setelah mengikuti diklat dengan menggunakan modul ini adalah ;

1. Peserta diklat memiliki pengetahuan dalam mengelola penyelenggaraan pertunjukan seni,
2. Peserta diklat mampu melakukan kegiatan produksi seni pertunjukan hingga melakukan evaluasi di setiap akhir program,
3. Peserta diklat mampu mengelola penyelenggaraan seni pertunjukan dengan baik.

F. CEK KEMAMPUAN

Kemampuan peserta diklat dapat diukur melalui penyelesaian tugas, latihan dan evaluasi yang harus diselesaikan dengan baik. Penilaian proses atau penilaian kinerja pada saat diklat digunakan sebagai alat ukur untuk menilai aktivitas peserta diklat, sedangkan penilaian produk atau hasil dalam bentuk uji kompetensi.

BAB II

MANAJEMEN PRODUKSI

Sebagian dari pembahasan modul ini telah dipaparkan pada modul “MANAJEMEN SENI PERTUNJUKAN (MSP)” , namun demikian dalam modul ini diuraikan pendalaman maupun penjabaran dari MSP untuk kemudian pada bagian akhir tulisan diupayakan lebih mengerucut kepada kenyataan umum sekitar realitas seni serta manajemen pertunjukannya.

Seperti telah diuraikan di dalam MSP, produksi seni pertunjukan mencakup kegiatan kerja sejak perencanaan, latihan, hingga presentasi atau mementaskan karya. Berbeda dengan seni rekam (film, sinetron, atau video), karya seni pertunjukan itu hadir secara hidup di dalam ruang dan waktu yang sama di hadapan penonton. Penampilannya dapat melalui tubuh pemain secara langsung maupun dengan gambaran figur-figur tertentu, semisal wayang. Suatu produksi seni pertunjukan dapat bersifat dramatik dan non-dramatik.

Produksi yang bersifat dramatik umumnya berdasarkan naskah tertulis atau bisa juga sekadar skrip panduan lakon. Laku dramatik yang sejauh ini dikenal adalah perilaku atau pembawaan peran *mimetik* (dari bahasa Yunani, *mimēsis*, yang berarti menirukan, imitasi, representasi) keseharian, natural, tetapi mengacu kepada struktur atau susunan naskah dramatis. Namun sesungguhnya, hal yang tidak biasa seperti adegan berjalan pada seutas tali sama halnya pertunjukan akrobat, itu bisa saja termasuk ke dalam laku dramatik. Jika memang yang dibawakannya

tersebut merupakan “peran” dari naskah yang harus dibawakan. Maka laku dramatik itu dapat berupa ilusi dramatik yaitu *mimesis* atas keseharian, maupun presentasi teatral, seperti halnya aktor yang “pura-pura” akrobat tadi. Dengan pengertian ini maka pertunjukan dramatik mencakup tari, menyanyi, sulap, akrobat, atau elemen-elemen lain yang semula bersifat non-dramatik, selama hal tersebut berkaitan dengan prinsip mimetik, representasi, atau penggambaran kehidupan nyata.

Adapun produksi teatral non-dramatik pada dasarnya adalah produksi yang tidak berprinsip kepada *mimetik* atau “prinsip memerankan tokoh tertentu”. Umumnya semata-mata merupakan hiburan atau demi eksitasi penonton, maka seperti yang telah disinggung di atas semisal akrobat, gestikulasi tubuh, sajian vokal, dan sebagainya bersifat teatral dan hadir langsung di hadapan penonton. Hal tersebut tetaplah diartikan sebagai non-dramatik sepanjang sifatnya murni presentasi dibanding merepresentasikan sesuatu peran tertentu.

Dua hal di atas merupakan prinsip mendasar yang paling awal untuk dikenali di dalam setiap kegiatan manajemen pertunjukan, mengingat keduanya menuntut tata-kelola, pemasyarakatan, hingga cara mengapresiasikannya yang berbeda. Tanpa disadari kerap terjadi percampuran antara dramatik dan non-dramatik di dalam suatu produksi pertunjukan. Tetapi, setelah mengenal dasar-dasarnya maka ke depan harus lebih fasih untuk memilah, memberi garis bawah (*emphasis*) untuk bagian yang dianggap penting atau tidak penting bagi segmen tertentu, termasuk memilah antara kepentingan komersial atau kultural, untuk pendidikan atau untuk ekstravaganza, dan seterusnya.

Agar lebih tergambar tentang hal yang dimaksud, berikut beberapa paparan kenyataan tentang khazanah seni di Indonesia.

Pada tahun 1978-1979 adalah produksi drama “Lingkar Kapur Putih” produksi STB (Studiklub Teater Bandung) berupa adaptasi atas naskah “Der Kaukasische Kreidekreis” yang ditulis Bertolt Brecht pada tahun 1944. Lakon yang mengisahkan tokoh gelandangan bernama Azdak ini disutradarai oleh Suyatna Anirun, dan untuk pertunjukannya dibuatkan komposisi *gending* serta sejumlah nyanyian khusus oleh Yoyo Risyaman. Karya *gending* dengan dasar *kliningan* untuk pewayangan tersebut sangat bagus, tapi jika manajemen produksi dan/atau produksi pertunjukan tersebut menekankan (*emphasis*) kepada nilai-nilai musikal maka bukan tidak mungkin bisa menjadi abai terhadap elemen-elemen dramatiknnya. Akibatnya, jika memang terabaikan, maka berlanjut kepada produksi secara keseluruhan, terjadinya kesalahan promosi atau publikasi, hingga ujung terakhirnya mengalami cacat apresiasi.



Gambar 1

Legenda Sangkuriang berdasarkan naskah karya Utuy T. Sontani digarap dalam bentuk opera pop karya sutradara Bambang Aryana Sambas, pada saat dipentaskan di Teater Tertutup Balai Pengelolaan Taman Budaya Jawa Barat, Bandung, 2011. [Foto: RETNO HY/PRLM]*

Perbandingan antara *karawitan* (musik) dan elemen dramatik pada contoh tersebut relatif masih kecil, sementara masih ada lagi kenyataan bentuk, wilayah estetik, drama, dan musik yang sama kuatnya semisal pada gending karesmen “Si Kabayan” karya Mang Koko. Pada gending karesmen, opera, teater tari dan semacamnya itu niscaya terjadi geseran pola dan/atau keseimbangan penekanan (*emphasis*) terhadap drama, musik, teknik vokal menyanyi, dan tarian.

Pada perkembangan seni pertunjukan kontemporer seperti yang dipelopori oleh Teater SAE kemudian berlanjut pada pengayaan Teater Kubur, Bandar Teater adalah kecenderungan mengombinasikan peristiwa dramatik dengan non-dramatik dengan lebih ekstrem lagi. Demikian halnya kecenderungan Teater Payung Hitam yang suatu ketika bisa cenderung akrobatik seperti ketika membawakan naskah “Kaspar,” tapi pada saat yang bersamaan tokoh Kasparnya sendiri tampil dengan sangat realistis. Contoh lainnya adalah pementasan “Sangkuriang” dalam bentuk opera yang digarap oleh Bambang Aryana Sambas pada tahun 2011, di sini ihwal nyanyian seperti halnya di dalam teater musikal, kemudian nyanyian, dan tarian, berbaur dengan pola naratif naskah yang ditulis oleh Utuy T. Sontani hingga presentasi dramatik murni. Demikian sekadar gambaran bahwa batasan-batasan yang telah disebutkan sejatinya sangat elastis.

Tidak lepas dan/atau sepatutnya menjadi perhatian manajemen produksi bahwa seni pertunjukan sebagai bentuk seni, tentu tidak bisa lepas dari pembicaraan keterampilan seni peran (*acting*) dan penyutradaraan, hingga yang berkenaan dengan dimensi estetik yang tercakup di dalam seni tata pentas, tata busana, tata cahaya, tata suara, atau keseluruhannya yang tercakup ke dalam elemen-elemen teatrikal (Beckerman, Bernard dan Barker, Clive, *Ed.*:2012).

A. ELEMEN-ELEMEN PRODUKSI TEATRIKAL

Peter Brook pada pembukaan salah satu bukunya menulis “seseorang berjalan melintas ruang kosong dan pada saat itu, seseorang lainnya menyaksikan, cukup itu saja karena dengan itu telah terjadi keterlibatan teater” (Brook, Peter, 1968: 9). Isi keseluruhan bukunya mengarah kepada diskusi yang lain, tapi intinya Brook menunjukkan elemen yang paling hakiki di dalam peristiwa teater yaitu adanya pemain, ruang, dan penonton.

Lebih lanjut dalam kaitannya dengan manajemen pertunjukan, tentu tidak sesederhana pertunjukan yang ditampilkan. Orang yang berjalan itu adalah pemain atau aktor yang niscaya langkahnya tersebut dimotivasi oleh kehendak untuk menciptakan sesuatu yang memukau sehingga menjadi patut dilihat, dan itu pula yang menjadi dasar dari semua seni pertunjukan. Berkenaan dengan itu pula maka jenis pertunjukan teater terbagi menjadi 1) jenis pertunjukan teater yang memerlukan ritual, dan 2) magi atau pun pertunjukan yang berakar pada upaya membangun struktur emosi dan pengalaman.

Jika dirumuskan secara umum, semua produksi seni pertunjukan memiliki unsur-unsur tertentu yang sama, yaitu: seorang pemain atau para pemain, seni peran (*acting*), hadir di dalam suatu ruang (biasanya semacam panggung) dalam waktu batas waktu tertentu, dan di balik itu terdapat proses dan organisasi produksi yang tidak lain adalah manajemen pertunjukan.

1. Pemain dan Keterampilannya

Karya dari seorang pemain (aktor) ditandai dengan lima bidang utama yaitu: (1) penampilan fisik tertentu, vokal, dan keterampilan;

(2) menunjukkan keterampilan *mimetik* yang tersimulasikan ke dalam kehadiran fisik; (3) melakukan eksplorasi imajinatif demi terbangunnya situasi fiksional; (4) menunjukkan pola-pola perilaku manusia yang diperankannya; dan (5) interaksi, baik dengan semua lingkungan dan yang terlibat dalam pementasan atau aktor yang memainkan karakter lain, serta dengan semua penonton.

Kemampuan tampil, keaktoran, atau keterampilan (*skill*) menarik peran tertentu di berbagai seni pertunjukan itu berbeda-beda. Rendra di dalam “Tentang Bermain Drama” (Rendra: 1979: 69), senada dengan Suyatna Anirun di dalam “Menjadi Aktor”(Anirun, Suyatna: 1998: 43), bahwa keberadaan pemain di atas pentas itu berkenaan dengan penciptaan peran yang dimainkannya. Hal ini menunjukkan bahwa setiap kali ganti cerita atau ganti naskah, tentu tugas aktor adalah menciptakan karakter dari peran barunya. Berbeda dengan tradisi opera Cina dan drama tradisional Jepang, pemain atau aktor biasanya dipilih dan dilatih untuk satu peran saja sepanjang kehidupan profesionalnya. Sesungguhnya relatif sama dan merata di sebagian besar tradisi seni pertunjukan Indonesia. Perhatikan misalnya, tradisi pemeranan untuk tokoh-tokoh *punakawan* (Semar, Bagong/Cepot, Petruk/Gareng, dan Dawala), ada semacam peran *manner* yang ketat dan telah terumuskan secara tradisi dari mulai perawakan, reproduksi pola gerak, hingga cara bicaranya.

Catatan yang penting bahwa, baik dalam konteks modern seperti dirumuskan Rendra dan Suyatna, kecenderungan tradisi prinsip dasar pendorongnya adalah keahlian, keterampilan (*skill*), dan pengabdian yang ditempuh melalui proses latihan yang panjang. Kegiatan manajemen pertunjukan, galibnya berdasar kepada hal yang prinsip tersebut, baik untuk kepentingan manajerial produksi maupun kaitannya dengan sistem penghargaan kerja.

2. Hubungan dengan Penonton

Pemain dalam teater non-dramatik umumnya menyanjung keberadaan penonton yang hadir, dan bermain langsung di arena. Aktor dalam teater dramatik mungkin juga demikian, tapi mungkin juga tidak melakukannya. Saat memainkan komedi Yunani kuno, misalnya seorang aktor bermain untuk membawakan pikiran penulis naskah; kehadirannya di depan penonton mungkin membujuk, menyarankan, bahkan bisa juga menantang penonton. Sebaliknya aktor yang memainkan drama naturalistik, akan bermain seolah-olah di dalam “empat dinding” tertutup yang berada di ruang panggung. Diantara kedua ekstrem ini terdapat beragam kemungkinan hubungan. Pada beberapa kasus, kontak langsung tersebut mungkin dengan mengasumsikan penonton “ikut” memainkan peran seperti misalnya dalam adegan persidangan, di mana penonton diperlakukan sebagai juri atau sebagai penonton di pengadilan. Pada kasus lain, aktor bersama penonton seolah-olah bermain di dalam empat dinding yang sama.

Kualitas kontak antara pemain dan penonton dibentuk secara sublim oleh hasil latihan pemain sehingga dapat tampil dengan baik, serta peran kehadiran aktor sebagai penggambaran lingkungan (*setting*) menjadi tepat kondisi sosialnya maupun keberadaannya di dalam strata masyarakat.

3. Ruang dan Waktu

Pembeda antara aktor sebagai penampil dan aktor sebagai pembawa peran ditentukan oleh perbedaan penggambaran ruang dan waktu. Hal ini berlaku bagi produksi pertunjukan presentasional maupun representasional.

4. Area Pertunjukan



Gambar 2

Globe Theatre di London [Sumber foto: ROTA/AP - Encyclopædia Britannica, 2012]*

Pemain dan penonton hadir bersama di dalam suatu area, di sana adalah ruang digambarkan untuk pentas (area pentas, peninggian panggung, celah untuk masuk dan keluarnya pemain) dan ruang penonton. Keduanya terkait secara struktural. Pola hubungan pemain dan penonton umumnya dalam bentuk: (1) *ampiteater* dengan tempat duduk penonton setengah mengelilingi area bermain, (2) teater arena atau teater lingkaran (*round theater*) dengan posisi penonton berdiri atau duduk dalam lingkaran, dan (3) *prosenium*, baris penonton duduk menghadap sebuah panggung.

Ruang Teater tersebut sering berada di dalam gedung atau bangunan khusus, tetapi tak jarang pula berada di tempat terbuka atau ruang publik lainnya (Dim, Herry. 2011: 40).

B. MODA PRODUKSI SENI PERTUNJUKAN

Banyak sekali moda, cara, dan bentuk tontonan, diantaranya dalam bentuk arak-arakan, teater tenda seperti halnya sirkus, atau di gedung khusus, seperti yang telah dijelaskan berikut ini:

1. Helaran atau Arak-arakan

Arak-arakan non-dramatik umumnya masih menjadi tradisi di berbagai daerah, di wilayah kebudayaan Sunda biasanya disebut *helaran*. Umumnya merupakan kegiatan masyarakat dalam bentuk parade, dapat statis di suatu lokasi atau pun bergerak dalam bentuk iring-iringan atau pawai.



Gambar 3

*Ogoh-ogoh yang biasa hadir pada helaran atau arak-arakan Ngrupuk sebelum Hari Raya Nyepi di Bali [Sumber foto: Bali Art Centre, infoartcentre.blogspot.com]**

Daya tarik arak-arakan non-dramatik terletak pada tontonan visual dan juga tetabuhan, serta kemungkinan tari-tarian. Para pemainnya merupakan anggota kolektif suatu perkumpulan, namun dalam arak-arakan biasanya menonjolkan salah satu bagian, baik dalam bentuk boneka besar maupun sosok orang tertentu, atau dapat pula titik fokusnya pada sejumlah penyanyi. Pada helaran yang bernuansa keagamaan, sosok fokusnya bukan pada orang, tetapi berupa ikon atau patung, misalnya aneka ragam *Ogoh-ogoh* di dalam parade Ngrupuk di Bali.

2. Seni Pertunjukan Non-dramatik

Produksi seni pertunjukan non-dramatik mencakup beragam sastra lisan, presentasi musik, sirkus dan/atau pasar malam, sulap, kesenian pada upacara pembukaan/penutupan olahraga, dan acara-acara seremonial, seperti penyambutan tamu, dan sebagainya. Nyaris di sana tidak ada garis narasi dramatik, melainkan berpokok kepada keahlian teknis para pemain atau makna ritual acara yang menjadi fokus perhatian. Sekilas mungkin saja ada semacam unsur katarsis (pembersihan), seperti yang diidentifikasi Aristoteles sebagai tujuan tragedi. Contohnya pada tradisi upacara melamar atau menjelang pernikahan adat Sunda dan Jawa. Inti peristiwa keseluruhannya bukanlah pada narasi lakon melainkan pada seremonial.

Namun, perlu pula dicatatkan, bahwa di akhir abad ke-20, banyak terjadi produksi seni pertunjukan yang berlandaskan pada persilangan antara no-dramatik dan dramatik. Perkumpulan

seni pertunjukan jalan ketiga, misalnya demi menyampaikan pertunjukan dramatik sering menggunakan teknik sirkus, aktornya tampil dengan keterampilan sulap dan akrobat, atau sebaliknya, para pemain yang pada dasarnya berlatar belakang sirkus dan akrobat, tetapi kemudian produksi pertunjukannya mengarah kepada unsur-unsur dramatik. Contohnya perkumpulan seni pertunjukan hiburan *Cirque du Soleil* dari Canadian. Bahkan lakon-lakon abad pertengahan dan *Renaissance*, seperti tampak pada beberapa produksi drama karya Shakespeare, kerap bernuansakan teknik sirkus dan akrobat. Demikian halnya dengan Samuel Beckett yang menggunakan citra badut dalam lakon “Menunggu Godot.”



Gambar 4

Kelompok Cirque du Soleil yang pada dasarnya grup sirkus, kini dalam sejumlah produksinya kian banyak membawakan unsur dramatik [Sumber foto: London on the Inside, londontheinside.com]*

3. Seni Pertunjukan Dramatik

Ciri paling umum produksi seni pertunjukan dramatik adalah pada presentasi naskah atau lakon yang mendasari keseluruhan permainannya. Pemain-pemain yang tampil membawakan watak atau karakter tokoh tertentu. Termasuk ke dalam hal ini moda wayang Paladin Sicilia, wayang kulit atau golek, hingga Bunraku yang merupakan moda wayang Jepang.

Di dalam beberapa produksi dramatik adakalanya musik dan tari menjadi bagian penting di dalam muatan naratif, contohnya lakon “Jayaprana dan Layonsari” yang berasal dari cerita rakyat Bali. Lebih khusus lagi tentang perpaduan ini, dapat dilihat pada opera



Gambar 5

Gending Karesmen “Si Kabayan,” naskah karya Wahyu Wibisana dengan komposisi musik Mang Koko (Koko Koswara) saat ditampilkan kembali di Gedung Kesenian Sunan Ambu, 2013, oleh para mahasiswa STSI Bandung. [Sumber foto: RETNO HY/PRLM, www.pikiran-rakyat.com]*

atau *gending karesmen* pada kebudayaan Sunda, di mana unsur drama dan musik menjadi elemen penting untuk aspek dramatik.

Moda opera dalam manajemen pertunjukan sebagian besar tradisi, di mana seni pertunjukannya memiliki landasan kuat pada unsur sastra, musik, dan tari. Bahkan menjadi semacam impian dramawan seperti halnya Utuy T Sontani yang menulis “Sangkuriang” dalam bentuk *libretto*. Moda ini pun membuka kemungkinan bagi inovasi gabungan antara seni suara dan seni peran, seni visual teater, wilayah pengelanaan estetik bagi para desainer untuk mencapai kemungkinan-kemungkinan spektakuler. Tapi di sisi lainnya, memang selalu menjadi kesulitan manajemen pertunjukan mengingat anggaran kebutuhan biayanya cukup tinggi.

4. Teater Tari

Batasan teater tari, cukuplah jelas, yaitu bentuk seni yang menggabungkan elemen-elemen presentasi dramatik dan tari. Ini pun merupakan moda yang amat luas kemungkinannya untuk dikembangkan di dalam produksi seni pertunjukan, mengingat seni tari relatif merata tersebar di seluruh khazanah seni Nusantara.

Pada umumnya tari hadir sebagai seni yang mandiri, tapi di sisi lainnya banyak pula seni tari yang tidak terpisahkan dari lakon dramatik, misalnya dalam istilah-istilah wayang *wong* (orang), sendratari, langendriyan, ketoprak, ludruk, topeng Betawi, Gundala (drama tradisional Suku Karo yang kerap berisi nyanyian dan tarian), atau tarian di Aceh seperti tari Beudoh, tari Ranup Lampuan, tarian Rapa’i Geleng yang sesungguhnya memiliki landasan cerita dramatik.

C. SISTEM PRODUKSI

Sistem produksi sesungguhnya mencakup sejak perencanaan, latihan, dan kinerja yang umum untuk semua produksi teater, berbagai sistem mengatur dan melaksanakan kegiatan ini demi menghasilkan produksi yang jelas. Sebagian besar tentang ini telah dibahas di dalam Manajemen Seni Pertunjukan, berikut adalah rincian atau beberapa yang masih perlu dikemukakan seperti yang berkenaan dengan produksi tunggal, permanen, pentas keliling, dan selintas tentang manajemen pertunjukan komersial.

1) Produksi Pementasan Tunggal

Produksi yang dilakukan, baik oleh grup teater maupun lembaga yang memayunginya, dengan sifat produksi yang sangat terbatas, misalnya satu produksi dan hanya untuk satu atau tiga malam pertunjukan saja. Moda produksi seperti ini merupakan moda yang paling umum di sepanjang sejarah seni pertunjukan Indonesia.

2) Produksi Pementasan Permanen

Produksi pementasan permanen relatif belum ada, contohnya di dalam khazanah seni pertunjukan, kecuali semacam *Vaudeville* atau pertunjukan yang terdiri dari ragam seni untuk hiburan seperti yang berlaku pada objek wisata Saung Angklung Udjo. Meski belum ada, kiranya produksi seni pertunjukan permanen sudah sepatutnya dipikirkan, dirancang, dan dilaksanakan oleh pemerintah atau pun pihak swasta RI. Alasannya cukup kuat, negeri ini sendiri telah berusia 69 tahun (1945-2014) sementara

sejarah seni pertunjukannya telah berusia 123 tahun jika dihitung dari munculnya *Komedie Stamboel* (1891) sebagai perkumpulan sandiwara pertama di Surabaya (Sumardjo, Jakob. 1983: 56).

Di sepanjang sejarahnya telah memiliki nama-nama besar dan/atau menjadi bagian penting seperti halnya Suyatna Anirun, Rendra, Arifin C Noer, Teguh Karya, Saini KM, N. Riantiarno, Putu Wijaya, dan seterusnya. Sebut saja N. Riantiarno dengan grupnya yaitu Teater Koma, relatif sudah sapatutnya memiliki gedung permanen untuk menyajikan karya-karyanya secara tetap. Di gedung tersebut, dilengkapi juga dengan museum artistik dan perlengkapan panggung lainnya, ruang *workshop*, tempat penggemblengan aktor dan proses latihannya, perpustakaan dan dokumentasi, hingga tempat pelatihan atau pendidikan untuk masyarakat.

Dengan keberadaannya itu, maka *venue* tersebut bisa menjadi lembaga kebudayaan sekaligus menjadi tempat kunjungan wisata, artinya tumbuh sebagai wahana industri kreatif dan industri wisata. Hal yang sama, misalnya, dikembangkan gedung untuk pementasan lakon-lakon Saini KM di Bandung, Aspar Paturusi di Sulawesi Selatan, Andjar Asmara di Sumatra Barat, Rendra di Depok atau Yogyakarta, Maskirbi di Banda Aceh, sama halnya *Globe Theatre* di London yang berasosiasi dengan karya-karya William Shakespeare sejak berdirinya pada tahun 1599, atau seperti halnya *Broadway* hingga *Off-Off-Broadway* yang telah dibahas di atas.

3) Produksi Pementasan Keliling

Hampir semua kelompok teater Indonesia yang terkategoriikan telah mapan atau pun yang sedang tumbuh, pernah membuat produksi tunggal untuk kemudian pentas keliling dari desa ke

desa, ke beberapa kota, bahkan lintas pulau. Pentasnya pun tidak hanya di gedung-gedung formal, melainkan ada juga yang pentas dari rumah ke rumah. Salah satu contohnya adalah kelompok teater Sego Gurih dari Yogyakarta. Seperti diberitakan “Tempo.Co” suatu ketika kelompok Sego Gurih pentas keliling antara lain di kompleks Pasar Ngotho Imogiri, di halaman rumah pelawak Yogyakarta, di Kampung Matrijeron, di Dusun Mbutuh Imogiri, di Kampung Kotagede, dan di Padepokan Seni Wayang Ukur Mbah Kasman Mergangsan Tamansiswa. Seniman Sego Gurih terdiri dari alumnus Institut Seni Indonesia Yogyakarta. Produksi pentas kelilingnya ditanggung komunitas dan jaringannya. (Tempo.Co, Rabu, 6 Maret 2013).

Tradisi terpanjang pentas keliling, tentu harus mencatat “Teater Keliling” pimpinan Rudolf Puspa yang telah berkeliling sejak kelompoknya didirikan pada tahun 1974. Sementara keberlanjutan tradisi pentas keliling ini perlu pula dicatatkan dukungan Program Hibah Seni dari lembaga Kelola. Menurut data laporannya selama lebih dari 10 tahun, Kelola berhasil mewujudkan 230 pertunjukan. Jumlah tersebut, seperti dilaporkan situs Kelola (www.kelola.or.id), barulah menyerap 16% saja dari jumlah pelamar hibah.

Khususnya bagi Indonesia yang dikenal sebagai negara kepulauan serta memiliki kebudayaan yang beragam, moda kegiatan pentas keliling ini termasuk penting, baik dalam kepentingan interaksi seni dan kebudayaan maupun kepentingan politis dalam kaitannya dengan konsep NKRI. Tingkat kepentingannya pun merata, baik bagi ragam seni tradisional, modern, maupun kontemporer, berlaku pula bagi seni pertunjukan dramatik maupun non-dramatik.

Manfaat yang lebih konkretnya lagi, dapat dikutip dari suatu kesempatan kelompok Teater Lho Indonesia yang melakukan pentas keliling ke wilayah Kabupaten Lombok Utara (KLU). Sebagian dari laporannya seperti dilansir di dalam *sociality22.wordpress.com*, antara lain menyebutkan:

Minimnya jumlah pertunjukan seni di KLU menyebabkan rendahnya daya apresiasi masyarakat. Tentu saja, ini tantangan para pekerja seni (baca: teater) dan buat pemerintah KLU itu sendiri. Kabag Humas dan Protokol KLU, bapak Ihwan Budiman menegaskan dalam sambutannya bahwa ia berharap kegiatan pentas teater dan *workshop* tidak berhenti sampai di sini saja. Ia berharap kegiatan serupa dapat dilakukan kembali untuk lebih menggalakan kegiatan kepemudaan di KLU. Hal senada juga disampaikan Sekretaris Dinas Kebudayaan Pemuda dan Olah Raga (Sekdis Dikpora) Kabupaten Lombok Utara, Adenan MPd (25/1/2014), bahwa ia akan mendukung secara penuh pendanaan kegiatan yang berhubungan dengan pelajar, khususnya *workshop* pelatihan teater dan festival teater di Kabupaten Lombok Utara.

Bahwa minimnya jumlah pertunjukan seni, bukan hanya di KLU melainkan mungkin terjadi di pelosok-pelosok lain di Indonesia. Rendahnya daya apresiasi masyarakat yang hanya dibentuk secara “tunggal-dimensi”, karena dominasi kesenian televisi, maka bukan tidak mungkin antara satu seni di suatu daerah tidak saling mengenal dengan daerah yang terdekat sekalipun. Keterputusan komunikasi budaya seperti ini dapat dibayangkan di dalam acuan yang lebih luas lagi yaitu Indonesia.

D. POLA PRODUKSI SENI PERTUNJUKAN

Jika memperhatikan pola produksi dan pementasan seni pertunjukan di Indonesia, umumnya berjalan dalam dua kemungkinan, yaitu prinsip komunitas dan prinsip *maecenas* sebagai kelanjutan dari tradisi tanggapan.

1) Prinsip Komunitas

Prinsip yang tumbuh bersama perkumpulan atau lingkung seni tertentu dengan masyarakat pendukungnya. Sebagai contoh dikenal sebutan Komunitas Salihara di Jakarta, dan Komunitas CCL (Celah-celah Langit) di Bandung serta KKS (Komunitas Kebun Seni). Khususnya model seperti CCL dan KKS, masih betul-betul berprinsip kepada kemasyarakatan dan pola kerjasama sejak persiapan hingga pelaksanaan peristiwa seninya, tidak saja hal-hal yang berkenaan dengan teknis pentas, tetapi juga sampai kepada kegiatan masak bersama untuk konsumsi proses latihan dan bahkan pada saat pementasannya.

Pola ini, meski tidak memiliki kaitan sejarah secara langsung, pada dasarnya memiliki landasan dari sejumlah seni tradisi. Penyebutan nama kampung/desa/kota/kabupaten dikenal pada perkumpulan seperti Topeng Tambun, Topeng Losari, Topeng Dermayon, dan sebagainya. Penyebutan tersebut relatif bukan sekadar penunjuk tempat, melainkan memiliki landasan bahwa pada masa lalunya kesenian-kesenian itu memiliki ikatan sosial yang kuat dengan wilayahnya dan menjadi “milik” daerah, meski kemudian kerap “bebarang” (pentas berkelana) ke daerah-daerah lain. Pada perkembangan berikutnya, sesuai pula dengan perubahan dan perkembangan masyarakatnya, tak ayal keamatan hubungan lingkungan dengan keseniannya itu cenderung merenggang.

Satu hal yang masih berbekas hingga saat ini adalah prinsip atau pola *maecenas* atau tanggapan.

2) Prinsip Maecenas

Prinsi *maecenas* adalah pementasan atau kegiatan seni dengan pendanaan utama yang berasal dari seseorang atau suatu lembaga. Di dalam praktik pementasan seni pertunjukan tradisional sering mendengar istilah “tanggapan,” yaitu pentas untuk kenduri atau hajatan tertentu. Penyandang dana bagi pentas tanggapan biasanya bersumberkan dari pemilik hajut. Pola ini mirip sekali dengan sistem *maecenas*.

Pola ini berlaku di masa kesultanan di berbagai wilayah yang pernah mengenal masa pemerintahan sultan. Pemerintahan atau sultannya sendiri biasa menyelenggarakan tanggapan, maka segenap kebutuhan dana untuk pementasan tersebut bersumberkan dari kesultanan. Bahkan tidak jarang kelompok atau komunitas seninya itu sendiri menjadi masyarakat khusus yang seluruh kehidupannya ditunjang oleh sultan. Walaupun tidak seluruh kebutuhan hidup para senimannya dijamin oleh sultan, mereka biasa menganggapnya sebagai pengabdian kepada sultan (raja).

Tradisi ini masih terus berlanjut hingga masa peralihan pemerintahan kolonial Belanda ke masa kemerdekaan. Bupati-bupati di masa peralihan itu biasanya memiliki dan bahkan membentuk perkumpulan-perkumpulan seni. Perkumpulan ini menjadi bagian dari kabupaten meskipun sifatnya informal atau tidak terikat secara struktural. Menilik pola fasilitator pada sistem pemerintahan sekarang ini, sesungguhnya masih berkait dengan pola *maecenas*. Jika bukan pemerintah dapat pula swasta atau perorangan yang memang mampu untuk menghidupi kehidupan seni, termasuk ke dalam pola ini.

E. PERUBAHAN WAKTU DAN MASYARAKAT DI HADAPAN SENI PERTUNJUKAN

Pada seni pertunjukan, baik dengan prinsip komunitas maupun *maecenas*, memiliki sistem dan cara pengelolaannya masing-masing. Beberapa cara di dalam sistem komunitas maupun “tanggapan” yang dirasakan masih aktual dan masih relevan untuk masa kini, tentu saja tidak akan ditinggalkan begitu saja. Pola militansi dan kekerabatan di dalam prinsip teater (seni pertunjukan) komunitas, misalnya, bagaimanapun harus diakui bahwa itulah yang hingga kini masih menjadi soko guru utama bagi daya tahan teater di hadapan perkembangan zaman.

Namun demikian, perubahan waktu tidak dapat diabaikan dengan melihat perubahan zaman, dan perubahan sosio-kultural di dalam masyarakat. Di hadapan perubahan-perubahan itulah dibutuhkan alat atau cara baru yang dapat merancang hingga pelaksanaan pentas yang berhasil. Cara baru tersebut, secara umum dikenal atau berada di dalam cakupan manajemen pertunjukan yang akan dibahas pada modul ini.

1. Peristiwa Seni pada Masyarakat Buhun

Pada masyarakat *buhun* (awal sejarah), yang kemudian masih berjejak kuat pada masyarakat adat, dan bayang-bayangnya terkadang masih tampak pada masyarakat tradisional, seni atau peristiwa seni. Hal itu merupakan bagian yang tidak terpisahkan dari keseluruhan tata-kehidupan.

Sistem tanda, simbol, siloka, hingga moda dan gaya pementasan keseniannya pun tidak terpisahkan. Mitos dan sistem kepercayaan biasanya menopang pula segenap realias seni, sehingga masyarakat tidak

memerlukan lagi penjelasan tekstual karena seni sekaligus berfungsi sebagai ajaran, petunjuk hidup, dan juga adab yang disepakati bersama di dalam menjalankan keseluruhan kehidupan. Begitu pula pada saat pelaksanaan presentasi keseniannya, bahkan seluruh masyarakat telah mengetahui durasi waktunya. Semua anggota masyarakat biasanya sudah memaklumi kapan peristiwa kesenian itu akan dan harus berlangsung, sebab peristiwa tersebut sudah menjadi “kalender tetap” yang berada di dalam keseluruhan siklus kehidupan. Pada sebagian masyarakat adat atau masyarakat tradisi, hingga kini masih dikenal, misalnya serangkaian bentuk-bentuk upacara panen yang di dalamnya mencakup peristiwa kesenian. Sebetulnya masih banyak contoh lain seperti ruwatan, larungan, tolak bala, dan sebagainya yang berkaitan dengan “kalender seni” pada masyarakat *buhun*.

Jika sudah waktunya untuk melaksanakan peristiwa seni, maka masyarakat tidak perlu lagi diberi tahu, karena masyarakat akan bergerak dengan sendirinya ke *venue* atau tempat kesenian, bahkan biasanya dengan persiapan dan pakaian khusus sebab peristiwa seni di sini merupakan bagian dari ritual masyarakat.

2. Peristiwa Seni pada Masyarakat Baru

Masa ritual masyarakat *buhun*, kini relatif tidak dikenali masyarakat baru, apalagi masyarakat urban. Bahkan di lingkungan yang terkategori masih rural (masyarakat yang homogen), nyata sekali telah mengalami pergeseran dan perubahan sosio-kultural. Hasil pengamatan, ketika bertandang ke rumah pembuat wayang kulit dan pelukis kaca, Rastika di Gegesik segera tergambar bahwa tidak semua masyarakatnya memiliki hubungan “ritual” dengan wayang. Jika pada

masyarakat masa lalu nyaris kebanyakan mengenal nama-nama wayang hingga lakon-lakonnya, maka masyarakat Gegesik saat ini tidaklah seperti itu lagi. Rastika, menjelaskan bahwa masyarakat Gegesik saat ini sudah campuran dari masyarakat asli dan pendatang. Kesenian yang lebih mereka kenal sekarang ini, masih menurut Rastika, adalah *organ tunggal*.

Ilustrasi tentang Rastika di atas, sengaja dikemukakan karena bukan tidak mungkin hal yang sama terjadi pula di daerah-daerah lain, pedesaan telah mengalami pergeseran menjadi urban. Hal ini sekaligus menjelaskan bahwa untuk keperluan pementasan wayang di pedesaan seperti Gegesik, sesungguhnya sudah tidak dapat lagi bertumpu kepada mitos dan ritual tradisional. Perlu perangkat baru, perlu moda apresiasi baru, perlu cara untuk pemahaman baru, dan perlu “alat penggerak” baru, sehingga masyarakat baru ini tergerak untuk menonton.

Persoalan akan melebar manakala kesenian (apapun) yang dimaksud dipentaskannya lintas-daerah, lintas-kota, hingga lintas-pulau; segera dapat dibayangkan bahwa tidak mungkin dengan pola/prinsip “langsung panggil keseniannya dan langsung pula manggung di tempat itu.”

Pada saat ini, kesenian dalam kategori klasik atau tradisional yang artinya meski sudah merenggang tetaplah masih ada kaitannya dengan kebudayaan masa lalu. Kerumitan tentu semakin meluas manakala melangkah ke seni modern hingga kontemporer, mengingat idiom, sistem tanda, simbol, dan moda presentasi serta pernyataannya dapat dikatakan sama sekali baru.

3. Seni Pertunjukan di tengah Seni Industri

Berkembangnya seni pertunjukan di tengah seni industri membuat perangkat “manajemen pertunjukan” menjadi dibutuhkan. Selanjutnya adalah kenyataan ragam seni pertunjukan apapun, kini berada di tengah-tengah bahkan hidup bersama dengan seni (pertunjukan) industri. Seni industri melakukan moda manajemen pertunjukannya yang kian canggih dan berbiaya tinggi, salah satu contohnya adalah penguasaan media dan penggelontoran dana untuk iklan. Padahal seperti umumnya seni industri cenderung idiom, pengayaan, moda tampil, hingga bintang-bintangnya sudah sangat dikenal oleh publik.

Sementara seni di luar industri, dari seni tradisi hingga kontemporer yang tidak populis dan/atau idiom cenderung estetikanya perlu diperkenalkan, diapresiasi, dibangkitkan rasa kebutuhan publiknya. Bahkan terhadap seni pewayangan, perlu menggunakan cara baru untuk mengapresiasikannya, sehingga dapat dibayangkan tingkat kebutuhan sistem pengelolaan yang baik bagi seni drama. Pada teks (naskah), yang memiliki acuan kesastraan, acuan estetik sutradara yang masing-masingnya saling berbeda, sama halnya dengan kenyataan aktor, dan karya para penata yang berbeda-beda.

RANGKUMAN

Produksi seni pertunjukan mencakup kegiatan kerja sejak perencanaan, latihan, hingga presentasi atau mementaskan karya. Suatu produksi seni pertunjukan dapat bersifat dramatik dan bisa juga non-dramatik. Produksi yang bersifat dramatik umumnya berdasarkan naskah tertulis atau sekadar skrip panduan lakon. Laku dramatik yang dikenal adalah perilaku atau pembawaan peran *mimetik*. Produksi teatrical non-

dramatik pada dasarnya tidak berprinsip kepada mimetik atau “prinsip memerankan tokoh tertentu,” umumnya semata-mata merupakan hiburan atau demi eksitasi penonton. Dua hal (dramatik dan non-dramatik) merupakan prinsip mendasar yang paling awal untuk dikenali dalam setiap kegiatan manajemen produksi, mengingat keduanya menuntut tata-kelola, pemasyarakatan, hingga cara mengapresiasikannya yang berbeda. Tetapi dalam suatu produksi pertunjukan terjadi percampuran antara dramatik dan non-dramatik.

Secara umum, semua produksi seni pertunjukan memiliki unsur-unsur tertentu yang sama, yaitu: seorang pemain atau para pemain, seni peran (*acting*), hadir di dalam suatu ruang (biasanya semacam panggung), dalam batas waktu tertentu, dan di balik proses maupun organisasi produksi. Manajemen produksi bertujuan untuk mendapatkan produk unggulan yang bergantung kepada sumber daya pendukungnya, antara lain berupa pemain dan keterampilannya, keberadaan penonton, waktu dan tempat kejadian.

Banyak sekali moda, cara, dan bentuk tontonan, diantaranya dalam bentuk arak-arakan, teater tenda seperti sirkus, atau di gedung khusus tempat pertunjukan. Produksi seni pertunjukan non-dramatik mencakup beragam sastra lisan, presentasi musik, sirkus dan/atau pasar malam, sulap, kesenian pada upacara pembukaan/penutupan olahraga, dan acara-acara seremonial seperti penyambutan tamu, dan sebagainya.

Di akhir abad ke-20, banyak terjadi produksi seni pertunjukan yang berlandas pada persilangan antara non-dramatik dan dramatik. Ciri produksi seni pertunjukan dramatik pada presentasi naskah atau lakon yang mendasari keseluruhan permainannya. Pemain-pemainnya yang tampil membawakan watak atau karakter tokoh tertentu. Produksi dramatik menempatkan musik dan tari sebagai bagian penting di dalam

muatan naratif, contohnya lakon “Jayaprana dan Layonsari” yang berasal dari cerita rakyat Bali. Lebih khusus tentang perpaduan pada opera atau *gending karesmen* kebudayaan Sunda. Unsur drama dan musik menjadi elemen penting untuk aspek dramatik.

Moda opera sangat menarik mengingat hampir sebagian besar tradisi seni pertunjukan memiliki landasan kuat pada unsur sastra, musik, dan tari. Moda ini membuka kemungkinan bagi inovasi gabungan antara seni suara dan seni peran, seni visual teater, wilayah pengelanaan estetik bagi para desainer untuk mencapai kemungkinan-kemungkinan spektakuler. Walaupun di sisi lain, selalu menjadi kesulitan mengingat anggaran kebutuhan biayanya yang cukup tinggi.

Teater tari, yaitu bentuk seni yang menggabungkan elemen-elemen presentasi dramatik dan tari. Sistem produksi dimulai dari perencanaan, latihan, dan kinerja yang umum untuk semua produksi teater, berbagai sistem mengatur dan melaksanakan kegiatan demi menghasilkan produksi yang jelas.

Produksi Pementasan Tunggal, yaitu produksi yang dilakukan, baik oleh grup teater maupun lembaga yang memayunginya, dengan sifat produksi yang sangat terbatas, seperti satu produksi dan hanya untuk satu atau tiga malam pertunjukan saja. ***Produksi Pementasan Permanen*** relatif belum ada contohnya, kecuali semacam *Vaudeville* atau pertunjukan yang terdiri dari ragam seni untuk hiburan seperti yang berlaku pada objek wisata Saung Angklung Udjo. ***Produksi Pementasan Keliling***, dilakukan hampir semua kelompok teater Indonesia yang terkategori telah mapan maupun yang sedang tumbuh.

Pola produksi dan pementasan seni pertunjukan di Indonesia, umumnya berjalan dalam dua kemungkinan, yaitu prinsip komunitas

dan prinsip Maecenas sebagai kelanjutan dari tradisi tanggapan. **Prinsip Komunitas**, yaitu prinsip yang tumbuh bersama perkumpulan atau lingkung seni tertentu dengan masyarakat pendukungnya. Model ini berprinsip pada kemasyarakatan dan pola kerjasama sejak persiapan hingga pelaksanaan peristiwa seninya. **Prinsip Maecenas**, yaitu pementasan atau kegiatan seni dengan pendanaan utama yang berasal dari seseorang atau suatu lembaga. Di dalam praktik pementasan seni pertunjukan tradisional menggunakan istilah “tanggapan.”

Baik seni pertunjukan dengan prinsip komunitas maupun maecenas, didalamnya memiliki sistem pengelolaan, dan memiliki cara manajemennya masing-masing. Hubungan manajemen pertunjukan diperlukan dengan terjadinya perubahan waktu, perubahan zaman, dan perubahan sosio-kultural di dalam masyarakat. Bagi masyarakat *buhun* (awal sejarah) berjejak pada masyarakat adat, seni atau peristiwa seni sebagai bagian yang tidak terpisahkan dari keseluruhan tata-kehidupan. Sistem tanda, simbol, siloka, mitos hingga moda dan gaya pementasan keseniannya tidak terpisahkan dari tata-kehidupan.

LATIHAN

1. Masih adakah seni pertunjukan *buhun* yang ada di daerah Anda. Bagaimana hubungannya dengan masyarakat sekarang? Apakah masih erat atau sudah renggang?
2. Seni pertunjukan industri membutuhkan modal kapital yang tinggi. Seni non-industri sesungguhnya dapat melakukan pola industri dengan cara lain diantaranya dengan memaksimalkan kemungkinan modal sosial. Apa yang Anda ketahui tentang modal sosial?

BAB III

MENUJU INDUSTRI SENI PERTUNJUKAN

Berpegang pada prinsip komunitas dan tanggapan (*maecenas*) sebagai acuan penting, kiranya seni pertunjukan di Indonesia perlu melangkah untuk menuju moda industri. Apapun bentuk dan pengayaannya harus memperhatikan tahapan atau lingkup kerja sebagai berikut:

A. INDUSTRI SENI PERTUNJUKAN

1) Visi Organisasi

Visi harus ditentukan paling awal, sebab sangat menentukan bagi keseluruhan sistem pengorganisasian hingga langkah-langkah kerjanya, seperti halnya hendak melakukan pertunjukan “pencak silat”, yang harus ditanyakan adalah pertunjukan tersebut untuk apa? Apa yang hendak dicapai? Pertanyaan tersebut diajukan karena pada dasarnya saat ini tidak dapat lagi bekerja dengan prinsip “pokoknya pentas saja, suka atau tidak suka, datang atau tidak datang penontonnya, ya pentas saja.” Bahkan tidak perlu diteorikan lagi dengan rumit karena prinsip seperti itu kerap hanya menjumpai kegagalan (*poor management*). Lebih parah lagi bahwa “pola asal pentas” cenderung tidak dapat dianalisa, karena tidak memiliki dasar apapun yang dapat dipelajari, sehingga menimbulkan

akibat yang lebih parah yaitu berulang-ulang jatuh ke dalam kegagalan yang sama.

Tujuan penentuan visi adalah untuk menghindari kegagalan seperti itu, dan/atau sekurang-kurangnya agar setiap langkah menjadi terukur, dapat dipertanggungjawabkan, sehingga jika berhasil atau pun gagal, maka jejaknya dapat dipelajari, dianalisa, dan diperbaiki untuk langkah berikutnya agar lebih baik.

Untuk menentukan visi dimulai dengan merancang tujuan atau misi dari kesenian yang hendak dipentaskan, maka atas pertanyaan-pertanyaan di atas dapat disusul dengan pertanyaan berikutnya yang lebih rinci, misalnya: Apakah pementasan tersebut untuk pendidikan dan apresiasi? Apakah untuk pertunjukan *extravagansa*? Apakah untuk revitalisasi dan program dokumentasi? Apakah untuk promosi agar orang-orang menjadi gemar dan mau belajar lagi pencak silat?

Kemudian patut pula memperhatikan pertanyaan: Apakah pertunjukan ini untuk anak-anak, remaja, atau dewasa? Di mana dan di atas pentas seperti apa pertunjukannya? Apa dan bagaimana kelengkapan sarana pertunjukan demi salah satu tujuan di atas? dan seterusnya. Jika diperhatikan dengan teliti, maka akan dijumpai bahwa satu jawaban misi akan sangat berbeda kebutuhannya, kalau dibanding dengan pilihan lainnya, misalnya kebutuhan untuk pendidikan niscaya berbeda dengan tujuan *extravagansa*. Demikian halnya pilihan untuk tontonan anak-anak berbeda persiapan dan pengorganisasiannya dengan membuat tontonan untuk dewasa.

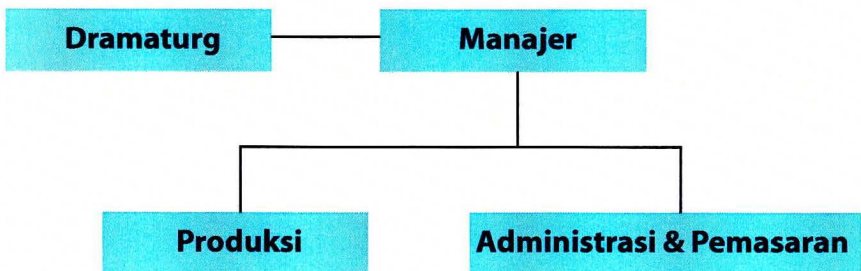
Gambaran seperti ini, dan ketika visi telah ditentukan, maka sudah mulai nampak bahwa dibutuhkan pimpinan (manajer) yang harus mampu menjalankan visi tersebut.

2) Kepemimpinan

Pimpinan atau *manajer* seni pertunjukan secara mendasar sesungguhnya bertanggungjawab atas dua pekerjaan sekaligus yaitu: produksi dan pemasaran. Hal ini menunjukkan bahwa manajer seni pertunjukan berada, mengatasi, atau menjembatani dua bidang pekerjaan yang masing-masing disiplin kerjanya berbeda tapi demi tujuan yang sama. Satu sisi berkenaan dengan pencapaian atau kualitas artistik dan sisi lainnya berkenaan dengan finansial, pemasaran, aspek ekonomi, dan/atau pencapaian visi.

Agar mampu menangani dua hal tersebut, seorang manajer biasanya membutuhkan pendamping yang dapat melihat ke dalam, yaitu penglihatan terhadap pengembangan artistik sekaligus melihat ke luar yaitu yang berkenaan dengan sosiologis atau kecenderungan publik. Pendamping bagi manajer biasanya dilakukan oleh dramaturg.

Hubungan kerja manajer, dramaturg, produksi, dan pemasaran kiranya dapat digambarkan sebagai berikut:



Gambar 6
Struktur Kerja

Kepemimpinan atau *leadership* manajer tegas sekali dibutuhkan seorang yang mampu memimpin kerjasama antara bidang produksi dengan berkecenderungan bekerja berada di wilayah artistik dan bidang pemasaran yang berkenaan dengan finansial. Sifat dan tuntutan dua bidang kerja ini cenderung berbeda bahkan tidak jarang sangat kontradiktif. Oleh karena itu tidak jarang seorang manajer harus menghadapi berbagai konflik kepentingan, misalnya antara kebutuhan ideal artistik dengan kemampuan pendanaan (*budgeting*). Pada saat itulah dramaturg biasanya memberikan perspektif jalan tengah sehingga produksi tetap berjalan dan kemungkinan pencapaian visi dapat diraih.

3) Organisasi

Pada umumnya **organisasi** seni pertunjukan memiliki dua macam yaitu organisasi kepengurusan kelompok dan organisasi insidental yang dibentuk ketika menghadapi suatu produksi. Organisasi produksi yaitu kebutuhan sistem dan pengorganisasian kerja yang dibentuk oleh manajer, seperti yang nampak pada diagram di atas bahwa organisasi terdiri dari dua bagian yaitu bagian produksi dan bagian administrasi serta pemasaran.

Hampir seluruh kelompok/komunitas seni pertunjukan di Indonesia telah menyadari tentang moda organisasi untuk pertunjukannya. Perhatikan lingkaran yang diberi tanda merah!

Kejadian di lapangan kerja seni pertunjukan bukan lengkap atau tidaknya struktur dan personal yang mengisi bentuk organisasi melainkan pada masalah moda komunikasi yang berpengaruh terhadap mekanisme kerjanya. Komunikasi yang dimaksud adalah komunikasi antar unsur di dalam organisasi, dan komunikasi dengan publik sebagai calon penonton maupun setelah menjadi penonton pada saat pertunjukan. Moda komunikasi ini menjadi tidak sederhana mengingat di satu sisi berkenaan dengan pencapaian artistik suatu garapan, tujuan dan kemampuan finansial, juga pencapaian apresiasi yang terjadi di masyarakat.

4) Finansial dan ekonomi

Pengertian *finansial dan ekonomi* yaitu hal yang berkenaan dengan keuangan dan pencapaian ekonomi dari suatu pertunjukan. Hal ini yang menjadi ciri utama moda industri di dalam seni pertunjukan, sekaligus menjadi pembeda terutama pada prinsip teater komunitas, serta memiliki beberapa perbedaan lainnya jika dibanding dengan prinsip seni pertunjukan tanggapan.

Berbeda dengan prinsip komunitas yang seringkali finansial atau moda pendanaan produksinya berdasarkan “iuran” anggota atau bentuk saling bantu lainnya. Berbeda pula dengan prinsip tanggapan (*maecenas*) yang pada garis besarnya berdasarkan sistem/program bantuan; maka pada pola industri segalanya dimulai berdasarkan perhitungan “kapital” yang kemudian dikelola untuk pencapaian ekonomi tertentu.

Hubungan dengan *sponsorship*, misalnya dibangun sedemikian rupa sehingga tidak lagi di dalam posisi tawar, sponsor membantu pementasan, melainkan telah sanggup dengan meyakinkan bahwa rekanan penyedia dana tersebut dalam posisi setara di dalam suatu

produksi yang hitung-hitungannya saling menguntungkan. Untuk sampai kepada posisi “meyakinkan” itulah diperlukannya alat dan cara baru di dalam keseluruhan proses produksi.

Bahkan ketika seni pertunjukan tersebut berlandaskan kepada visi pendidikan dan apresiasi, maka pencapaian “pendidikan dan apresiasi” tersebut tetap harus bisa dikonversikan ke dalam kemungkinan hitungan ekonominya.

5) Publikasi dan pemasaran.

Pada kegiatan teater, biasanya komunitas telah pengupayakan *publikasi dan pemasaran*, telah dijelaskan sebelumnya tentang alat dan cara baru proses produksi, publikasi dan pemasaran. Setelah dramaturg menggali bobot dan kelebihan seni yang akan dipentaskan, selanjutnya bidang publikasi dan pemasaran inilah yang memproduksi opini untuk meyakinkan publik atau pun penyelia dana produksi (sponsor) sampai pada keyakinan bahwa garapan yang hendak dipentaskan itu memang penting.

6) Teori seni, Teori Pertunjukan dan Dramaturgi.

Teori seni, teori pertunjukan dan dramaturgi biasanya menjadi wilayah kerja dramaturg. Acuan dari hasil kerjanya tersebut berkepentingan bagi produksi atau keseluruhan unsur pendukung garapan agar semakin mendapat pengetahuan hingga menumbuhkan keyakinan estetik. Acuan dramaturg dalam kategori ini, dapat pula berfungsi sebagai pendorong (*driving force*) seluruh unsur dalam produksi untuk mencapai karya/produksi yang terbaik.

Sementara acuan dramaturg bagi publik merupakan alat/media pengantar apresiasi. Sebagian atau seluruh hasil kajian dramaturg tersebut sebaiknya diolah kembali oleh bidang publikasi sehingga menjadi bahasa atau kajian yang lebih populis, mudah dipahami, dan bahkan bisa pula dijadikan “*gimmick*” bahasa iklan.

Acuan dramaturg sesungguhnya dapat diolah dan diproduksi setiap waktu, sepanjang persiapan/latihan sedang berlangsung untuk kemudian disebar dengan menggunakan berbagai media termasuk media sosial. Dengan cara itulah opini publik dari ke hari dapat dibentuk.

7) Kebijakan kultural dan pendidikan.

Tahapan atau lingkup kerja di atas adalah pola-pola yang biasanya berlaku di dalam industri seni pertunjukan. Pada masing-masing tahapan, biasanya masih terdapat komponen-komponen atau unit-unit kerja yang satu sama lain saling melengkapi.

Lazimnya seni pertunjukan tidak lepas dari kepentingan kultural dan pendidikan. Hal ini pula yang mungkin dapat dibedakan dengan industri seni hiburan yang seluruh tujuannya adalah kepentingan ekonomi dan/atau hal-hal yang berkenaan dengan keuntungan finansial.

Banyak di antara seni pertunjukan yang keberadaannya dan visinya ke arah “pewarisan” seperti halnya seni pertunjukan tradisional yang perlu diteruskan kepada generasi penerus. Ada juga yang berada di wilayah *heritage* atau perlindungan budaya yang berada di wilayah jelajah eksperimental, hingga secara eksplisit tujuannya adalah pendidikan. Kesenian-kesenian yang berada pada rumpun ini, secara teoritik atau

pada kenyataannya tidak dapat dihadapkan secara langsung dengan kesenian yang murni industri. Hal ini tidak lain karena sifat dasarnya yang amat berbeda. Namun demikian, perangkat kerja produksinya masih mungkin memberlakukan prinsip industri, sehingga visi atau tujuan kultural dan pendidikannya justru dapat lebih terukur. Salah satu cara melakukan keterukurannya yaitu dengan konversi “nilai” (*value*) yang dicapai dalam konteks kultural atau pun pendidikan terhadap “harga” dari biaya produksi.

B. BASIS MANAJEMEN INDUSTRI SENI PERTUNJUKAN

Sebelumnya telah dibahas tentang kecenderungan seni pertunjukan komunitas, tanggapan, dan industri, jika disimpulkan sesungguhnya hanya ada dua kemungkinan saja yaitu: (a) seni industri; dan (b) seni non-industri. Tetapi kemudian terdapat pula jalan tengahnya yaitu (c) seni semi-industri.

Pada pembahasan berikutnya, uraian akan difokuskan kepada kemungkinan pengembangan industri seni pertunjukan. Asumsi dasarnya bahwa segenap kecenderungan seni pertunjukan dapat menjadi industri, maka seni pertunjukan presentasional, representasional, dramatik, non-dramatik, tradisi, hingga eksperimental pada dasarnya sangat memungkinkan menjadi seni industri. Hal ini sekaligus untuk menjelaskan bahwa menjadi industri atau non-industri bukan pada jenis atau gaya keseniannya, melainkan bergantung kepada moda pengelolaannya.

Sebagai contoh seni angklung yang merupakan seni pertunjukan musik, bersifat non-dramatik, dan berasal dari seni tradisional. Cara pengelolaan Mang Udjo Ngalagena yang kemudian dikembangkan oleh

Saung Angklung Udjo (SAU), maka seni tersebut menjadi seni industri, bahkan kemudian menjadi bagian penting bagi industri pariwisata Bandung, Jawa Barat, Nasional, dan bahkan internasional.

Contoh di seberang lainnya sebut saja keberadaan perkumpulan *Cirque du Soleil* yang berasal dari Kanada. Meski perkumpulan ini kemudian lebih dikenal sebagai seni hiburan yang meramu unsur dramatik, sirkus, dan hiburan jalanan, pertumbuhan awalnya dapat disebut sebagai seni pertunjukan eksperimental, bahkan berasal dari eksperimental jalanan yang dipelopori oleh Guy Laliberté dan Gilles Ste-Croix. Kini, *Cirque du Soleil* telah tumbuh menjadi seni industri bahkan menjadi moda produksi teatrical terbesar di dunia.

Persamaan dan perbedaan antara angklung di SAU dengan *Cirque du Soleil* adalah:

1) Pola Mang Udjo di masa awal dan kemudian dibakukan hingga kini adalah “pola didaktik.” Mang Udjo membina lingkungan, pengembangan pendukung, dan bahkan kemudian menjadi “produk yang dijual”nya itu adalah moda pelatihan atau pendidikan. Moda ini, di satu sisi menjadi semacam dramaturg yang terus-menerus menginformasikan dan mengapresiasi karya dan pekerjaannya kepada anak-didiknya. Di sisi lain, Mang Udjo memiliki murid sekaligus pemain angklung, dan akhirnya sedikit demi sedikit membangun opini, hingga akhirnya angklung menjadi terasa sebagai milik publik yang meluas.

Hal yang sama ternyata terjadi pada masa awal tumbuhnya *Cirque du Soleil*. Terutama melalui pertunjukan keliling “La Fête Foraine” pada 1982, Guy Laliberté dan Gilles Ste-Croix sambil berkeliling mengadakan sejumlah *workshop* untuk mengajarkan seni sirkus

pada masyarakat. Selepas workshop, pesertanya dapat ikut menjadi bagian dari pertunjukan. Dengan pola ini pula *Cirque du Soleil* mulai membangun apresiasi sekaligus opini publik hingga mencapai bentuknya hingga sekarang.

2) Angklung versi SAU atau pun *Cirque du Soleil* yang kemudian menjadi industri, sama-sama melakukan “pembakuan” atas temuan atau pun hasil eksperimentalnya. Bentuk-bentuk pembakuannya kemudian menjadi “produk” yang paling memungkinkan untuk dijalankan di dalam roda industri.

Berdasarkan uraian ringkas tersebut, terlihat nyata bahwa logika industri itu dimulai dengan pemahaman terhadap produk, memahami gelagat publik, dan kemudian menghubungkan produk tersebut dengan publik/pasarnya.

C. LANGKAH-LANGKAH MANAJEMEN PERTUNJUKAN

Semua referensi yang berkenaan dengan manajemen dan pemasaran hampir dapat dipastikan di dalamnya berkenaan dengan produk dan bagaimana cara memasarkannya. Berikut ini merupakan contoh berupa produk raket tennis, yaitu sebuah produk yang semula tidak dibutuhkan orang, di mana tidak satu pun di antara yang lahir dengan raket tennis di tangan, dan tidak satu pun yang memiliki kebiasaan membuat raket tennis, kecuali dibuat oleh manufaktur-manufaktur tertentu.

Perlu dicatat bahwa kebanyakan raket tennis mirip antara satu dengan lainnya. Semuanya bertujuan sama, yaitu sebagai alat pemukul bola. Meskipun demikian, pemain tennis dapat memilih dari antara beraneka ragam raket, yang dapat dibedakan dalam hal berat, ukuran

pegangan, bahan, dan talinya. Keanekaragaman itu pula yang senantiasa menjadi perhatian produksi dan pemasaran, sehingga perlu membuat daftar pekerjaan demi pengambilan keputusan pembuatan produk seperti berikut ini (McCarthy, E. Jerome. 1985: 4):

- 1) Membuat perkiraan mengenai berapa banyak orang yang akan bermain tennis dalam beberapa tahun mendatang dan berapa banyak raket yang akan mereka beli,
- 2) Meramalkan dengan tepat kapan orang akan membeli raket tennis,
- 3) Menentukan ukuran pegangan dan timbangan berat bagaimana orang yang akan inginkan dan berapa banyak dari masing-masing jenis,
- 4) Menentukan memakai bahan apa dan juga di mana dan bagaimana memperolehnya,
- 5) Membuat perkiraan tentang harga yang bersedia dibayar oleh berbagai pemain tennis yang berbeda, untuk raket yang mereka inginkan,
- 6) Menentukan di mana pemain-pemain tenis ini berada, dan bagaimana agar raket buatan perusahaan yang bersangkutan sampai kepada mereka.
- 7) Menentukan bagaimana cara-cara promosi yang seharusnya dipakai untuk memberi tahu calon-calon pembeli mengenai raket yang dihasilkan oleh perusahaan.

Dari tujuh butir daftar pekerjaan di atas terdapat tujuh kali penyebutan produk (raket), enam kali tentang penggunaan (pasar), dua kali tentang tempat, dua kali tentang waktu, dan satu kali tentang harga.

Selanjutnya, korelasikan “raket tennis” dengan seni pertunjukan. Relatif sama, bahwa tentang produksi (seni pertunjukan) serta

pengetahuan tentang masyarakat itu menempati posisi yang terpenting, baru berikutnya yang berkenaan dengan tempat presentasi, penentuan harga, serta cara untuk mempromosikannya.

1. Memahami Produk

Uraian di atas yang berkenaan dengan elemen-elemen produksi teatral (pemain dan keterampilannya, hubungan dengan penonton, ruang dan waktu, area pertunjukan), moda produksi (helaran atau arak-arakan, seni pertunjukan non-dramatik, seni pertunjukan dramatik, teater tari), dan sistem produksi (pementasan tunggal, pementasan permanen, pementasan keliling) adalah hal-hal yang berkenaan dengan produk, cara membuat, hingga kemungkinan pencapaian kualitas artistiknya.

Seluruh pekerjaan manajemen produksi hampir pasti tidak dapat dioperasionalkan, jika produknya tidak dikenal, dengan kata lain pengenalan dan pemahaman terhadap segenap keberadaan seni pertunjukan yang telah ada maupun yang hendak diproduksi, wajib untuk dikenali. Lebih jauh dari itu, perlu disadari bahwa berbeda sekali dalam hal “memahami” produk seni pertunjukan dengan memahami produk manufaktur, bahkan berbeda pula dengan produk layanan atau jasa.

Seni pertunjukan tersebut berkenaan dengan manusia dan keterampilannya, sementara produk manufaktur itu berupa benda. Seni pertunjukan merupakan produk aktivitas seni, sementara produk manufaktur berupa hasil jadi dari suatu proses desain. Produk seni pertunjukan dapat berubah dan bergerak, sementara produk manufaktur bersifat statis. Fungsi produk seni pertunjukan mengarah kepada pemahaman, sementara produk manufaktur berkenaan dengan nilai

guna, dll. Jika digambarkan di dalam bentuk tabel, perbedaan tersebut kira-kira sebagai berikut:

Produk Manufaktur	Produk Seni Pertunjukan
Berupa benda mati	Manusia dan keterampilannya
Produk jadi, hasil dari desain	Berupa kompleksitas kegiatan seni
Benda jadi yang bersifat statis	Bisa berubah-ubah dan bergerak
Bisa dan bahkan daya manufakturingnya pada reproduksi atau perbanyak	Tidak bisa direproduksi atau tidak bisa diperbanyak
Fungsi pakai	Fungsi pemahaman
Nilai kepuasan pada nilai guna	Nilai kepuasan: terpenuhinya hal yang berkenaan dengan inderawi, pemahaman, hingga spiritual.

Tabel 1
Perbandingan produk manufaktur dan seni pertunjukan

Tentu saja dalam hal ini, tempat produksinya bukanlah pabrik melainkan tempat latihan dan tempat “memajang”nya di gedung/tempat pertunjukan. Di tempat latihan itulah pencapaian atau “kualitas” produksi ditentukan dengan cara mengoperasikan seluruh kemampuan dan pengetahuannya, serta energi utamanya pada proses latihan itu sendiri.

Perlu diingat, bahwa seni pertunjukan bukan tergolong barang kemudahan (*convenience goods*) seperti halnya sabun, obat-obatan, permen, atau sayur mayur yang biasanya “dibeli” dengan cepat. Dalam bentuk sesederhana atau semenawan apapun, seni pertunjukan tergolong barang istimewa/khusus (*specialty goods*). Konsumen menghampiri

dan “membeli” jika benar-benar menginginkannya. Maka hal yang berkenaan dengan produksi dan kemudian menjadi bagian dari pekerjaan dramaturg, antara lain merupakan pekerjaan untuk membangun “keinginan” tersebut. Ketika kebaikan/manfaatnya sudah dijelaskan oleh dramaturg, kemudian masyarakat memahaminya, dan publik atau masyarakat dengan sendirinya akan bergerak untuk mendapatkannya.

Seni pertunjukan cenderung lebih dekat kepada barang istimewa/khusus (*specialty goods*), serta di dalamnya menyangkut manusia (tubuh, hati, pikiran, bahkan kesejarahan), maka di sisi lain semakin jelas posisinya, bahwa seni pertunjukan bukan barang, bukan benda, melainkan “karya” yang tujuan utamanya untuk dikomunikasikan. Karya yang akan menjadi lengkap jika mengalami keterhubungan dengan publiknya. Pemahaman terhadap keberadaan publik, menjadi faktor penting di dalam setiap produksi seni pertunjukan.

2. Memahami Publik

Pada produk yang bersifat barang kemudahan (*convenience goods*) seperti halnya sabun, obat-obatan, permen, atau sayur mayur biasanya “dibeli” dengan cepat, dalam hal pengadaan atau pun produksinya. Hal ini perlu dilandasi dengan pemahaman atas kehendak atau kebutuhan masyarakatnya, dan ketika menjadi produk pun masih perlu dijelaskan lagi manfaatnya sehingga masyarakat dapat menerima kehadirannya.

Prinsip dasarnya, baik barang kebutuhan maupun seni pertunjukan, sama-sama berkenaan dengan upaya memenuhi kebutuhan publik. Pembedanya adalah yang satu lebih kerap mencari dari pada menciptakan aspek-aspek “melayani” kehendak publik, sementara yang lainnya lebih kepada upaya mencari dan menciptakan aspek-aspek “relevansi.”

Perbedaan ini akan semakin tegas jika dilihat dari sisi perbedaan antara seni pertunjukan industri hiburan dan seni pertunjukan yang bersifat kultural. Bagi seni pertunjukan industri hiburan, kehendak atau selera publik hampir mutlak atau setidaknya menjadi incaran utama di dalam pola produksinya. Sementara bagi seni pertunjukan kultural bisa saja sangat diabaikan, bahkan justru melawan selera publik, namun “jalan tengah” atau tugas berikutnya adalah mencari “relevansi.”

Contohnya, jika menyaksikan seni pertunjukan televisi, melihat acuannya akan lebih mudah dipahami, menghindari kerumitan, gemerlap, penuh suka cita, dan semakin banyak lawakannya. Munculnya bentuk-bentuk seperti itu, tidak lain karena kehendak atau selera publik yang mengarah ke sana dan kemudian industri hiburan melayaninya.

Kini bandingkan dengan pementasan “Kaspar” garapan Teater Payung Hitam, misalnya. Semua prinsip hiburan itu sepenuhnya tidak ditemukan bahkan sangat berlawanan. Inti lakon (naskah aslinya ditulis Peter Handke, 1967) dari pesan yang hendak disampaikan, bahwa kata-kata yang diulang-ulang dapat menjadi teror bagi pendengarnya, dan/ bahkan bahasa yang “menekan” itu tidak lain dari tirani. Hal itu jelas merupakan tema yang tidak mudah dipahami. Cara pemanggungan Teater Payung Hitam relatif rumit, sejak penataan pentas, moda pengolahan keaktoran, hingga gaya penyutradaraannya. Penggunaan sarana panggung termasuk tata cahaya, tidak hadir demi kegemerlapan melainkan demi munculnya aspek teatrikalitas seperti tuntutan naskahnya. Meski pada inti naskah aslinya mengandung unsur-unsur komedian hitam (*black comedy*), Rahman Sabur sebagai sutradara “Kaspar” tidaklak membawanya untuk menjadi lawakan.

Tetapi yang perlu dicatatkan, garapan “Kaspar” patut diakui sebagai salah satu garapan teater Indonesia yang paling berhasil. Di Bandung

sendiri mengalami pementasan yang cukup panjang bahkan mengalami pentas ulang berkali-kali. Selain itu, “Kaspar” mengalami masa pentas keliling ke berbagai kota dalam waktu panjang serta senantiasa mendapat sambutan yang baik. Secara ringkas, bahwa “Kaspar” menemukan keberhasilan karena kehadirannya berada di dalam ruang dan waktu yang tepat, dan/atau relevan dengan situasi zaman.

Uraian ini menjelaskan, bahwa publik sebaiknya menjadi pusat orientasi bagi produksi seni pertunjukan, baik yang bersifat seni hiburan atau pun yang bertujuan kultural. Secara formal maupun informal, tidak jarang diawali dengan serangkaian survey sebelum mengambil keputusan produksinya.

D. FUNGSI DRAMATURG

Dramaturg secara teoritik dan praktik merupakan istilah baru. Pekerjaannya berkenaan dengan riset kesastraan dari suatu lakon, tetapi sekaligus melakukan telaah estetik dari suatu produksi, dan sangat memungkinkan juga melakukan riset publik untuk membantu sutradara dengan tim kerjanya serta membantu tim manajemen pertunjukan demi membaca situasi publik, maka galibnya dramaturg pun menjadi pendamping bagi manajer.

Suatu saat dramaturg sebagai individu dari suatu organisasi produksi, dapat berbentuk kelembagaan, bahkan dapat pula hanya berupa tulisan hasil kajian-kajiannya yang memberikan perspektif dan menjembatani antara kebutuhan ideal suatu produksi dengan kemampuan (dana/budget) yang dimiliki.

Hasil kerja dramaturg telah menyerap dan menggali bobot dan kelebihan seni yang sedang diproduksi, selanjutnya dapat “dipetik” oleh

bidang publikasi dan pemasaran guna memproduksi opini, meyakinkan publik, maupun bagi penyelia dana produksi (sponsor) hingga mampu memberi keyakinan bahwa garapan layak dan memang penting untuk dipentaskan.

Lebih tegasnya bahwa teori seni, teori pertunjukan dan dramaturgi biasanya menjadi wilayah kerja dramaturg. Acuan dari hasil kerjanya tersebut berkepentingan bagi produksi atau keseluruhan unsur pendukung garapan agar mendapat pengetahuan hingga menumbuhkan keyakinan estetik. Acuan dramaturg, dalam kategori ini berfungsi sebagai pendorong (*driving force*) seluruh unsur dalam produksi agar dapat mencapai karya/produksi yang terbaik.

Sementara acuan dramaturg bagi publik merupakan alat/media pengantar apresiasi. Sebagian atau seluruh hasil kajian dramaturg ini sebaiknya diolah kembali oleh bidang publikasi, sehingga menjadi bahasa atau kajian yang lebih populis, mudah dipahami, dan bahkan dapat dijadikan “gimmick” bahasa iklan.

Acuan dramaturg sesungguhnya dapat diolah dan diproduksi setiap waktu sepanjang persiapan/latihan sedang berlangsung untuk kemudian disebar dengan menggunakan berbagai media termasuk media sosial. Dengan cara inilah opini publik dari ke hari dapat dibentuk.

E. ASPEK KEPUASAN PUBLIK

Abraham Maslow di dalam teori kebutuhan dalam kaitannya dengan tingkat kepuasan manusia, diukur berdasarkan kategori pemenuhan kebutuhannya. Menurut Maslow manusia memiliki lima jenjang kebutuhan, yaitu:

1. Kebutuhan fisiologis (*physiological needs*) contohnya sandang (pakaian), pangan (makanan), papan (rumah), dan kebutuhan biologis semisal makan, buang air besar/kecil, bernafas, dan lain-lain,
2. Kebutuhan rasa aman dan keselamatan (*safety needs*) contoh bebas dari ancaman, bebas dari rasa sakit, bebas dari terror, dan sebagainya,
3. Kebutuhan saling menyintai dan memiliki (*love and belonging needs*), adakalanya disebut juga sebagai kebutuhan sosial, contohnya kebutuhan cinta dari lawan jenis, kebutuhan berkeluarga, berbangsa, bernegara, dan sebagainya,
4. Kebutuhan penghargaan (*esteem needs*) yang terdiri dari dua jenis, yaitu: (a) eksternal, misalnya berupa pujian, penghormatan, piagam, tanda jasa, hadiah, dan sebagainya, (b) internal yang bersifat lebih tinggi dari eksternal, yaitu di mana manusia tidak membutuhkan lagi pujian dan penghargaan dari orang lain tetapi dapat merasakan kepuasan dalam hidupnya,
5. Kebutuhan aktualisasi diri (*self-actualization needs*) merupakan kebutuhan tertinggi atau yang hubungannya dengan pencapaian manusia dalam hidupnya, contohnya pada riwayat hidup, karya, dan sejumlah tulisan yang telah dibuat dan menunjukkan pencapaian hidupnya.

Gambaran tersebut untuk menunjukkan bahwa manusia secara umum memiliki tingkat kebutuhan. Kerap juga dijumpai bahwa tingkat kebutuhan antara satu manusia dengan manusia lainnya berbeda. Adanya perbedaan, menurut Maslow, ditentukan oleh sejumlah faktor yang tercakup di dalam lingkup (a) internal, antara lain pendidikan

dan pengetahuan, dan (b) lingkungan, tatanan hidup, peradaban dan kebudayaan sekelilingnya.

Berdasarkan kenyataannya, maka manusia akan berhubungan dengan benda dan apalagi seni, cenderung berjenjang sesuai dengan tahap kebutuhannya. Tiga tahapan kepuasan yang umumnya didapat manusia (penonton) saat menikmati karya seni itu adalah:

1. Kepuasan Fisik atau Inderawi

Hal-hal yang berkenaan dengan fisik atau berbagai hal yang terindra (teraba, terlihat, terdengar) merupakan gerbang awal bagi manusia untuk masuk ke langkah berikutnya, semisal filsafat, ilmu pengetahuan, dan seni. Seperti halnya ketika menyaksikan matahari terbit/terbenam, alam yang indah, gadis cantik atau lelaki tampan, seringkali dinyatakan dengan “indah nian.” Ringkasnya, ada semacam perasaan takjub ketika mengindra itu semua. Hal yang sama biasanya terjadi pula di hadapan bencana alam, seperti gunung meletus, gempa, atau tsunami, mungkin akan menyatakan “wah, betapa hebatnya alam itu.”

Ketika pergi untuk melihat keindahan alam, diam-diam di dalam diri manusia mengalami hal yang terpuaskan, karena telah melihat hal yang indah. Demikian pula ketika melihat bekas bencana, akan “terpuaskan” karena telah berkesempatan melihatnya. Gelagat yang sama dapat terjadi pada seni, misalnya, menjadi suka atau tidak suka atas sajian musik tertentu.

Sejumlah teori estetika menyebutkan, kecenderungan paling naluriah dan bersifat instiktif seperti halnya rasa lapar yang berlaku

pada manusia tetapi berlaku pula pada hewan, hal itu berada pada tataran naluriah dan bersifat instiktif.

2. Kepuasan Intelektual

Langkah atau tahapan berikutnya merupakan tahap yang menjadi pembeda antara manusia dan hewan. Di hadapan alam yang indah dan perempuan cantik/lelaki tampan, orang mulai bertanya “ya, matahari terbenam itu indah, tapi perempuan cantik atau lelaki tampan itu pun indah – apa yang membuatnya sama-sama indah?” dan kemudian berlanjut kepada pertanyaan: ada apa saja dan bagaimana hubungan struktural matahari terbenam, batas cakrawala laut, dan sebatang nyiur hingga menghadirkan komposisi rupa yang indah?

Demikian pula di hadapan bencana, orang bukan secara naluriah hanya ingin melihatnya atau hewan secara naluriah lari menjauh, melainkan mulai bertanya: mengapa terjadi gempa, gunung meletus, atau tsunami? Singkatnya, pada tahapan ini, orang mulai bertanya-tanya atas suatu gejala alam maupun gejala seni dan akan terpuaskan jika mendapatkan jawabannya.

3. Kepuasan Spiritual

Kepuasan rohani cenderung dikaitkan langsung dengan hal yang berkenaan dengan keagamaan. Pengaitan tersebut tidak salah tapi tidak sepenuhnya tepat, karena keagamaan merupakan salah satu saja dari peristiwa atau pengalaman kepuasan spiritual.

Pembahasan kepuasan spiritual di dalam teori estetika senantiasa berada pada pembahasan *emphaty*, atau dalam bahasa aslinya (Jerman) yaitu *einfulung*, sementara kosa-kata keseharian dalam bahasa Inggris menyebutnya *feeling into*, dan dituliskan *emphati* saja. Robert Vischer filsuf Jerman menyatakan empati ini sebagai kemampuan yang khas milik manusia (*human capacity*), yaitu kemampuan untuk “masuk ke dalam” karya seni maupun sastra, kemudian merasakan emosi-emosi yang dipancarkan seniman, maupun yang terpancar pada representasi karyanya dengan takaran emosi yang relevan.

Teori-teori klasik Vischerian beranggapan empati merupakan peristiwa tertinggi di dalam konteks keterhubungan seni dan penikmatnya. Di dalam peristiwa ini tidak ada lagi penghalang fisik semisal penari yang masih muda dan cantik atau seorang lanjut usia, seperti Mimi Rasinah ketika membawakan tari Topeng Panji, yang hadir seutuhnya berupa kualitas tariannya itu sendiri sehingga penonton masuk dan terbawa ke dalam puncak haru.

Kondisi “puncak” ini pula yang kerap bersinggungan dengan pengalaman religiusitas (keagamaan), seperti pengalaman ibadah yang tidak lagi diperangkap oleh dogma “keharusan dan ancaman dosa,” tidak juga disibukan oleh pertanyaan “Tuhan itu ada atau tidak ada,” melainkan sepenuhnya tenggelam di dalam peristiwa transendental, pasrah sepenuh-penuhnya pasrah, akhirnya menangis dalam haru.

F. MENYUSUN STAF PRODUKSI DAN PEMASARAN

Standar umum staf produksi dan pemasaran dapat dibuka pada “Modul MANAJEMEN SENI PERTUNJUKAN,” dan “Menuju Industri Seni Pertunjukan”, yang mungkin perlu diingat, bahwa di dalam menyusun staf kerja hendaknya berpedoman kepada: (1) Visi demi keberhasilan pengorganisasian, baik yang berkenaan dengan produksi atau pun pemasarannya, (2) Kepemimpinan untuk kerja bersama (teamwork) dan proses kolaborasi, (3) Organisasi kerja sejak perencanaan hingga moda komunikasinya, (4) Finansial dan ekonomi, (5) Publikasi dan pemasaran; (6) Teori seni, teori pertunjukan dan dramaturgi, dan (7) Kebijakan kultural dan pendidikan. Dengan tujuh prinsip tersebut, maka dapat dilihat tugas dan tanggung jawab staf produksi dan pemasaran sebagai berikut:

1. ***Tugas dan Tanggung Jawab Staf Produksi***, sepenuhnya berkon-sentrasi sejak sistem rekrutmen/penentuan naskah atau dasar cerita, sutradara, aktor, jajaran pekerja artistik, penata dan kelompok musik, dan sebagainya. Semuanya bekerja secara kolaboratif atau dalam kerja ensambel sejak proses latihan, membangun keperluan artistik, dan puncaknya adalah pencapaian estetik yang terbaik. Bersama keseluruhan kerjanya ini, keseluruhan tim kerja bekerja pula secara berdampingan dengan dramaturg, sehingga seluruh perkembangan dan potensi-potensi estetikanya terelaborasi dengan baik.
2. ***Tugas dan Tanggung Jawab Staf Pemasaran***, sejauh ini ada kecenderungan seperti cara menjual kue atau roti yaitu bergerak menjual, manakala kue atau roti itu sudah terwujud. Di dalam hal seni pertunjukan sebaiknya tidaklah demikian, terutama bagi staf promosi dan publikasi yang bekerjasama dengan dramaturg.

Idealnya telah mulai bekerja sejak produksi tersebut masih dalam rencana. Dengan kata lain, rencana harus bisa dibentuk menjadi isu dan kemudian diedarkan hingga menjadi opini publik.

Banyak sekali contoh pementasan-pementasan jangka panjang atau peristiwa-peristiwa seni berkala (*annual, biennial, triennial*) yang persiapannya dua atau tiga tahun sebelum hari “H” pelaksanaan, dan selama dua atau tiga tahun sebelumnya telah bekerja. Kini kemudahan mendapatkan informasi melalui internet kian mudah, siapapun dapat melihat pentas tunggal, festival seni, atau pentas keliling kelompok atau komunitas tertentu. Perhatikanlah kalender pelaksanaannya, bukan tidak mungkin akan terjadi antara dua atau tiga tahun ke muka, tetapi dengan mudah mendapatkan informasi penting sehubungan dengan produksi tersebut. Jika masih punya waktu untuk memperhatikan, maka akan ditemukan pula kenyataan bahwa mereka selalu ada pembaharuan data informasinya.

Bersamaan dengan itu, kegiatan-kegiatan regional berupa *workshop*, pelatihan, ceramah apresiatif terus berjalan, sehingga dari hari ke hari produksi tersebut melahirkan berita dan menjadi berita. Hal ini tentu akan sangat membantu sekali bagi bidang finansial sebab produksinya telah menjadi isu atau opini publik.

Dengan itu pula produksi yang semula mungkin saja tidak diketahui oleh siapapun, kecuali oleh para penggarapnya. Kini telah menjadi pembicaraan publik, bahkan kehadiran atau waktu pertunjukannya pun betul-betul menjadi ditunggu-tunggu. Ketika tiba pada hari “H” pelaksanaan pementasan, publik pun ramai berdatangan untuk menyaksikan, kualitas produksi dan pertunjukannya yang memang

memadai, dan kesaksian terakhirnya adalah tepuk tangan panjang sebagai tanda pertunjukan itu berhasil.

G. HENTIKAN STRATEGI MEMINTA BELAS-KASIHAN

Pada kenyataannya seni tradisi dan kerap juga terjadi pada seni modern, sering mendengar strategi pendekatan publik dengan cara memelas atau meminta belas kasihan seperti: “saksikan pertunjukan seni yang hampir punah”, “kesenian ini tidak diminati lagi anak muda, hanya dimainkan oleh mereka yang sudah uzur”, “seniman miskin dari gunung tampil di panggung gemerlap”, dan sebagainya.

Semua itu adalah kenyataan yang sebenarnya, namun dalam hal strategi pentas di tengah “masyarakat baru” seperti terurai di atas. Cara meminta belas-kasih seperti itu sungguh tidak tepat dibandingkan kesenian yang dimaksud didatangi dengan belas-kasih malah cenderung kian ditinggalkan.

Kebenaran hampir punah, tidak dimainkan lagi generasi muda, dan miskin itu lebih tepat jika menjadi kajian-kajian akademik dan/atau menjadi hal yang hanya beredar di lingkungan birokrasi seni untuk kemudian memfasilitasi dan memperbaikinya. Dengan kata lain, “kelemahan” itu tidak akan menguntungkan siapapun jika menjadi opini publik.

Sebaliknya tahapan-tahapan kerja seperti terurai di dalam keseluruhan uraian di atas, terutama untuk menggali berbagai kelebihan dan kekuatan dari kesenian yang hendak disajikan. Keberadaan pemain berusia tua, justru harus sampai tergali kemaestroannya hingga kehebatannya. Hal itulah yang sepatutnya dikonsumsi oleh publik. Sebagai contoh, bahwa para pemain teater Kabuki di Jepang sebagian

besar pemainnya sudah tua, tetapi justru dengan ketuaanya itulah yang kemudian dihormati publik. Demikian halnya dengan para pembuat topeng dan pemain teater *Noh*, semakin tua malah semakin dihormati karena oleh pengelola dan jejaring seni lainnya memang dibikin menjadi terhormat.

Jika pola dalam tahapan kerjanya seperti gambaran di atas dapat dikerjakan dengan baik, yang muncul pertama kali adalah minat publik, dan akan membangkitkan minat publik, hal itulah yang menjadi tugas pengelola. Kelak, publik atau penonton akan datang ke gedung pertunjukan, karena dorongan rasa butuh atau dorongan minat untuk mendapatkan pengetahuan yang belum diketahuinya, dan tentu saja akhirnya menimbulkan respek (hormat) estetik.

RANGKUMAN

Ritual seni masyarakat *buhun* relatif tidak dikenali masyarakat baru dan apalagi masyarakat urban. Bagi masyarakat baru, relatif perlu moda apresiasi, dan cara untuk pemahaman baru, sehingga “alat penggerak” masyarakat baru tergerak untuk menonton seni pertunjukan.

Seni industri melakukan moda manajemen pertunjukan yang canggih dan berbiaya tinggi, salah satu contohnya adalah penguasaan media dan penggelontoran dana untuk iklan, seperti umumnya seni industri cenderung idiom, penggayaan, moda tampil, hingga bintang-bintangnya sudah sangat dikenal publik.

Seni di luar industri, dari seni tradisi sampai kontemporer, cenderung merupakan kesenian yang tidak populis dan/atau idiom, hingga kecenderungan estetikanya perlu diperkenalkan, diapresiasi, dibangkitkan rasa kebutuhan publiknya. Bahkan

terhadap seni pewayangan seperti disebut di atas, perlu cara baru untuk mengapresiasikannya, dapat bayangkan tingkat kebutuhan sistem pengelolaan yang baik bagi seni drama bermula dari teks (naskah), di sana ada acuan kesastraan pada naskah, acuan estetik sutradara yang masing-masingnya saling berbeda, demikian halnya dengan kenyataan aktor, dan karya para penata yang berbeda-beda.

Dengan memegang prinsip komunitas dan tanggapan (Maecenas) sebagai acuan penting, seni pertunjukan perlu melangkah untuk menuju moda industri. Apapun bentuk dan penggayaannya dari seni pertunjukan yang dimaksud. Untuk itu perlu memperhatikan tahapan atau lingkup kerja seperti berikut ini: 1) visi demi keberhasilan pengorganisasian, baik yang berkenaan dengan produksi atau pun pemasarannya, 2) Kepemimpinan untuk kerja bersama (*teamwork*) dan proses kolaborasi, 3) organisasi kerja sejak perencanaan hingga moda komunikasinya, 4) finansial dan ekonomi, 5) publikasi dan pemasaran, 6) teori seni, teori pertunjukan dan dramaturgi, 7) kebijakan kultural dan pendidikan.

Logika industri dimulai dengan pemahaman terhadap produk, keinginan publik, dan menghubungkan produk tersebut dengan publik/pasarnya. Produksi (seni pertunjukan) serta pengetahuan tentang masyarakat menempati posisi yang terpenting, berikutnya yang terkait dengan tempat presentasi, penentuan harga, serta cara untuk mempromosikannya.

Pengenalan dan pemahaman terhadap segenap keberadaan seni pertunjukan yang telah ada maupun yang akan diproduksi wajib hukumnya untuk dikenali. Berbeda sekali dalam hal “memahami” produk seni pertunjukan dengan memahami produk manufaktur, bahkan berbeda pula dengan produk layanan atau jasa. Seni pertunjukan bukan

tergolong barang kemudahan (*convenience goods*) seperti halnya sabun, obat-obatan, permen, atau sayur mayur yang dapat “dibeli” dengan cepat, tetapi tergolong kepada barang istimewa/khusus (*specialty goods*) yang dihiper atau “dibeli” ketika konsumen benar-benar menginginkannya. Sebagai barang istimewa/khusus (*specialty goods*) yang menyangkut manusia (tubuh, hati, pikiran, bahkan kesejarahan), maka seni pertunjukan perlu dikomunikasikan/dipasarkan dengan cara khusus pula.

Prinsip dasar barang kebutuhan dan seni pertunjukan, berkenaan dengan upaya memenuhi kebutuhan publik, perbedaannya, bahwa yang satu lebih berdasarkan aspek-aspek “melayani” kehendak publik, sementara yang lainnya lebih kepada upaya mencari dari menciptakan aspek-aspek “relevansi.” Tiga tahapan kepuasan yang umumnya didapat manusia (penonton) saat menikmati karya seni adalah: kepuasan fisik atau inderawi, kepuasan Intelektual, kepuasan spiritual

LATIHAN

1. Seni pertunjukan industri membutuhkan modal kapital yang tinggi. Seni non-industri sesungguhnya bisa melakukan pola industri dengan cara lain diantaranya dengan memaksimalkan kemungkinan modal sosial. Apa yang Anda ketahui tentang modal sosial?
2. Sejauh ini, bagaimana cara Anda dalam mengatasi kebutuhan finansial di dalam setiap produksi pertunjukan?

BAB IV

MEDIA DAN SUMBER BELAJAR

A. MEDIA

Pelatihan dengan materi Manajemen Pertunjukan dapat dilakukan melalui pendekatan saintifik dan budaya, misalnya dengan melakukan pembelajaran di dalam ruang atau di luar ruangan, yaitu dengan melakukan pengamatan, mengkritisi, mengeksplorasi, mengasosiasi, dan menginformasikan materi melalui berbagai media.

Materi pelatihan tentang Manajemen Pertunjukan dapat disajikan melalui dokumen tertulis, seperti proposal, kelembagaan, peraturan dan perundang-undangan yang berlaku. Pada materi ini dapat pula menggunakan sumber dokumen lainnya sebagai media untuk memahami konsep dalam kegiatan mengelola pertunjukan seni serta implementasinya.

Peserta pelatihan dapat terlibat memanfaatkan media secara instruksional, dan dapat memberikan respon dalam bentuk deskriptif, interpretatif, menganalisis dan menyimpulkan penyelenggaraan pertunjukan seni yang efektif berdasarkan pengalaman dan pengamatan dari suatu organisasi.

B. SUMBER BELAJAR

Sebagai sumber belajar Manajemen Pertunjukan yang efektif bagi peserta pelatihan yaitu dapat bertemu dengan nara sumber, berdiskusi dengan para pengelola lembaga seni, mengunjungi pameran, museum, atau galeri, dan melakukan wawancara dengan seniman. Sumber belajar Manajemen Pertunjukan juga dapat didapat dari situs *website* di internet, membaca buku, jurnal atau dari ruang perangkat multimedia yang berada di perpustakaan.

REFLEKSI

1. Kelompokan peserta berdasarkan minat tujuan produksi: (a) kelompok produksi helaran (arak-arakan), (b) kelompok produksi drama tari, (c) kelompok produksi industri.
2. Diskusikan tentang: pembentukan staf produksi, rencana kerja, penganggaran kebutuhan finansial, melakukan survei/diskusi kemungkinan publik/pasar.
3. Berdasarkan butir “2” terdapat masalah-masalah yang akan dihadapi, simulasikan langkah-langkah untuk mengatasi masalah-masalah tersebut.

DAFTAR PUSTAKA

- Beckerman, Bernard dan Barker, Clive, *Ed.*2012. *Theatrical Production*.
Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite.
Chicago: Encyclopædia Britannica.
- Brook, Peter. 1968. *The Empty Space*. London: McGibbon & Kee.
- Rendra. 1976. *Tentang Bermain Drama*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Anirun, Suyatna. 1998. *Menjadi Aktor*. Bandung: Rekamedia.
- Dim, Herry. 2011. *Badingkut: di antara tiga jalan teater*. Jakarta:
Direktorat Seni
- Pertunjukan, Direktorat Jenderal Nilai Budaya, Seni, dan Film –
Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI.
- Sumardjo, Jakob.1983. *Petabumi Sastra Drama Indonesia. Bagi Masa
Depan Teater Indonesia*, hal 55-68. Bandung: Granesia.
- McCarthy, E. Jerome. 1985. *Dasar-dasar Pemasaran*. Jakarta: Erlangga.

GLOSARIUM

- Mimetik*** : Berasal dari bahasa Yunani, *mimēsis*, yang berarti menirukan, imitasi, atau representasi, yaitu menirukan gambaran, perilaku, atau kejadian-kejadian dramatis.
- Laku dramatik*** : umumnya berdasar kepada naskah tertulis atau bisa juga sekadar skrip panduan lakon, yaitu perilaku atau pembawaan peran mimetik (dari bahasa Yunani, *mimēsis*, yang berarti menirukan, imitasi, representasi).
- Laku dramatik*** : pembawaan laku di atas pentas atau dalam suatu pertunjukan yang tidak berlandaskan kepada prinsip mimetik.
- Emphasis*** : penekanan atau memberikan perhatian khusus pada suatu bagian yang dianggap penting di dalam suatu pertunjukan.
- Extravaganza*** : suatu gaya pertunjukan yang mengelaborasi hal-hal yang membuat efek spektakuler, dan produksi teatrikal yang cenderung mahal.
- Gending*** : suatu langgam musikal berupa komposisi yang biasanya untuk/dibawakan dengan perangkat gamelan.

- Kliningan*** : merupakan satuan dari rangkaian komposisi dan langgam gending, biasanya menjadi bagian ketika *sinden* (penyanyi) menembangkan lagu saat jeda.
- Ogoh-ogoh*** : tokoh jahat. Penciptaan Ogoh-ogoh merupakan tujuan spiritual filosofi Hindu. patung yang dibuat untuk helaran, parade, upacara Ngrupuk yang berlangsung sebelum Hari Raya Nyepi di Bali. Ogoh-ogoh biasanya memiliki bentuk makhluk mitologi, sebagian besar menggambarkan
- Libretto*** : naskah yang ditulis untuk seni pertunjukan musikal semisal opera atau operetta (opera pendek).
- Vaudeville*** : pertunjukan yang terdiri dari aneka ragam seni untuk hiburan.



Perpustakaan
Jenderal
75



PUSAT PENGEMBANGAN SDM KEBUDAYAAN
KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
2014