



**PENINGKATAN KOMPETENSI
MANAJEMEN SENI**

TINGKAT DASAR

**MODUL:
MANAJEMEN
SENI PERTUNJUKAN**



Oleh:

HERY DIM

**Direktorat
Kebudayaan**

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

2015



792
HER
P

**PENINGKATAN KOMPETENSI
MANAJEMEN SENI
TINGKAT DASAR**

**MODUL:
MANAJEMEN
SENI PERTUNJUKAN**

Oleh:
HERY DIM

**PUSAT PENGEMBANGAN SDM KEBUDAYAAN
BADAN PENGEMBANGAN SDM PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN-PMP
KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
2015**

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 978-602-14477-7-2

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	vii
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 : MANAJEMEN SENI PERTUNJUKAN	7
A. Pengertian Dasar Menejemen Seni Pertunjukan	9
B. Ruang Lingkup Seni Pertunjukan	13
1. Pengelompokan Berdasarkan Waktu Zaman	13
2. Pengelompokan Berdasarkan Cara Produksi.....	15
C. Konsep Seni Pertunjukan	21
D. Teater Presentasional dan Teater Representasional.....	22
1. Taeater Presentasional	22
2. Teater Representasional.....	24
E. Prinsip, Fungsi, dan Tujuan Seni Pertunjukan	26
RANGKUMAN	29
LATIHAN	30

BAB III : PRODUKSI TEATER MODERN

A. Personel Seni Pertunjukan.....	34
1. Produser.....	35
2. Dramaturg.....	38
3. Sutradara.....	40
4. Pemain.....	43
5. Para Penata.....	45
B. Hubungan Antar Personel Teater.....	56
C. Pendanaan Produksi.....	57
D. Kultural atau Indutri.....	60
E. Kebijakan Pendanaan Seni Pertunjukan.....	60
1. Impilkasi Seni Pertunjukan dan Penyelenggara Pertunjukan Bagi Pengelola, Pelaku, Lembaga, dan Organisasi Seni.....	63
2. Implikasi Baru Seni Pertunjukan dan Pengelola Pertunjukan	65
3. Kepuasan Spritual.....	
F. Menyusun Staf Produksi dan Pemasaran.....	
1. Tugas dan Tanggung Jawab Staf Produksi.....	
2. Tugas dan Tanggung Jawab Staf Pemasaran.....	
RANGKUMAN.....	67
LATIHAN.....	68

BAB IV : MEDIA DAN SUMBER BELAJAR.....

1. MEDIA.....	69
2. SUMBER BELAJAR.....	70

REFLEKSI.....	71
----------------------	-----------

DAFTAR PUSTAKA.....	72
----------------------------	-----------

GLOSARIUM.....	73
-----------------------	-----------

DAFTAR GAMBAR

Gambar 1	Randai teater tradisi dari ranah kebudayaan Minang.....	15
Gambar 2	Pentas “Matah Ati.....	20
Gambar 3	Tiga contoh pola rias atau topeng untuk Opera Peking..	23
Gambar 4	Salah satu gambaran penampilan seni pertunjukan dengan gaya representasional berdasar naskah lakon “Ayahku Pulang”	25
Gambar 5	Suatu karya garapan Rob Zombie, Lords of Salem Trip to Moon.....	28
Gambar 6	Struktur kerja pekerja artistik.....	35
Gambar 7	Patung Gotthold Ephraim Lessing (1729 –1781)	37
Gambar 8	Aktor sekaligus sutradara terbaik yang pernah dimiliki panggung teater Indonesia	39
Gambar 9	Tata pentas karya Glenn Davis untuk pementasan “Celebration of Hope Event 2011”	49
Gambar 10	Penataan pentas dan reka busana	51
Gambar 11	Aktor Indrasitas dan Yati Suyatna dengan tata rias yang kuat dan wig (rambut palsu)	54
Gambar 12	Sistem penataan aneka jenis lampu pada rangka (batten).....	55

DAFTAR TABEL

Tabel 1	Pengelompokan Seni Berdasarkan Waktu.....	14
Tabel 2	Perbedaan Seni Industri dan Non-Industri	18
Tabel 3	Gambaran Umum Ongkos (Budget) Produksi Seni Pertunjukan	60
Tabel 4	Pola Kerja Lembaga.....	66

BAB I

PENGUNAAN MODUL

A. DESKRIPSI

Modul dengan judul MANAJEMEN SENI 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 seni pertunjukan,
- 2) Unsur-unsur di sekitar produksi seni pertunjukan,
- 3) Tugas dan tanggungjawab setiap unsur produksi untuk mencapai kualitas garapan,
- 4) Standar mutu pertunjukan yang dilengkapi dengan rangkuman, latihan, serta refleksi yang akan menggambarkan kemampuan hasil pelatihan dari kegiatan peningkatan Kompetensi Manajemen Seni 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 seni.

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 seni 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 mengimplentasikan materi manajemen seni 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 Seni 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 seni 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 seni untuk melengkapi dan mengembangkan penyelenggaraan seni pertunjukan.

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 manajemen seni pertunjukan yang harus dikuasai peserta diklat untuk mengetahui kemampuan dasar dalam pemahaman materi tentang konsep manajemen seni 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 pertunjukan seni. 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 seni pertunjukan, ruang lingkup seni pertunjukan yang menyangkut pengelompokan berdasar waktu atau zaman, pengelompokan berdasar cara produksi (seni industri, seni non-industri, dan seni jalan tengah), dan konsep seni pertunjukan sehingga pembaca atau pun peserta diklat mendapatkan pengetahuan dan gambaran setiap tahap kerjanya. Berikutnya adalah uraian yang lebih rinci lagi tentang personel seni pertunjukan yang menyangkut produser, dramaturg, sutradara, pemain, para penata (pentas, busana, rias, cahaya, suara), dan hubungan antar-personel di dalam memproduksi suatu seni pertunjukan.

Agar modul ini dapat dipahami dengan baik, maka pembaca harus memahami fungsi manajemen dan pengelolaannya dalam kegiatan penyelenggaraan pertunjukan seni yang dimulai dari perencanaan, pelaksanaan, monitoring evaluasi sampai pada membuat suatu keputusan jika ditemukan adanya ketidaksesuaian.

Pada akhir modul dilengkapi dengan pertanyaan-pertanyaan untuk merefleksikan diri apakah materi ini sudah dikuasai sehingga kebermanfaatan modul dapat terukur dan dapat memberikan masukan dalam penyusunan

modul selanjutnya, apabila masih banyak materi yang belum terakomodasi namun menjadi sesuatu yang penting untuk dikaji. Hasil refleksi juga dapat memberikan gambaran terhadap 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 mampu melakukan kegiatan pengelolaan produksi seni pertunjukan hingga
2. Peserta diklat mampu menyusun penyelenggaraan manajemen seni pertunjukan

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 SENI PERTUNJUKAN

Ruang lingkup seni pertunjukan memiliki cakupan yang cukup luas. Kegiatan pentas di pedesaan dalam rangka upacara panen, khitanan, perkawinan, hingga moda hiburan rakyat secara teoretik maupun praktiknya termasuk ke dalam seni pertunjukan. Demikian halnya sajian-sajian di panggung-panggung yang tersedia, seperti di berbagai taman budaya hingga di Gedung Kesenian dan TIM Jakarta, termasuk kesenian-kesenian yang tidak berpanggung contohnya “Ronggeng Gunung” di Jawa Barat atau “Randai” yang lazimnya tampil di tanah kosong atau ruang terbuka termasuk ke dalam seni pertunjukan.

Jika dilihat berdasarkan bentuk serta *genre* keseniannya, bentangan seni pertunjukan demikian luas. Termasuk ke dalamnya mulai dari “dangdut koplo” dari Banyuwangi hingga di sepanjang pantura sampai pada tontonan berat dan serius semacam pementasan drama “Menunggu Godot.” Demikian halnya dalam rentang dimensi waktu, termasuk kesenian warisan yang berusia ribuan tahun yang lalu hingga kesenian yang paling kini (kontemporer). Hal ini untuk menunjukkan bahwa rentangnya berlaku dimulai dari seni klasik/tradisional, modern, hingga kontemporer.

Untuk memberikan gambaran, bahwa kerap beranggapan sistem manajerial seni pertunjukan hanya berlaku pada moda seni pertunjukan

modern. Pandangan seperti itu bisa dikatakan salah besar, mengingat bahwa sejumlah seni rakyat pun sesungguhnya memiliki sistem masing-masing yang bahkan secara turun-temurun berlaku sejak ratusan bahkan ribuan tahun yang lalu. Sebut saja pola “bebarang” untuk seni topeng Cirebon pada umumnya. Di balik itu terdapat perkumpulan seni topengnya, dan perkumpulan tersebut memiliki pola atau sistem sejak pengelolaan perkumpulan. Adanya pusat utama yang dianggap maestro seperti guru topeng, di dalamnya terdapat pola penurunan ilmu (pewarisan) kepada generasi berikutnya, organisasi nayaga (pengrawit), dan seterusnya.

Bebarang sebagai salah satu kegiatan dari perkumpulan seni topeng Cirebon, biasanya dilakukan di tempat terbuka atau lahan kosong pada saat ada acara ritual tertentu, atau keramaian semacam pasar malam, bahkan ada kalanya dilakukan sebagai bagian dari suatu hajatan. Untuk sampai kepada acara-acara tersebut seseorang atau beberapa dari anggota perkumpulan mencari dan mendata informasi, selanjutnya mengagendakan, menebar kabar dari mulut ke mulut bahwa akan tampil di suatu tempat, dan (ringkasnya) dilanjutkan dengan pertunjukan. Setelah selesai pentas, dilakukan pengamatan berdasarkan fungsi dan tugas masing-masing anggota perkumpulan.

Pada seni pertunjukan tradisional sesungguhnya terdapat sistem manajerial. Hanya saja, yang tidak dilakukan adalah metode dan/atau menuliskan sistemnya tersebut. Moda semacam itu bertebar di berbagai seni pertunjukan dengan perbedaan caranya masing-masing, itulah kiranya yang dapat menggambarkan keluasan cakupan seperti yang dimaksudkan uraian di atas.

Di hadapan cakupan yang luas tersebut, uraian “Manajemen Seni Pertunjukan” perlu dibatasi sambil mencoba dan mencarikan

kemungkinan pola yang dapat diberlakukan secara umum. Perlu pula dikemukakan bahwa “perangkat umum,” ketika digunakan akan selalu memerlukan penyesuaian berdasar kreativitas dan keperluannya.

Perangkat umum yang dimaksud berupa uraian berdasarkan kelaziman aktivitas manajerial pertunjukan seni pertunjukan, dalam beberapa kategori berupa wacana atau hipotesa, mengingat beberapa asumsi dasarnya belum menjadi praktik atau acuan yang secara umum berlaku di setiap kegiatan pertunjukan.

A. PENGERTIAN DASAR MANAJEMEN SENI PERTUNJUKAN

Sebuah produksi seni pertunjukan merupakan kegiatan kolektif yang mencakup sejumlah orang dengan aneka ragam keahlian. Di dalam satu produksi kecil terdapat penulis cerita, sutradara, para pemain, sejumlah penata, para pekerja konstruksi pentas dan tata cahaya. Sama halnya dengan pekerjaan apapun yang melibatkan banyak orang, diperlukan pengaturan, pengorganisasian, dan pengarahan, sehingga pekerjaan tersebut mencapai tujuan.

Pekerjaan mengatur, mengorganisasikan, dan mengarahkan sehingga pekerjaan tersebut mencapai tujuan disebut manajemen (Barrett, Richard, 2003: 51). Lebih jauhnya lagi manajemen didefinisikan sebagai proses merencanakan, mengorganisasikan, mengkoordinasikan, dan mengontrol sumber daya untuk mencapai sasaran secara efektif dan efisien. Efektif berarti dapat mencapai tujuan sesuai dengan perencanaan, sementara efisien berarti melaksanakan tugas secara benar, terorganisir, dan sesuai dengan jadwal.

Manajemen produksi seni pertunjukan, kiranya cukup jelas, diselenggarakan demi berjalannya proses perencanaan,

pengorganisasian, pengoordinasian, dan pengontrolan sumber daya untuk mencapai sasaran secara efektif dan efisien. Sementara arti efektif dan efisien adalah tercapainya produksi atau garapan dengan baik, melalui pekerjaan mulai dari pemahaman terhadap medium (cerita, gaya penyutradaraan, sumber daya pemain, keterampilan penata, keterampilan pekerja konstruksi pentas dan tata cahaya), kemudian mengasimilasikan semuanya itu hingga menghasilkan ekspresi artistik.

Sehubungan dengan teknik-teknik penyutradaraan dalam kaitannya dengan produksi seni pertunjukan (drama), John E. Dietrich di dalam pengantarnya menyatakan bahwa:

“Tanpa pemahaman yang jernih terhadap prinsip, dasar-dasar, dan prosedur kerja seni pertunjukan, maka garapan tak akan mendapatkan makna apa-apa. Bahkan jika seseorang itu memiliki banyak pengetahuan tapi tak mampu menerapkannya ke dalam proses yang sistematis, maka ia akan terperangkap di dalam prosedur. Segalanya harus dimulai sejak pemilihan cerita, menginterpretasikan lakon, memilih orang-orang yang tepat, mengatur latihan, baru kemudian ke arah pertunjukan serta kemampuan untuk mengevaluasinya” (Dietrich, John, 1960: 5).

Berdasarkan uraian tersebut, pengertian dasar manajemen seni pertunjukan adalah cara pengelolaan segenap kegiatan dan pekerjaan di dalam suatu produksi seni pertunjukan untuk mencapai produksi yang efektif dan efisien, serta ideal dalam hal pencapaian ekspresi artistik.

Bentuk dan pola manajemen seni pertunjukan itu berbeda-beda, semuanya sangat bergantung kepada kebutuhan dari setiap garapan, dan/

atau kebiasaan, serta perkembangan di lingkungannya masing-masing. Dari sekian banyak yang berbeda-beda tersebut, terdapat dua pola besar yaitu: (a) *theater company* dan (b) *theatrical management*.

a. **Theater Company** atau usaha seni pertunjukan yang polanya umum dikenal, tumbuh, dan berkembang dalam bentuk perkumpulan atau kelompok-kelompok seni pertunjukan. Tidak saja di masa modern, dikenal kelompok-kelompok seperti Teater Koma, Teater Populer, Studiklub Teater Bandung, Teater Mandiri, Teater Payung Hitam, dan sebagainya. Bentuk kompeni ini bahkan sudah sangat dikenal di sebagian besar seni pertunjukan tradisional, sehingga dikenal misalnya grup Randai Singo Barantai, grup Randai Telaga Biru Sakti, grup Randai Palito Nyalo. Demikian halnya kecenderungan pada kelompok-kelompok wayang golek sehingga dikenal adanya PS (Perkumpulan Seni) Giri Harja, Grup Munggul Pawenang, Sanggar Giri Komara, dan sebagainya. Tradisi ini juga terdapat pada seni pertunjukan Topeng Cirebon, yang kemudian memunculkan grup-grup topeng berdasarkan daerah asalnya seperti Topeng Losari, Topeng Dermayon, Topeng Slangit, dan sebagainya.

Bentuk kelompok dengan pola kompeni, seperti yang dikenal, bahwa cara kerjanya mulai dari pengurusan rumah tangga kelompok, persiapan pentas, pengelolaan, sampai pada pementasannya dikerjakan oleh struktur manajemen yang ada di dalam kelompok tersebut. Manajer atau yang menjadi pimpinan di dalam suatu kegiatan pementasan, biasanya manajer kelompok atau yang dipilih oleh kelompoknya.

b. *Theatrical Management* dapat dikatakan lembaga terpisah atau lembaga tersendiri di luar kelompok maupun individu-individu pekerja seni pertunjukan. Moda ini masih kurang dikenal di tanah air, tetapi sudah berkembang di Eropa dan AS.

Ada dua cara atau pola kerja *Theatrical Management* yaitu: (a) sebagai manajemen pemasaran yang tugasnya bergerak di bidang pemasaran untuk produksi yang telah ada; atau (b) *Theatrical Management* sebagai lembaga produksi yang bergerak mulai dari perencanaan sampai pada pemasaran dan pelaksanaan pementasannya.

Sehubungan dengan perkembangan seni pertunjukan yang kini menuju industri, dapat dikatakan bahwa pola (b) yaitu *Theatrical Management* sebagai lembaga produksi dan pemasaran yang saat ini banyak berkembang. Lembaga ini dimulai dengan melakukan riset sosiologi, kecenderungan perkembangan seni, menetapkan *dramaturg*, melakukan audisi terhadap para penulis cerita, audisi sutradara, audisi para pemeran, audisi para penata, dan seterusnya, yang kemudian menjalankan keseluruhan proses produksi, pengadaan keperluan artistik, pemasaran, dan pementasannya.

Pertumbuhan inilah yang kemudian menumbuhkembangkan kecenderungan pekerjaan seni pertunjukan sebagai profesi, karena yang muncul kemudian bukanlah nama-nama kelompok melainkan pribadi-pribadi penulis cerita (naskah), sutradara, pemeran, para penata, dan seterusnya.

Pada uraian ini, yang harus menjadi perhatian adalah pertanyaan: Bagaimana suatu manajemen seni pertunjukan dapat berjalan secara efektif dan efisien, serta ideal dalam hal pencapaian ekspresi artistiknya? Jika merujuk kembali kepada John E. Dietrich, bahwa awalnya tidak ada

jalan lain selain memiliki pengetahuan ruang lingkup seni pertunjukan, sehingga manajemen yang dimaksud mampu menentukan unsur-unsur pendukung secara tepat (efektif dan efisien). Kemudian sistemnya, mampu menerapkan unsur-unsur pendukung pertunjukan ke dalam proses yang sistematis. Sebagai gambaran sederhananya, kebutuhan, serta unsur pendukung bagi pertunjukan seni tari dengan drama sangat berbeda, demikian juga unsur dan kebutuhan bagi pentas *Sinrilik* dengan wayang golek maupun kulit, dan seterusnya. Berkenaan dengan hal tersebut, akan dijelaskan mengenai ruang lingkup seni pertunjukan.

B. RUANG LINGKUP SENI PERTUNJUKAN

Banyak yang beranggapan teater bahwa drama sama dengan sandiwara. Hal ini tentu saja tidaklah salah, namun demikian yang perlu dipahami, seni drama merupakan salah satu dari teater, dan perlu dijelaskan teater memiliki cakupan wilayah seni pertunjukan yang di dalamnya bisa berupa drama, tari, musik, dan/atau gabungan dari seluruhnya sampai kepada bentuknya yang paling mutakhir. Akan tetapi ruang lingkup yang paling awal dikenali di dalam seni pertunjukan itu adalah drama, tari, musik, dan/atau gabungan dari seluruhnya.

1. Pengelompokan Berdasar Waktu atau Zaman

Ruang lingkup di atas, masing-masing dapat dikelompokkan berdasarkan waktu, zaman, atau penggayaannya yang mengacu kepada masa-masa tersebut. Di dalam lingkup pengelompokan berdasarkan waktu atau zaman, lazimnya menggunakan istilah tradisi, modern, dan kontemporer, maka dalam khazanah seni pertunjukan dikenal istilah-istilah seperti pada tabel berikut ini:

Tari Tradisi	Tari Modern	Tari Kontemporer
Musik Tradisi	Musik Modern	Musik Kontemporer
Drama Tradisi	Drama Modern	Drama Kontemporer
Teater Tradisi	Teater Modern	Teater Kontemporer

Tabel 1
Pengelompokan Seni Berdasarkan Waktu

Tradisi, umumnya dikaitkan dengan ragam seni yang hidup di masyarakat tertentu dan telah berlaku secara turun-temurun. Di dalam teater bisa disebut misalnya *tradisi* longser, lenong, makyong, komedi bangsawan, masres, dan sebagainya.

Modern, umumnya dikaitkan dengan perkembangan baru, ditandai dengan mulai bersentuhannya seni tradisi dengan non-tradisi, mulai tumbuhnya lembaga pendidikan seni pertunjukan seperti ATNI, ASDRAFI, ATF. Seni pertunjukan pada masa ini telah mengalami persentuhan dengan teater Barat maupun dengan dunia seni pada umumnya yang lebih luas lagi. Pada masa itu yang berkembang contohnya keberadaan Teater Muslim, Teater Populer, Studiklub Teater Bandung, dll. Demikian halnya di bidang seni tari seperti Sardono W. Kusumo yang sempat berguru kepada Martha Graham, Bagong Kussuardjo yang belajar tari modern di Eropa dan AS, I Wayan Dibia dalam serangkaian perjalanannya di AS dan Eropa, dan sebagainya (Brandon, James R, 1993: 135)

Kontemporer, adalah kecenderungan pengembaraan mutahir yang orientasinya di dalam masa pasca-modern. Kontemporer ini berada di luar tradisi dan modern tetapi sekaligus berada di dalam atau bersama tradisi dan modern, hanya orientasi serta moda pertunjukannya sangat

berbeda. Sebagai contoh adalah Teater Mandiri, suatu masa berada di dalam perkembangan teater modern tetapi sekaligus membuka perkembangan baru berupa teater kontemporer. Selanjutnya di kemudian hari antara lain Teater SAE, Teater Kubur, Teater Payung Hitam, Teater Garasi, dll.



Gambar 1

Randai teater tradisi dari ranah kebudayaan Minang, merupakan seni gabungan dari unsur tari, bela diri, terkadang bermuatan pula cerita dan unsur dramatik. Aslinya biasa tampil di tengah keramaian pada lahan terbuka tapi kini kerap tampil juga di pentas dengan garapan khusus.
[Sumber foto: myminangkabau.blogspot.com]*

2. Pengelompokan Berdasarkan Cara Produksi

Apabila melihat kepada orientasi publik serta pola produksinya, seni pertunjukan secara umum mengacu pada dua jalan yaitu: industri dan non-industri, namun kemudian ada kecenderungan pola yang mengambil jalan tengahnya.

a) Seni Teater Industri

Teater atau seni pertunjukan relatif belum melakukan pola industri secara sepenuhnya, kecuali pada jenis-jenis seni pertunjukan hiburan. Padahal, bagi seni pertunjukan kultural atau untuk pendidikan sesungguhnya sangat memungkinkan dijalankan dengan cara industri. Untuk itu, kenali garis besar langkah kerjanya.

Seperti halnya makna di balik kata industri umumnya dapat dihubungkan dengan wacana profesionalisme, kecanggihan produksi dan manajemen pengelolaan. Pertimbangan produk berdasarkan ukuran layak dan tidak layak jual, hal ini sangat memperhatikan selera publik dan bahkan jika dirasakan perlu biasanya dilakukan pula riset pasar.

Istilah industri sering disandingkan dengan istilah kreatif, sehingga muncul gabungan kosa-kata baru yaitu “industri kreatif.” Istilah baru tersebut, mungkin, dapat diartikan sebagai kreativitas yang berbasiskan industri, dan/atau kreativitas yang tujuannya kepada kemungkinan industri.

Seni industri sendiri, bermula dari kreativitas tetapi ketika bentuk dan produknya telah ditemukan, biasanya kreativitas harus dihentikan, dibekukan, dibungkus, dan kemudian dijual. Produk yang telah ditemukan tersebut, pada kasus-kasus tertentu harus terus-menerus didorong, dikemas, dan dipromosikan hingga menemukan pasarnya yang terbesar.

Demi upaya-upaya profesionalisme, kecanggihan produksi, manajemen pengelolaan, kemasan, promosi, dan penjualannya, maka syarat pertama yang harus dipenuhi seni industri bahwa kesenian tersebut harus dijaga sekuat mungkin agar tidak segera

berubah-ubah, tidak boleh ada lagi kreativitas kecuali kreativitas-kreativitas di wilayah manajemen. Demikianlah 'produk' tersebut ditahan hingga mencapai puncak tertinggi (*peak*) pemasarannya. Perubahan atau kreativitas berikutnya dilakukan jika grafik pasar sudah tampak menurun dan/atau sudah sampai titik nadir tidak dapat dijual lagi. Berkenaan dengan ini, maka teater industri lebih cenderung kepada garapan permanen atau masa pentas yang sangat panjang.

b) Seni Teater Non-industri

Pola seni teater non-industri merupakan paling umum dijumpai di Indonesia, baik dalam lingkup kerja teater komunitas, teater di lembaga-lembaga pendidikan, atau bahkan masih tampak pada kelompok-kelompok teater yang tergolong profesional.

Teater non-industri, dalam berbagai hal, merupakan kebalikan dari seni industri. Umumnya seni non-industri atau teater non-industri, cenderung amatir dalam hal pengelolaan, tetapi sangat militan di dalam proses produksi, arah produksi tidaklah kepada pencanggihan (s sofistikasi) melainkan kepada pencapaian nilai-nilai. Pertimbangan produksi bukan kepada layak atau tidak layaknya dijual, melainkan penting atau tidaknya untuk diapresiasi publik, maka langkah awalnya tidaklah dengan melihat selera publik melainkan 'relevansi nilai-nilai' yang diperkirakan dibutuhkan oleh publik ketika itu.

Dilatarbelakangi oleh berbagai keadaan lain misalnya, tidak memiliki modal produksi, maka teater non-industri dalam berbagai hal sangat menuntut kreativitas. Ihtwal kreativitas ini pula yang

cenderung bersifat progresif pada setiap teater non-industri. Tidak jarang satu kelompok teater dapat memproduksi dua bahkan tiga produksi dalam setahun dengan naskah dan bentuk pementasan yang satu sama lain berbeda sekali. Pada kenyataan ini dapat dilihat bahwa hampir tidak mungkin bagi teater non-industri untuk melakukan pengemasan, promosi, dan seterusnya, karena ketika pengemasan dan promosi untuk satu produksi hendak dimulai, justru pada saat bersamaan kelompok teater tersebut telah melangkah lagi ke kreativitas berikutnya.

Perbedaan-perbedaan di atas akan tampak lebih tegas lagi jika dilihat pada bentuk tabel seperti berikut ini:

Seni Pertunjukan Industri	Seni Pertunjukan Non-Industri
Profesional (dalam arti berdasar ikatan kerja)	Amatir dalam arti tidak mengikat melainkan berdasar kekeluargaan
Etos kerja berdasar tarif atau bayaran	Bekerja dengan militansi dan kesetiaan
Ke arah prinsip sofistikasi	Ke arah pencapaian nilai-nilai
Orientasi dagang/komersial	Orientasi apresiasi
Mengacu kepada selera publik	Mengacu kepada relevansi nilai-nilai
Mengalami pembekuan kreativitas	Kreativitas yang progresif
Bermodal besar	Seringkali tanpa modal

Tabel 2
Perbedaan Seni Industri dan Non-Industri

c) Teater Jalan Tengah

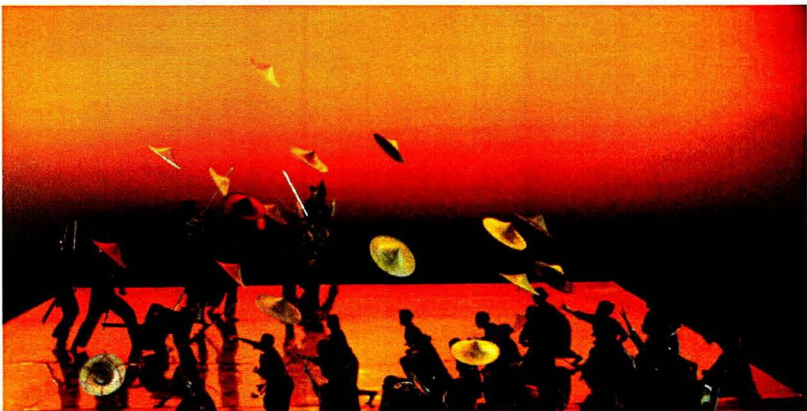
Teater Jalan Tengah yaitu seni pertunjukan yang berada di antara dua jalan, yang salah satu kemungkinan produksinya dalam moda pertunjukan teater semi-permanen dan/atau berkala. Cukup banyak contoh kegiatan teater di dunia yang melaksanakan moda pertunjukan teater permanen hingga semi permanen, beberapa contoh di antaranya adalah *Globe Theater* di London, yang khusus mementaskan naskah-naskah Shakespeare secara permanen dan berkala, serta moda *Off-Broadway* atau *Off-Off-Broadway* di AS.

Tidak sama persis, namun analog dengan moda jalan tengah dalam produksi-produksi teater yang telah direncanakan pada masa pertunjukannya untuk proyeksi jangka panjang antara tiga sampai dengan lima tahun ke atas. Lakon epik *Mahabharata* yang disutradarai oleh Peter Brook, pementasannya berlangsung selama empat tahun, pentas perdananya pada tahun 1985. Contoh pentas terpanjang yang seharusnya dicatat pula adalah drama musikal “The Phantom of the Opera,” pentas perdana pada tahun 1986 dan masih berlangsung hingga sekarang di tahun 2014. Hingga tahun 2010 saja “Phantom” telah dipentaskan di 149 kota di 25 negara, ditonton oleh lebih dari 100 juta orang.

Seni pertunjukan produksi negeri sendiri tampaknya telah mulai menempuh jalan tengah ini, setidaknya adalah pentas teater tari *I La Galigo* yang disutradarai oleh Robert Wilson. Pentas perdana *I La Galigo* berlangsung tahun 2004 kemudian berlanjut pada pentas di berbagai kota di Asia, Eropa, Australia, dan AS. Keberhasilan *I La Galigo* adalah garapan yang menggabungkan antara kreativitas dan logika industri dalam bentuk teater tari yang berjudul “Matah Ati.” Garapan yang masa prosesnya selama 2,5

tahun ini, menurut rencananya saat itu untuk dipentaskan pula di beberapa negara.

Di atas itu semua, pada peta sejarah teater Indonesia, tentu harus dicatat keberadaan Teater Koma. Kelompok yang didirikan di Jakarta, 1 Maret 1977 oleh N. Riantiarno dan kawan-kawannya kiprah awalnya telah menunjukkan pilihan “jalan tengah” bagi sejumlah pementasan-pementasannya. Terhitung sampai dengan 2011 Teater Koma telah berpentas sebanyak 122 kali yang di antaranya pernah mencapai 30 hari pentas untuk satu garapan. Pilihan naskah-naskah yang dipentaskan memperhatikan pula pementasannya, Teater Koma cukup tegas beranjak dari energi teater kreatif di tataran produksi dan kemudian menjalankan manajerial industri pada tataran pemasarannya. Dalam berbagai hal, Teater Koma harus disebut sebagai pelopor yang menempuh “jalan tengah” bagi teater Indonesia.



Gambar 2

*Pentas “Matah Ati,” garapan yang berlandas pada khazanah tari dan kisah tradisi dalam upaya menempuh jalan tengah antara budaya dan industri seni pertunjukan. [Sumber foto: <http://matah-ati.com/id/gallery/>]**

C. KONSEP SENI PERTUNJUKAN

Seni pertunjukan atau teater merupakan bentuk tontonan yang tertua di dalam kebudayaan manusia. Tidak seperti film yang merupakan pertunjukan hasil teknologi rekaman, di dalam pertunjukan teater para pemainan atau aktor dan aktrisnya hadir langsung di hadapan penonton. Mereka bermain di sebuah pentas yang biasanya dirancang khusus untuk lakon tertentu. Ruang yang tertata untuk pertunjukan, baik yang bersifat permanen maupun sementara, dikenal dengan sebutan teater dan/atau sering disebut dengan istilah pentas atau panggung.

Salah seorang sutradara teater asal Inggris yang sangat dikenal, Peter Brook, pernah mengatakan bahwa syarat untuk pertunjukan teater adalah adanya tempat, kemudian ada seorang atau beberapa aktor yang melakukan tindakan-tindakan tertentu di sebuah ruang kosong, sementara sejumlah orang lainnya menonton. Di ruang kosong, yang disebut pentas itulah para aktor tampil membawakan cerita tentang aspek pengalaman manusia.

Tiga esensi dari teater yaitu aktor, penonton, dan ruang (*space*), sedangkan yang ke empat adalah pertunjukan atau kerja kreatif para aktor, sutradara, dan para penata di dalam suatu produksi. Pertunjukan yang umumnya dimainkan adalah drama tragedi, komedi, atau musikal (komedi musikal). Walaupun hal itu bukan keharusan dan/atau bisa saja dalam bentuk yang lain, maka pengertian secara luas, pertunjukan teater dapat berupa teater musikal, teater tari, wayang golek atau kulit (*puppet shows*), pantomim (*mime*), dan bentuk-bentuk tontonan lain seperti resital puisi yang sering memperhatikan kepentingan dramatik dan teatral.

Para pakar antropologi dan sejarah teater merumuskan bahwa asal-muasal teater untuk mengungkapkan mitologi dan ritual, dipertunjukkan melalui tari-tarian dan *mime* yang umumnya menggunakan topeng, pertunjukan dilakukan di saat musim panen atau upacara-upacara yang dianggap penting di dalam kehidupan. Teater-teater paling awal berbicara tentang kehidupan, kematian, dan kelahiran, dimaksudkan demi kebaikan dan kebahagiaan hidup masyarakat waktu itu. Laku peran di atas pentas menirukan kehidupan, dilengkapi ragam busana, sejumlah topeng, tata rias, gerak tubuh (*gesture*), tari, musik, dan pantomim sebagai elemen-elemen teatral untuk ritual-ritual.

Di dalam perkembangan berikutnya, upacara-upacara dan ritual-ritual ini diformalkan menjadi festival-festival dramatik yang meluas keberadaannya sejak dari Yunani di Barat hingga ke India di Timur. Pada kebudayaan yang bertebar di Nusantara, banyak sekali moda-moda teater yang berpusat kepada ritus atau penghormatan kepada tanaman padi serta moda-moda ritual lainnya.

D. TEATER PRESENTASIONAL DAN TEATER REPRESENTASIONAL

Terminologi teater presentasional dan teater representasional acapkali digunakan untuk menggambarkan dua perbedaan berdasarkan pendekatan suatu produksi pertunjukan.

1. Teater Presentasional

Gaya presentasional menyajikan pertunjukan dengan sepenuh respeknya, dalam artian ketika para aktor kerja di pentas menyampaikan dialog-dialog dan memainkan naskah diiringi musik, disinari tata cahaya,

dengan tata rias dan berkostum khusus yang tujuannya tidak lain agar pertunjukan teatrikal itu mendapat tempat di hati penonton, menghibur, dan “hadir” di dalam menjumpai penonton. Drama-drama dari masa Yunani kuno dan dari masa penulis drama Inggris, William Shakespeare, produksi-produksinya cenderung berpola pada kebiasaan presentasional ini. Demikian halnya sejumlah drama modern dalam bentuk komedi musikal dan sejumlah teater tradisional Asia pun cenderung berada pada kategori umum tersebut. Salah satu contoh teater tradisi dengan gaya presentasional masih tampak misalnya pada Opera Peking. Pola atau gagasan “menghibur” ini, di kemudian diambil bahkan dieksploitasi



Gambar 3

Tiga contoh pola rias atau topeng untuk Opera Peking, tidak menggambarkan keseharian melainkan berprinsip pada seni pertunjukan presentasional. [Sumber foto: www.chinaopera.net]*

terutama oleh pertunjukan-pertunjukan hiburan berupa *tv play* (drama tv, sinetron) dan teater-teater guyon.

Pada panggung teater sejumlah teater/sandiwara tradisional yang berpokok pada pengisahan para dewa, pewayangan, legenda, babad, cerita raja-raja, kisah para bangsawan, dan sebagainya. Itu semua ditampilkan sejak gaya tata-rias, busana, hingga kemungkinan-kemungkinan tata panggungnya yang menggambarkan presentasi dari alam lain.

2. Teater Representasional

Produksi teater dengan gaya representasional berkembang di Eropa pada pertengahan abad ke-19. Penulis-penulis, sutradara-sutradara, dan para penata *set* teater representasional tidaklah beranjak dari alam antah-berantah, dunia para dewa, atau kalangan bangsawan tertentu, melainkan semata-mata hanya ingin menunjukkan kebenaran yang tersembunyi dari kehidupan biasa, lengkap dengan kebiasaan lingkungannya. Dua gerakan realisme pada tahun 1850an dan naturalisme pada tahun 1870an menyajikan watak-watak *basajan* termasuk tampilan/gambaran lingkungannya seperti ruang keluarga, dapur, hingga tumbuh-tumbuhannya.

Tujuan penggambaran detail lingkungan ini untuk menunjukkan bagaimana watak (karakter) dari seseorang yang diperankan dan latar belakang hidupnya, yang kesemuanya digambarkan melalui dukungan gambaran lingkungan, strata sosial, *gender*, hingga genetiknya. Elemen-elemen visual seperti pakaian, furnitur, dan properti pentas menjadi khusus dan penting untuk penggambaran lingkungan termaksud. Para aktor bermain di dalam “bingkai” pentas, antara pentas dengan



Gambar 4

Salah satu gambaran penampikan seni pertunjukan dengan gaya representasional berdasar naskah lakon "Ayahku Pulang" (Usmar Ismail) dalam sebuah pertunjukan di Teater Arena ISI Padang Panjang. [Sumber foto: fauziteater76.blogspot.com]*

penonton dipisahkan batas atau bingkai persegi sehingga secara imajiner terkesan bahwa empat dinding tempat mereka bermain adalah sesuatu yang diambil (dari kehidupan) untuk kemudian disajikan/di-representasikan kembali kepada penonton agar melihat dan belajar dari kehidupan dan karakter-karakter yang tergambarkan.

Dramawan yang mengawali gaya penulisan untuk produksi-produksi teater realis dan representasional adalah Henrik Ibsen dari Norwegia, August Strindberg dari Swedia, Émile Zola dari Prancis, dan Leo Tolstoy serta Anton Chekhov dari Rusia. Sementara pada perkembangan selanjutnya adalah penulis naskah seperti halnya

Arifin C. Noer yang lebih banyak berkisah tentang dunia keseharian dan bahkan kehidupan para gelandangan yang menjadi tokoh-tokoh utamanya. Penulis-penulis naskah drama lain diantaranya adalah Kirdjomuljo, Utuy T. Sontani, Saini KM, Rendra, Putu Wijaya, Aoh K. Hadimaja, Emil Sanossa, N Riantiarno.

Terutama pada penulis-penulis naskah generasi berikutnya, kecenderungan presentasional dan representasional ini kerap dibaurkan, diantaranya kecenderungan pada Ratna Sarumpaet, Arthur S Nalan, Godi Suwarna, Yusef Muldiyana, dan lain-lain. Sejumlah penulis naskah drama mutahir pun lebih tegas lagi dalam hal melakukan pembauran, contohnya melalui sayembara penulisan naskah drama nasional tahun 2009 yang diselenggarakan Federasi Teater Indonesia yaitu penulis-penulis drama seperti Alimuddin, Agus Noor, Benny Johanes, dan Ibed Surgana Yuga. Masing-masing penulis naskah dengan masing-masing judul karyanya, secara umum berada di antara dua rentang presentasional dan representasional.

E. PRINSIP, FUNGSI, DAN TUJUAN SENI PERTUNJUKAN

Teater dapat menyuguhkan bermacam-macam akhir cerita atau kesimpulan, biasanya dirancang untuk menghibur, instruksi, motivasi, persuasi, dan bahkan hentakan atau kejutan. Namun apapun yang menjadi pusat penekanan (intensitas) sutradara, pemain, dan awak pentas (*crew*), amat bergantung kepada interaksinya dengan penonton.

Penonton teater berbeda dengan pembaca novel atau dengan seseorang yang sedang melihat lukisan, penonton teater menjadi bagian dari suatu ensambel, bagian dari komunitas yang hadir di ruang dan waktu yang sama untuk saling berjaln-berkelin dan dengan pertunjukan,

para aktor dan semua elemen yang mengitarinya seperti antara lain tata cahaya, tata suara, musik, kostum, dan tata pentas. Penonton bereaksi kepada pertunjukan dengan respon langsung kepada pemain, dapat dalam bentuk ekspresi tertawa, tangisan, tepuk tangan, atau keheningan. Setiap malam/siang pertunjukan biasanya terjadi interaksi antara penonton dan pementasan yang berbeda-beda situasi dan kejadian/peristiwa teatralnya.

Sebagian dari penonton, tentu ada yang hanya ingin sekadar dihibur, namun yang lainnya ingin mendapatkan pandangan dan pemahaman baru tentang politik, sosial, atau *issue* personal, hingga pemikiran tentang kehidupan atau filsafat. Sepanjang sejarahnya, teater selalu merefleksikan keberadaan waktu, dan/atau mengomentari keadaan sosial tertentu di tempat teater tersebut tumbuh.

Jika kembali kepada Aristoteles, tujuannya tidak lain demi tercapainya *katharsis*, yaitu tercapainya suatu keadaan manusia (penonton) yang telah menyadari kembali akan segala kehilafan dan kekurangannya; dengan demikian manusia (penonton) menjadi bersih kembali, menjadi suci kembali atau yang diistilahkan mencapai *catharsis* setelah dibawa ke dalam irama tragis melalui lakon (Fergusson, Francis, 1953: 31).

Pada perkembangan berikutnya, tujuan teater tersebut ternyata mengalami perubahan dan perkembangan yang luas. Semua perubahan tersebut bergantung umumnya muncul dari penggagas dan pelaku teaternya sendiri, misalnya Dramawan Jerman, Bertold Brecht (1898–1956), bertujuan seusai menonton teaternya penonton langsung bereaksi dan melakukan aksi di dalam kehidupannya. Sementara teoritis teater menurut Antonin Artaud (1896–1948), bertujuan membawa penonton

kepada situasi “kengerian” melalui ungkapan-ungkapan simbolik bahkan metafisik agar manusia semakin luhur kecendekiannya.

Pada peta teater, kerap mendengar pernyataan N. Riantiarno bahwa apa yang dipentaskannya tidak lain merupakan potret dari kehidupan kita sendiri. Tujuan N. Riantiarno “memperlihatkan potret” bersama Teater Koma dan terutama melalui naskah-naskah yang ditulisnya sendiri, tujuannya agar penonton ikut serta mengaji dirinya sendiri serta lingkungan kehidupannya. Dengan demikian diharapkan terjadinya otokritik dan perbaikan-perbaikan hidup.

Putu Wujaya kerap menyatakan teaternya adalah “terror,” maksudnya untuk menggedor mental, bathin, dan pikiran yang mungkin saja telah membatu agar kembali cair serta terasah kembali kepekaan



Gambar 5

Suatu karya garapan Rob Zombie, *Lords of Salem Trip to Moon*, yang mencoba menghubungkan diri dengan sejumlah tulisan Antonin Artaud yang berkenaan dengan teater kengerian. Konsep ini pun kemudian banyak mempengaruhi sejumlah film karya David Lynch dan pengikutnya. [Sumber foto: <http://mumpsimus.blogspot.com>]*

dan kemanusiaannya. Suyatna Anirun (1936 - 2002), menyatakan bahwa teaternya itu untuk memanusiaikan ide-ide. Tujuannya ingin menunjukkan bahwa kenyataan dan kebenaran hidup itu bukanlah di dalam angan-angan atau ide-ide, melainkan di dalam kenyataan yang dilakoni, dilatih, ditempa, dan kemudian menjadi.

Pada umumnya tujuan teater tidak tunggal, melainkan beragam, dengan semakin bermunculannya dramawan-dramawan baru, tujuan teater pun mengalami pergeseran dan pengayaan.

RANKUMAN

Pengertian manajemen secara umum adalah pekerjaan mengatur, mengorganisasikan, dan mengarahkan sehingga pekerjaan tersebut bisa berjalan secara efektif - efisien dan mencapai tujuan. Manajemen produksi seni pertunjukan, diselenggarakan demi berjalannya proses perencanaan, pengorganisasian, pengoordinasian, dan pengontrolan segenap sumber daya untuk mencapai sasaran secara efektif dan efisien, guna tercapainya produksi atau garapan yang baik.

Syarat terjadinya seni pertunjukan, yaitu adanya pemain, penonton, dan ruang (*space*), sedangkan syarat lainnya dari pertunjukan atau kerja kreatif yaitu para aktor, sutradara, para penata di dalam suatu produksi.

Fungsi dan tujuan teater atau seni pertunjukan menurut Aristoteles, adalah demi tercapainya *katharsis*, yaitu tercapainya suatu keadaan manusia (penonton) yang telah menyadari kembali akan segala kehilafan dan kekurangannya, dengan demikian manusia (penonton) menjadi bersih atau suci kembali, yang diistilahkan mencapai *catharsis*, setelah dibawa ke dalam irama tragis melalui lakon. Sedangkan menurut dramawan Jerman, Bertold Brecht (1898 -1956), bertujuan agar

penonton se usai menonton teaternya langsung bereaksi dan melakukan aksi di dalam kehidupannya. Menurut teoritisi teater, Antonin Artaud (1896–1948), fungsi dan tujuan teater atau seni pertunjukan bertujuan membawa penonton kepada situasi “kengerian” melalui ungkapan-ungkapan simbolik bahkan metafisik agar manusia semakin luhur kecendekiannya. N. Riantiarno menjelaskan bahwa apa yang dipentaskan merupakan potret dari kehidupan kita sendiri, tujuannya agar penonton ikut serta mengaji dirinya sendiri serta lingkungan kehidupannya. Dengan itu diharapkan terjadinya otokritik dan perbaikan-perbaikan hidup. Menurut Putu Wujaya teater adalah “terror,” maksudnya adalah untuk menggedor mental, bathin, dan pikiran kita yang mungkin saja telah membatu agar kembali cair serta terasah kembali kepekaan dan kemanusiaannya. Suyatna Anirun (1936 - 2002) mengatakan seni pertunjukan/teater untuk memanusiaikan ide-ide. Hidup itu bukanlah di dalam angan-angan atau ide-ide, melainkan di dalam kenyataan yang dilakoni, dilatih, ditempa, dan kemudian menjadi.

LATIHAN

1. Sebuah produksi seni pertunjukan merupakan kegiatan kolektif yang mencakup sejumlah orang dengan aneka ragam keahlian, antara lain penulis cerita, sutradara, pemain, sejumlah penata, para pekerja konstruksi pentas dan tata cahaya. Adakah, di daerah Anda, nama-nama lain yang mirip dengan profesi/keahlian tersebut? Jika ada, sebutkan.
2. Pekerjaan manajemen seni dapat berjalan dengan baik, efektif-efisien, dan mencapai sasaran jika manajemen memiliki pemahaman terhadap segenap medium. Faktor medium apa saja yang harus dipahami?

3. Bentuk dan pola manajemen seni pertunjukan berbeda-beda, antara terdapat dua pola besar yaitu: (a) *theater company* dan (b) *theatrical management*. Apa persamaan nama/pola tersebut pada masing-masing komunitas tradisi Anda?
4. Menurut Anda perlukah adanya pola kerja *Theatrical Management* (TM) yaitu: (a) sebagai manajemen pemasaran yang tugasnya semata-mata bergerak di bidang pemasaran untuk produksi yang telah ada; atau (b) *Theatrical Management* (TM) sebagai lembaga produksi yang bergerak mulai dari perencanaan hingga pemasaran dan pelaksanaan pementasannya. Jika dianggap perlu/tak perlu, uraikan alasannya.
5. Terdapat dua konsep mendasar yang berlaku di setiap seni pertunjukan yaitu presentasional dan representasional. Sebutkan seni pertunjukan di daerah Anda masing-masing. Cobalah sebutkan masing-masingnya itu termasuk ke dalam konsep yang mana? Adakah seni pertunjukan di daerah Anda yang berdasarkan dua konsep sekaligus? Sebutkan dan jelaskan.

BAB III

PRODUKSI TEATER MODERN

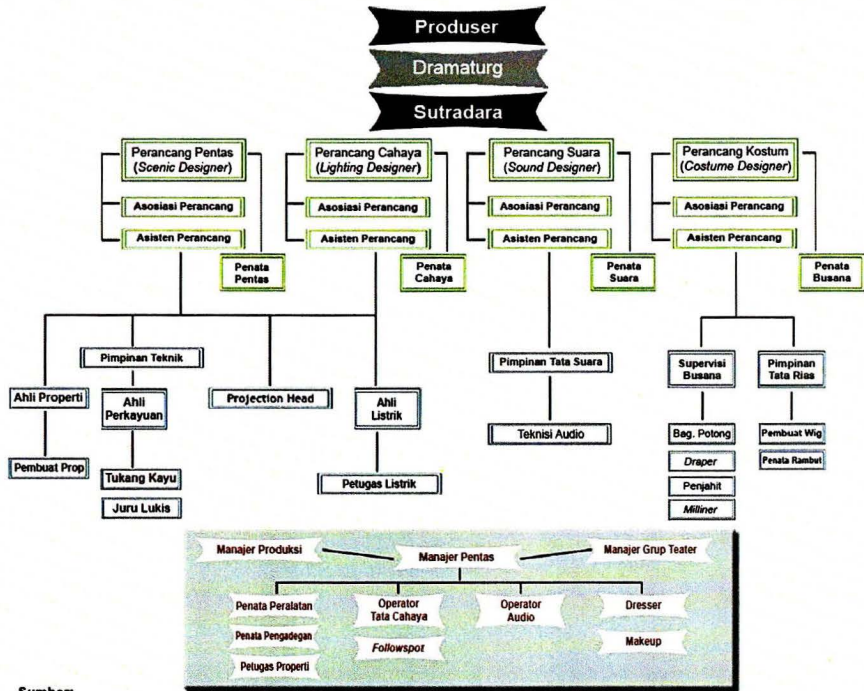
Teater merupakan tempatnya keberbagaian dan seni yang kompleks, di dalamnya melibatkan sejumlah seniman, para penata, dan manager yang kemudian bersatu untuk menciptakan suatu pertunjukan bagi publik. Sejak di zaman Yunani kuno atau sejumlah teater etnik di Nusantara, peristiwa teater sudah dengan sendirinya berkaitan dengan elemen-elemen produksi seperti pengadaan kostum, tata pentas, properti, musik, dan koreografi. Sebagai contoh kostum tradisi dan topeng yang khusus seperti pada *hudoq* di sebagian besar kebudayaan Kalimantan atau Topeng Cirebon yang bertebar di beberapa desa wilayah Cirebon. Baik topeng *hudoq* maupun topeng Cirebon dibuat oleh ahlinya, dan bukanlah seni yang berdiri sendiri, tetapi menjadi utuh ketika dipertunjukkan dalam bentuk tarian, di suatu tempat tertentu, dan dihadiri penontonnya.

Tata cahaya dan tata suara merupakan hal baru yang kemudian masuk ke dalam kehidupan teater. Setiap elemen di dalam teater saat ini memiliki pedesainnya masing-masing; begitu pula pengkhususan untuk komposer dan koreografer, yang kesemuanya berkolaborasi dengan sutradara, secara bersama memusatkan perhatian kepada minat penonton dan juga perhatiannya kepada pemain.

A. PERSONEL SENI PERTUNJUKAN

Setiap komunitas atau kelompok seni pertunjukan memiliki kecenderungan masing-masing dalam hal ukuran atau tujuan, kebutuhan artistik, manajerial, termasuk para teknisinya seperti bagian staf inti yang mempersiapkan dan presentasi produksi pada schedul yang telah ditentukan. Staf produksi komersial dan nonkomersial memiliki perbedaan hanya di dalam ukuran dan kompleksitasnya. Sementara di dalam hal artistik atau staf kreatif mencakup sutradara, para penata, dan aktor-aktor; secara umum dapat dikatakan sama. Terkadang, jika dirasakan penting, maka dimasukan pula penulis naskah, dramaturg[e] (manager kesastraan), koreografer, penata musik, komposer, pelatih suara dan dialek, serta sutradara adegan perkelahian; itu dimasukan ke dalam staf produksi, termasuk ke dalam kelompok staf administratif yaitu produser, *casting* sutradara, manager-manager, personel tiket (*box-office*), publikasi, kepala rumah tangga di tempat pertunjukan (*house manager*), dan penerima tamu atau pengantar penonton ke tempat duduk. Staf teknik mencakup manager pentas (*stage manager*), manager produksi, penata teknis, staf konstruksi (tata pentas, kostum, properti), tata suara dan teknisi elektrik, dan *crew* yang bergerak (*running crews*). Di dalam teater nonprofit, teater pendidikan, atau teater komunitas yang lebih kecil, personel-personelnya bisa saja dalam jumlah kecil dan masing-masing saling mengisi tugas dan tanggungjawabnya.

Struktur kerja pekerja artistik dan staf produksi suatu garapan teater seperti tampak pada gambar berikut ini (Carver, Rita Kogler, 2009: 24):



Sumber:
 Rita Kogler Carver. *Stagecraft Fundamentals*.
 Focal Press, 2009.
 Sisipan "Dramaturg" dari HD.

Gambar 6
 Struktur kerja pekerja artistik

1. Produser

Di dalam teater komersial atau pun nonprofit, produser adalah personel yang bertempat pada aspek finansial bersamaan dengan staf manajemen dan tim artistik untuk memproduksi sebuah pertunjukan. Pada kelompok atau sistem *theatrical management* yang telah

mapan, produser tidak selalu harus mengurus dari hari ke hari tentang perkembangan artistik, tetapi menjadi tugasnya untuk merekrut (atau pun memecat) personel artistik. Di dalam hal ini, produser memberi efek kepada keseluruhan artistik produksi atau bahkan menjadi bagian dari induk gagasan. Seorang Inggris bernama Cameron Mackintosh adalah contoh dari salah satu produser teater berbahasa Inggris yang paling sukses pada saat ini, garapannya antara lain teater musikal *Cats* (1982) dan *Phantom of the Opera* (1988). Patut pula dicatat produser dari Amerika Serikat, Joseph Papp, yang mendirikan New York Shakespeare Festival di Central Park, demikian juga karyanya di beberapa *hit* Broadway semisal *Hair* (1968) dan *A Chorus Line* (1975).

Produser seni pertunjukan komersial yang dibantu sejumlah asistennya, harus memperhitungkan lisensi penulis naskah, menggali dana dari investor, merekrut staf artistik, menyewa gedung teater, negoisasi dengan serikat-serikat, menyewa peralatan teatral (misalnya tata cahaya atau tata suara), mengelola publikasi dan penjualan tiket, dan mengambil keseluruhan tanggung jawab yang berkenaan dengan aspek finansial produksi. Biasanya, tugas-tugas produser ini dikerjakan secara tandem dengan tugas-tugas general manager dan lainnya, untuk mengelola perkembangan produksi dari hari ke hari, sejak dimulainya latihan-latihan hingga penutupan. Produser mengatur hak subsider penjualan manakala kelompok teaternya melakukan pentas keliling, atau manakala berhubungan dengan industri rekaman, serta versi adaptasi untuk film atau televisi dan siaran-siaran radio.

Teater nonprofit regional di sejumlah daerah, menempatkan produser sebagai bagian pekerja suatu garapan. Di dalam peranannya ini, produser menentukan waktu pementasan-pementasan, merekrut tim artistik dan staf teknik, mengerjakan *casting* sutradara lewat

audisi atau pun *casting* para aktor, mengontrol dana-dana bantuan, dan berperan sebagai penentu akhir untuk keseluruhan artistik dan operasional administrasi.



Gambar 7

Patung Gotthold Ephraim Lessing (1729 –1781) yang terletak di kota Hamburg. Menandakan bahwa ia menjadi tokoh yang sangat dihormati karena jasanya di bidang teater, pendidikan, filsafat, dan filolog. [Sumber foto: <http://www.panoramio.com/photo/15300773>]*

2. Dramaturg

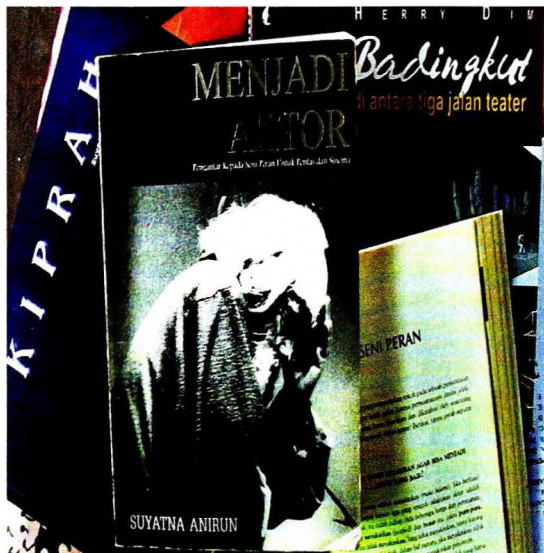
Dramaturg atau *Dramaturge* adalah pekerjaan profesional di dalam suatu produksi seni pertunjukan. Pekerjaan utamanya di bidang penelitian dan pengembangan naskah drama, lakon, hal kesastraan, atau yang berkenaan dengan ide-ide di balik garapan. Dramaturg pertama kali dikembangkan di dalam khazanah teater modern pada abad ke-18 oleh Gotthold Ephraim Lessing (1729 –1781), seorang penulis drama, filsuf, pakar teori teater.

Salah satu kontribusi dramaturg adalah untuk mengelompokkan dan mendiskusikan berbagai tipe dan jenis seni pertunjukan, termasuk keterkaitannya dengan zaman, gaya pementasan, dan konteks (relevansi) dengan kekinian. Tanggung jawab dramaturg relatif beragam di setiap produksi/perkumpulan seni pertunjukan. Pada suatu produksi tertentu, bisa saja termasuk yang menentukan aktor, menata dan menjadual masa pertunjukan dengan menyampaikan koherensinya, membantu pengeditan naskah atau melakukan pembicaraan bersama penulis naskah, merancang dan menciptakan program atau layanan pendidikan/apresiasi, membantu sutradara pada proses latihan, hingga menjadi jurubicara (terutama manakala penulis naskahnya tidak ada) ihwal kesejarahan dan muatan-muatan pikiran di dalam lakon.

Pada produksi teater yang relatif besar, dramaturg juga membantu sutradara dalam menentukan *casting*/penunjukan aktor, melakukan studi kesejarahan dan kultural untuk kepentingan *setting* (penataan artistik panggung) pertunjukan. Dramaturg sering pula membuat semacam buku/tulisan telaah yang nantinya menjadi pegangan sutradara, para aktor, para penata, pekerja produksi lainnya, dan menjadi sumber rujukan untuk pengantar apresiasi publik. Tulisannya ini disampaikan sebelum latihan pertama berlangsung, dan kemudian bekerja secara ekstensif.

Istilah dramaturg pertama kali diperkenalkan oleh Saini KM pada akhir tahun 1990an melalui mata kuliahnya di jurusan teater STSI Bandung atau pun pada beberapa seminar. Namun jika dilihat dari lingkup pekerjaannya, wilayah kerja dramaturg adakalanya telah dikerjakan oleh beberapa pekerja teater, dan biasanya dirangkap bersama pekerjaan sutradara.

Terlepas dari itu semua dengan melihat uraian-uraian yang telah dikemukakan di atas, dramaturg dapat dikatakan memiliki posisi penting di dalam setiap pengelolaan kegiatan seni pertunjukan. Hasil pekerjaannya bukan saja berkepentingan dalam hal pencapaian kualitas garapan, tetapi penting pula bagi masyarakat sebagai calon penonton yang kelak menjadi penonton dari suatu garapan.



Gambar 8

Aktor sekaligus sutradara terbaik yang pernah dimiliki panggung teater Indonesia, Suyatna Anirun, saat membawakan peran Raja Lear (Shakespeare) sekaligus menjadi sampul buku yang ditulisnya.*

3. Sutradara

Sutradara diasumsikan bertanggungjawab sepenuhnya dalam menginterpretasikan naskah atau lakon tertentu, dan memiliki otoritas untuk menerapkan, mengontrol, dan mengoordinasikan semua elemen-elemen produksi. Sementara Suyatna Anirun menyatakan:

“Menyutradarai sebuah garapan memerlukan kemampuan memimpin yang kadangkala sangat luas. Sutradara haruslah memiliki keandalan seorang guru, mampu menerjemahkan kehendak penulis naskah, mampu menangkap dengan jeli kemampuan para aktornya dan memiliki *sense of dramatic* agar dapat memberikan penampilan pentas yang berarti. Dari keseluruhan produksi, sutradara merupakan poros keberhasilan atau kegagalan. Lebih dari apapun, seorang sutradara haruslah mampu membimbing dan bekerja sama dengan seluruh pendukung produksi sebagai sebuah kerja *ensambel....*” (Sugiyati, ed.,2004: 51)

Jelaslah kiranya bahwa sutradara posisinya berkolaborasi dengan penulis naskah, aktor-aktor, para penata, dan teknisi, menyampaikan visinya tentang kehidupan yang berdasar kepada interpretasinya atas naskah. Di setiap peristiwa, sutradaralah yang mengontrol keberadaan lainnya demi terjaganya keutuhan elemen-elemen produksi. Sutradara bekerja secara intens bersama para aktor di setiap proses latihan, membantu menyingkap kehidupan mendalam setiap karakter, termasuk membantu mengolah vokal hingga efek visualnya di hadapan penonton. Sutradara-sutradara, mempunyai caranya masing-masing dalam melakukan pendekatan interpretasi terhadap naskah dan proses latihan; tapi (ini praktis sama) tujuannya adalah demi keberhasilan pertunjukan sebagai satu kesatuan produksi.

Terbangkitkannya pengalaman penonton terhadap suatu produksi, disebabkan oleh imajinasi sutradara. Hal ini membuat terpenjarakannya antara sutradara dengan penulis naskah. Sutradara-sutradara yang membuka metoda baru teater abad ke-20 ini anatara lain Max Reinhardt dan Bertolt Brecht di Jerman, Jean-Louis Barrault dan Ariane Mnouchkine di Prancis, Elia Kazan di Amerika Serikat, Peter Brook dan Sir Peter Hall di Inggris, Giorgio Strehler di Italia, dan Ingmar Bergman di Swedia, yaitu mereka yang melakukan penjarakan terhadap penulis naskah dan membuka ruang interpretasi yang seluas-luasnya.

Di Indonesia, Rachman Sabur bersama Teater Payung Hitam, terutama pada pementasan drama karya Peter Handke, *Kaspar* (ditulis 1968), menerapkan cara/metoda baru di dalam menghadapi naskah, menelaah, menerapkannya ke dalam latihan, hingga kemudian menjadi pertunjukan. Teks drama atau naskah Peter Handke tidak sepenuhnya dikembalikan menjadi kata-kata atau menjadi dialog yang diucapkan oleh para aktor, melainkan diterjemahkan menjadi bahasa tubuh, laku peran, komposisi pengadegan, bunyi, dan *setting* panggung yang khusus. Begitu pula dengan sutradara Fathul A. Husein ketika menggarap drama "Tarian Terakhir", mirip dengan yang dilakukan Rachman Sabur terhadap *Kaspar*, tetapi dalam beberapa hal terdapat perbedaan-perbedaannya. Fathul A. Husein yang dibantu oleh perupa Diyanto tidak mengambil teks kata-kata untuk sepenuhnya dikembalikan menjadi dialog yang diucapkan, melainkan dipindahkannya ke dalam bahasa rupa sehingga pertunjukannya masih tetap berupa drama juga menjadi semacam presentasi senirupa.

Di tanah air, ada sejumlah kecenderungan sutradara yang masing-masing visi dan bentuk pengucapan teaternya berbeda. Di sepanjang sejarah teater Indonesia, dapat temukan tiga kategori sutradara yaitu:

(1) sutradara dengan visi sebagai pekerja murni yang memanggungkan naskah, (2) sutradara yang menulis naskah sendiri dan merealisasikan gagasan-gagasan teaternya, dan (3) sutradara yang semata-mata beranjak dari ide-ide dan/atau tidak terlalu mepedulikan ada atau tidak adanya naskah.

Pada kelompok 1 (satu) di antaranya Suyatna Anirun, Teguh Karya, dan Rendra. Terutama pada Suyatna Anirun di dalam sejumlah produksi pertunjukannya, tampak sekali begitu menghormati teks dan keberadaan penulis naskah beserta naskahnya. Salah satu tugas sutradara yaitu “memanusiakan ide-ide”, dan teks pada naskah adalah ide-ide tersebut. Suyatna Anirun memanusiakan atau menghidupkannya menjadi peristiwa teater. Pada garapan-garapan drama Shakespeare, Anton Chekov, Ibsen dan sebagainya, tegas sekali begitu tingginya penghormatan Suyatna Anirun terhadap puitika teks sekaligus ketelitiannya ketika membumikan dan memanusiakan ide-ide para penulis naskah menjadi peristiwa teater miliknya. Bahkan ketika menggarap drama “Badak-Badak” (*Eugene Ionesco*) yang nyaris merupakan teks drama ide-ide tentang absurditas kemanusiaan, di tangan Suyatna Anirun ide-ide tersebut dipijakan kembali menjadi peristiwa kemanusiaan dengan cara mengolah para aktornya untuk tetap terjaga dan/atau berada di wilayah seni peran. Ihwal teks dan pemanggungannya, yang ditulisnya antara lain:

“Perjalanan panjang sekelompok orang yang bekerja bersama, bila mengacu pada nilai-nilai rohaniah, maka kerjasama itu menjadi suatu proses pemanusiaan ide-ide... dst” (Anirun, Suyatna, 2004: 24).

Moda sutradara kelompok 2 (dua) yaitu yang menulis naskah sendiri, diantaranya Rendra, kemudian adalah Arifin C. Noer, dan Putu Wijaya dengan sejumlah variannya. Kelompok ini pun masih terbagi lagi

menjadi dua, yaitu: (a) yang masih menempatkan aktor sebagai sosok utuh untuk membawakan peran-peran, dan (b) yang menempatkan aktor sebagai sosok untuk menghantarkan ide-ide penulis/sutradaranya.

Moda sutradara kelompok 3 (tiga), cenderung lebih ekstrem lagi ketika memperlakukan teater sebagai peristiwa pentas. Ada kecenderungan aktor-aktor pada kelompok ini hanya ditempatkan sebagai “alat” untuk membentuk ide-ide teatralitas maupun ide-ide visual dari sutradaranya. Di dalam beberapa hal, cenderung tubuh aktornyalah yang menjadi perhatian utama, maka pelatihan dengan pola ekspolarasi tubuh menjadi hal terpenting, sehingga peralatan keaktoran lain seperti vokal, kecendekiaan, dan kecerdasannya terabaikan.

4. Pemain

Seperti halnya sutradara, pemain pun penuh dengan tahapan proses serta kerumitan-kerumitannya. Hal ini tentu berlaku atau terjadi pula pada penari maupun para pemeran pentas lainnya. N. Riantiarno di dalam bukunya menyatakan bahwa kakikat seni peran adalah upaya tampil dengan meyakinkan (*make believe*). Jika berhasil meyakinkan penonton bahwa apa yang tengah dilakukan aktor (pemain) adalah benar, paling tidak, itu sudah cukup (Riantiarno, N, 2011: 107).

Suyatna Anirun menegaskan, yang disebut tampil meyakinkan menurutnya adalah “laku yang meruang.” Dijelaskan pula bahwa tujuan utama seorang pemeran yaitu membawakan peran lakon sesuai dengan porsi yang tersedia untuknya. Ukuran keberhasilan dan prestasi artistiknya dapat dilihat dari laku pentasnya sudah meruang atau belum (Anirun, Suyatna, 1998: 41).

Suyatna selanjutnya menjelaskan “laku yang meruang” artinya karya pemeranan tersebut telah memenuhi standar kelayakan karya seni. Secara teknis telah memiliki tiga unsur utama, yakni: membawa kejelasan, memperlihatkan suatu pengembangan, dan mengacu kepada suatu *unity*.

Dua pendapat dari dua aktor sekaligus sutradara itu, senada dengan pendapat aktor Inggris, Sir Laurence Olivier. Menurut Laurence Olivier pemain atau aktor adalah seniman kreatif yang langsung teridentifikasi oleh penonton lewat pengalaman teaternya. Para aktor menghadirkan kehendak-kehendak dan kebutuhan-kebutuhan karakter yang diperankannya melalui perilaku personal yang meyakinkan, itulah yang kemudian memantulkan bayang-bayang psikologis dan kehidupan emosional yang terkandung di dalam lakon/naskah. Laurence Olivier mengatakan bahwa “pencarian tanpa akhir demi keyakinan.” Aktिंग, baginya, dimulai dengan talenta individual, imajinasi, disiplin, kebutuhan ekspresi, dan proses observasi melalui organ-organ sensor mata, telinga, kulit, lidah, hidung, pikiran, daya analisa, hingga sensibilitas rohaniannya.

Jika disederhanakan, keberhasilan pemain ketika menceritakan kebulatan karakter di dalam cerita yang dimainkan. Lewat latihan bertahun-tahun bersama pelatih dan dengan kesetiaan melatih “dirinya sendiri,” serta latihan-latihan ketika berhadapan dengan penggarapan, akan membangkitkan kebenaran perilaku karakter “yang meyakinkan” di dalam konteks pertunjukan. Aktor yang berhasil, biasanya, mereka yang mampu mengombinasikan keyakinan mendalam di dalam peran dengan mempelajari teknik demi terciptanya citra kehidupan dimulai dari muncul di atas pentas hingga berakhirnya lakon.

5. Para Penata

Para penata, di dalam pekerjaannya, berkolaborasi dengan sutradara untuk menciptakan lingkungan bagi sebuah drama maupun seni pertunjukan lainnya. Lingkungan dapat berupa ruang keluarga atau suatu bagian dari sebuah rumah, dan juga *setting* sebuah klub malam, keraton, ruang gemerlap, atau bahkan berupa ruang kosong. Para penata inilah yang membuat bentuk-bentuk (*shape*) dan mengisi ruang pentas, sehingga hal-hal yang berkenaan dengan visual seni pertunjukan menjadi menarik. Di dalam seni pertunjukan modern terdapat beragam seniman yang bertanggung jawab untuk mengerjakan efek desain yang berbeda. Terdapat empat penata yang prinsip: penata pentas, penata busana (kostum), penata cahaya, dan penata suara.

a) Penata Pentas

Penata pentas teater modern, dikenal dengan sebutan pedesain ruang adegan (*scenic designer*) atau pedesain *setting* (*set designer*). Mulai pada akhir abad ke-19 sebagai seniman yang membuat lukisan-lukisan besar untuk setiap pergantian adegan, oleh karena itulah pada awalnya lebih dikenal sebagai pedesain ruang adegan. Pada masa itu, fungsi utama tata pentas hanyalah sebatas lukisan yang mengindikasikan ruang dan waktu yang melatari para aktor. Pada akhir abad ke-19, muncul tuntutan bagi *setting* dan furnitur realistik agar pentas tampak seperti di dalam kehidupan yang sebenarnya, kecenderungan teatrical ini melahirkan istilah penata pentas.

Kini, wilayah pengayaan desain pentas menjadi amat luas, seluas kemungkinan dari mulai realisme hingga ke teatricalisme. Realisme menjadi dominan dan tumbuh menjadi konvensi teater

modern. Pengerjaannya secara khusus memanggil pedesain untuk menciptakan lingkungan pentas yang akurat menggambarkan kenyataan tempat, furnitur, gorden, dan sebagainya. Pentas realisme memperlakukan pentas seolah-olah bukan pentas, melainkan kenyataan sebenarnya dari ruang keluarga, bar, sudut jalan, atau lingkungan lainnya. Hal ini menjadi kontras dengan ekspresi tata pentas teatricalisme yang lebih cenderung simbolis, menekankan kepada atmosfir teatrical dan kehidupan imajinatif; dari pada mereproduksi detail realistik tentang tempat, gaya hidup, dan status sosial-ekonomi.

Pada awal abad ke-20 penata pentas seperti Adolphe Appia dari Switzerland dan Gordon Craig dari Inggris melakukan revolusi melawan tata pentas realistic yang menekankan diri pada penciptaan suasana (*mood*) dan atmosfir. Wawasan tentang tata pentas simbolik menjadi terbuka, dan membuat desain teatrical menjadi lebih ekspresif dengan menggunakan pengolahan tinggi-rendahnya lantai pentas (*platform*), jalan masuk antar-ketinggian lantai (*ramp*, bahkan belakangan menggunakan alat yang bergerak), tangga, panel, dan kain-kain yang bergantung. Pengalaman penonton menjadi lebih terbawa oleh bahasa teatrical, termasuk di dalam hal tata suara, tata cahaya, kehadiran para aktor, dan dimensi imajinasi. Penonton tidak lagi dibawa ke ruang detail sebuah *setting*. Gaya ini kemudian disebut kriya pentas baru (*new stagecraft*), dan mulai dengan diperkenalkannya ke panggung Broadway oleh Robert Edmond Jones dan Lee Simonson pada tahun 1920an. Saat ini, para penata internasional seperti Ming Cho Lee, John Napier, dan Josef Svoboda berkarya dengan tradisi dari desain baru tersebut.

Pada pentas-pentas teater, kecenderungan (realis dan teatralisme) berjalan seiring. Salah seorang penata artistik ‘realis’ yang banyak mengerjakan pentas-pentas STB sejak masa awal adalah Adjat Sudradjat yang kerap bekerja bersama istrinya, Miya Sudradjat, seorang perupa. Adjat Sudradjat termasuk salah seorang penata artistik yang kuat sekaligus ‘sesepuh’ dengan murid yang mengikuti langkahnya. Generasi sebelumnya Gigo Budisatiaraksa serta Radiosiwi yang memiliki latar belakang senirupa dan mengerjakan artistik pentas bagi STB atau pun Teater Perintis.

Sementara tata-artistik yang lebih menekankan kepada teatralitas dipelopori oleh Roedjito (1932 – 2003). Berkenaan dengan Roedjito, kiranya perlu dikemukakan kisah pertemuannya dengan Rendra hingga kemudian melahirkan suatu gaya baru dalam hal penataan artistik teater (Dim, Herry, 2011: 62-63).

Dahulu, ada Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional yang berkantor di Balai Budaya dipimpin oleh Arief Budiman (Soe Hok Djien). Pada masa itu Balai Budaya menjadi tempat *nongkrong* sejumlah seniman. Rendra salah seorang yang kerap hadir di sana, selain untuk bertemu dengan seniman-seniman juga bersahabat dengan Hok Djien dan terutama adiknya yaitu Soe Hok Gie. Pada perkiraan akhir tahun 1960an terjadilah pertemuan antara Rendra dengan Roedjito yang ketika itu masih kuliah di Fakultas Hukum dan kemasyarakatan UI. Pertemuan ini merupakan pertemuan penting yang kemudian menentukan arah sejarah teater Indonesia, terutama menentukan kecenderungan wajah artistik baru, dimana sebelumnya ada kecenderungan gaya ATNI (Akademi Teater Nasional Indonesia).

Roedjito telah bergaul dengan ATNI yang di antaranya Usmar Ismail dan Asrul Sani (pendiri) serta Teguh Karya, Pramana Padmodarmaya, Wahyu Sihombing, dan A Kasim Achmad. Merasa lebih cocok dengan Rendra yang dalam hal penataan artistik tidaklah berpokok kepada realisme konvensional, saat itu pula Roedjito mengambil keputusan berhenti kuliah di Fakultas Hukum untuk kemudian menjalani teater, dan memenuhi ajakan Rendra untuk mengerjakan artistik pementasan-pementasannya. Pada tahun 1969 pementasan drama “Oedipus Berpulang” (Sophokles) produksi Bengkel Teater Yogyakarta di teater terbuka/tertutup Taman Ismail Marzuki (TIM), Roedjito mulai sebagai operator lampu dan tercatat pula Putu Wijaya yang memerankan Teresias.

Perlu dicatat lakon Oedipus Rex sebelumnya pernah dipentaskan Rendra tahun 1961 pada kesempatan memperingati ulang tahun Sanggar Bambu, dan tahun 1962 berupa pementasan yang disponsori I Nyoman Muna. Pada kedua pementasan yang berlangsung di Yogyakarta, kelompok teater Rendra masih bernama Studi Grup Drama Yogya. Lakon yang sama pada tahun 1968 dipentaskan di Gedung Kesenian Jakarta dan tahun 1969 di TIM. Hal penting yang tidak dapat dilupakan sehubungan munculnya tata artistik yang berprinsipkan teatrikalita, pada tahun 1970 Rendra menerbitkan tulisan yang berjudul “Kegagahan dalam Kemiskinan Teater Modern di Indonesia.” Di dalam tulisan tersebut, Rendra menyatakan:

“Penyadaran akan kemiskinan bisa mendorong sang dramawan untuk lebih memperhatikan fasilitas yang tidak tergantung dari kekayaan, yaitu fasilitas-fasilitas yang secara alamiah sudah dimiliki dalam dirinya: tubuhnya, anggota badannya, perasaannya,

pikirannya, dan akhirnya imajinasinya – sebuah gudang harta yang tak bisa dipengaruhi oleh kemiskinan. Fasilitas-fasilitas inilah yang harus digarap dalam pendidikan-pendidikan dan latihan-latihan bagi para dramawan, sehingga bisa menguasai fasilitas-fasilitas tersebut dengan fasih, dan dengan demikian bisa bersikap gagah terhadap kemiskinan.”

Rangkaian peristiwa teater dan kemudian pertemuan Rendra – Roedjito telah membuka dimensi baru artistik teater sekaligus wajah dan pola garap teater Indonesia. Energi terkuatnya “tidak menyerah kepada kemiskinan,” mengasah kepekaan terhadap alam dan lingkungan, sehingga semua hal menjadi berharga dan menjadi mungkin bagi kepentingan artistik teater.



Gambar 9

Tata pentas karya Glenn Davis untuk pementasan “Celebration of Hope Event 2011” dengan prinsip teater miskin dalam arti memanfaatkan sembarang benda. Tapi sebagai perancang yang merasa belajar kepada Adolphe Appia, maka karyanya penuh dengan perhitungan rupa. [Hak cipta foto pada wikipedia.org]*

b) Penata Busana

Penata busana adalah seniman kreatif yang bertanggung jawab pada tampilan (*look*) karakter dan kontribusinya terhadap makna mendalam (*inner meaning*) dari drama yang dimainkan. Desain kostum modern termasuk memperhatikan bahan kain, asesoris, gaya rambut atau *wig*, tata rias, dan topeng. Sebagai elemen desain, kostum membantu memantapkan karakter dari segi kelas sosial, status ekonomi, usia, dan pekerjaan, dan juga mengidentifikasi periode (masa waktu) dari drama yang dimainkan, lokasi geografis, iklim atau musim, serta dimensi waktu saat suatu adegan berlangsung. Penata busana yang mempertegas hubungan antar-karakter (seperti pembantu dengan majikannya) hingga dimensi emosional dari tokoh yang dimainkan. Pada masa Renesans (*Renaissance*) di abad ke-14 hingga abad ke-17, baik kostum maupun topeng cenderung menjadi sesuatu yang telah dibakukan untuk karakter-karakter di dalam *com-media dell'arte*.

Dari masa Yunani kuno hingga pertengahan abad ke-19 di Eropa, para aktor mengenakan busana yang semasa dengan zamannya. Pemain, manager, sutradara, atau petugas yang mengelola kostum hanya bertugas sebatas pengadaan kostum untuk dipakai di pentas. Jadi hanya sedikit saja perhatiannya terhadap keutuhan elemen-elemen visual. Pada abad ke-20, urusan busana menjadi lebih kompleks. Produksi pentas mulai mengalami pengkhususan, ada uji-coba bagi para penata kostum untuk mengajukan rancangannya, dilakukan seleksi, dan mengontrol setiap elemen busana demi hubungannya dengan desain keseluruhan produksi.

Seperti halnya penata pentas, para penata kostum teater modern bekerja sama dengan sutradara untuk membuat dunia baru yaitu dunia panggung yang secara kasat mata (*visible*) memperlihatkan karakter-

karakter yang “hidup.” Mereka saling sumbang saran dalam memahami aspek-aspek visual dari kehidupan tokoh yang diperankan melalui busana, pengamatan bahan kain, warna, tekstur, dan gaya. Salah seorang penata busana menyatakan bahwa kostum itu harus memfasilitasi visi produser, titik perhatian (*viewpoint*) sutradara, dan nyaman manakala dikenakan oleh aktor. Para penata kostum pada umumnya teater komersial, memiliki studio desainnya masing-masing, lengkap dengan konstruksi ruang pajang, ruang bagi para manager, ruang potong bahan, ruang jahit, dan ruang untuk pengerjaan detail (*stitcher*, misalnya sulaman-sulaman khusus), hingga ruang uji-coba sebelum desain diputuskan untuk digunakan bagi suatu produksi.



Gambar 10
Penataan pentas dan reka busana yang memukau dari pertunjukan Cirque du Soleil [Sumber foto: galleryhip.com]*

c) Penata Rias

Tata rias berkenaan dengan tampilan aktor yang membuat wajah satu aktor dengan lainnya menjadi berbeda, seperti halnya kostum, tata rias membantu seorang aktor memantapkan karakter dengan memberikan sentuhan-sentuhan fisik yang berkenaan dengan kepribadian, usia, latar belakang, ras, kesehatan, dan lingkungan. Di dalam teater Yunani kuno dan teater Asia, para aktornya mengenakan topeng atau menggunakan tampilan wajah yang sepenuhnya putih sehingga mengesankan warna yang kuat. Sementara pada teater Barat modern, tata riasnya berdasarkan pengolahan intensitas cahaya dan bayang-bayang yang disesuaikan dengan kecenderungan kekuatan tata cahaya di pentas. Para penata rias berkisar di antara kemungkinan rias *straight*, karakter, atau fantasi, bergantung kepada mana yang diperlukan untuk suatu pementasan.

Tata rias *Straight* beranjak dari tampilan normalnya aktor, pewarnaan semata-mata untuk membuat pembeda antara satu tokoh dengan tokoh lain yang disebut tata rias halus (*high make-up*). Tata rias karakter atau ilustratif adalah tata rias yang mentransformasikan tampilan aktor, misalnya dengan perombakan bentuk hidung, garis-garis wajah, alis mata, kelopak mata, gigi, atau rambut di wajah (janggut, kumis, cambang). Tata rias fantasi merupakan tata rias yang membuat pemain tampil fantastik atau tidak realistik. Contohnya, para aktor di dalam teater musikal *Cats* dengan memperlihatkan tata rias fantasi dalam bentuknya yang beragam.

Penebalan tata rias seringkali digunakan pada sejumlah kecenderungan teater Asia. Contohnya Opera Cina dari Beijing, untuk peran-peran pria mengalami penambahan dilebihkan dari biasanya dalam hal tata rias dan cambang, sementara sebagian besar peran perempuan

tampil dengan tata rias putih yang kuat, merah pekat, dan kilas bayang (*shading*) seputar mata berwarna *pink*. Hal semacam ini telah menjadi tradisi pada moda tata rias wayang orang (wayang *wong*), dan kemudian berpengaruh kepada sejumlah teater (sandiwara) tradisional di berbagai daerah di Indonesia.

Rambut palsu (*wig*) dirancang dan banyak digunakan untuk otentisitas drama-drama berlatarkan periode sejarah atau juga bagi kemungkinan pemain dengan tampilan normal. Tata rias, *wig*, dan tata rambut berada di lingkup penata busana. **Topeng** telah dibuat dan hadir di masa-masa awal kebudayaan manusia, disebabkan hampir seluruh kebudayaan tua menempatkan topeng sebagai sesuatu yang memiliki kekuatan supernatural. Topeng menjadi bagian dari tradisi teatrical kuno, baik di Timur maupun di Barat. Penggunaan topeng sangat umum di dalam teater Yunani kuno dan teater Romawi, *commedia dell'arte*, dan drama-drama *nō* di Jepang, sejumlah teater rakyat Bali, pulau Jawa, hingga kebudayaan Batak di Sumatera Utara. Topeng memiliki kekuatan untuk memperbesar, memperkuat, memasifkan tampilan pemain. Masing-masing topeng menunjukkan perbedaan dasar ekspresi emosi, seperti sedih, marah, horror, atau gembira. Topeng ini juga dibuat untuk menggambarkan ketenangan, heroik, genit, atau misterius. Ketika digunakan pemain, maka pemain beralih watak sesuai dengan gambaran topeng-topeng tersebut. Topeng-topeng yang dapat merefleksikan cahaya, maka menjadi mungkin baginya terjadi pergantian ekspresi akibat perubahan tata cahaya. Terutama bagi teater mutakhir sekarang ini, topeng dapat dibuat menjadi lebih nyaman, kuat, ringan, dan pas dengan kontur wajah pemain, serta adaptif terhadap intensitas cahaya. Pada akhirnya penata busana berkenaan pula dengan pengadaan serta penggunaan topeng bagi pemain.



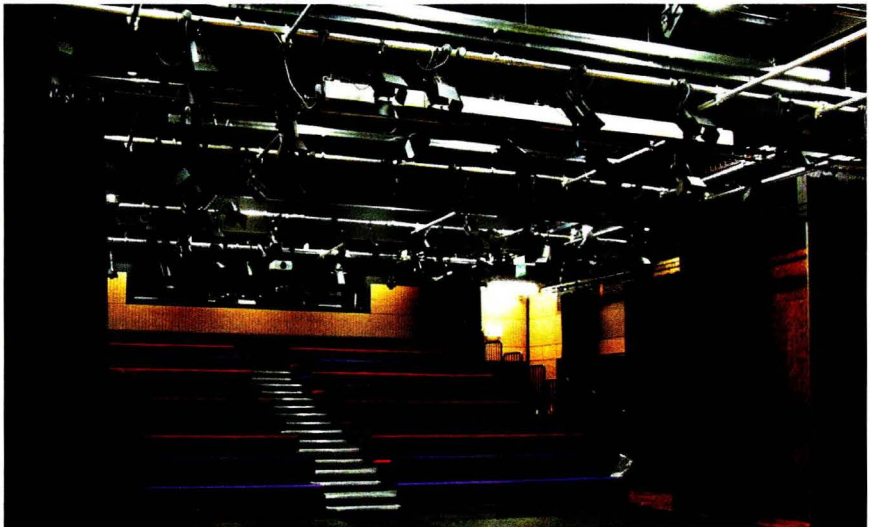
Gambar 11

Aktor Indrasitas dan Yati Suyatna dengan tata rias yang kuat dan wig (rambut palsu) dalam pementasan lakon "Kereta Kencana" (Eugene Ionesco) yang diadaptasi Rendra, saat pentas di Bentara Budaya Jakarta, produksi STB (Studiklub Teater Bandung) [Sumber foto: jakarta.panduanwisata.com]*

d) Penata Cahaya

Tata cahaya pentas teater modern memberikan efek kepada apa yang dilihat penonton. Perencanaan tata cahaya yang cermat dapat memantapkan suasana (*mood*) dan warna, yang terpenting untuk mengontrol pusat perhatian penonton dan memberikan penekanan terhadap makna drama yang dimainkan. Ketika produksi teater masa lalu berpindah dari ruang terbuka ke gedung tertutup (yang jauh dari cahaya natural), digunakanlah sejumlah lilin dan kemudian lampu gas untuk penerangan pentas.

Pada tahun 1879 ketika invensi cahaya elektrik mulai dikembangkan, maka memungkinkan penggunaannya medium artistik teater, bahkan kontrol efek cahaya kian berkembang, sehingga penata cahaya dapat mengontrol warna dan intensitas, serta menciptakan suasana dan atmosfer, maupun penekanan (*highlight*) area pentas. Pada abad ke-19, Adolphe Appia menjadi orang pertama yang mengolah kemungkinan cahaya sebagai medium artistik bagi teater, dan tata cahaya modern. Penata cahaya saat ini bahkan banyak menggunakan peralatan canggih seperti panel cahaya yang terkomputerisasi dan ragam instrumen lainnya, semuanya dapat mencapai efek yang dikehendaki. Seperti halnya para penata lain, penata cahaya bertanggung jawab atas desain tata cahaya dan berkolaborasi dengan sutradara serta penata lainnya untuk mencapai kesatuan interpretasi bagi suatu pementasan.



Gambar 12

Sistem penataan aneka jenis lampu pada rangka (batten) khusus di gedung teater dalam ukuran kecil dengan kapasitas penonton tak lebih dari 200 orang
[Sumber foto: <http://www.pgstage.co.uk>]*

e) **Penata Suara**

Penata Suara merupakan seniman yang paling bungsu keberadaannya di dalam teater. Teknologi mutakhir memungkinkan penata suara menghadirkan suara-suara langsung maupun tidak langsung atau dalam bentuk rekaman. Penata Suara bersama sutradara dan tim kreatif lainnya membuat/mengerjakan seperti suara alam berupa hujan, lolongan anjing, suara bel, kereta api, atau pesawat terbang, bisa juga tata suara abstrak yang memberikan garis bawah bagi suasana romantik atau pertengkaran. Bekerja bersama sutradara, penata suara meneliti plot dan kebutuhan efek yang diminta oleh naskah, kemudian menerapkan elemen kreatifnya untuk membangun atmosfer dan makna psikologikal. Banyak ragam teknologi yang mungkin digunakan penata suara, antara lain alat rekam dan unit pengoperasian rekaman, mikrofon dan alat pemutar suara, mixer dan penguat suara, yang dielaborasi dengan rangkaian sistem speaker serta perangkat control lainnya.

Pada perkembangannya yang paling mutakhir dan berkat kemajuan teknologi alat suara yang kian canggih, maka penata suara menghasilkan tata suara yang “mirip” bersifat akustik, terutama pada pentas dengan kapasitas penonton yang besar dan bahkan di ruang terbuka, pementasan dilakukan seolah-olah berdasarkan suara-suara natural.

B. HUBUNGAN ANTAR-PERSONEL TEATER

Kelompok teater memiliki karakteristik masing-masing dalam perekrutan personal teater. Saat latihan atau *workshop*, masuknya personel dikarenakan sudah menjadi staf permanen atau melalui cara perekrutan yang lain. Berikut ini gambaran umum yang terjadi di luar peradaban teater, namun mungkin perlu diketahui sebagai perbandingan.

Pada tingkat *casting* sutradara dilakukan oleh produser dengan bantuan sejumlah asistensi untuk melaksanakan tahapan-tahapan *casting*. Berikutnya tahapan agen-agen yang mengirimkan sejumlah aktor profesional untuk mengikuti audisi berdasarkan peran-peran yang diperlukan. Sementara *dramaturge* atau manager kesastraan, biasanya telah menjadi anggota staf permanen bagi teater-teater regional seperti di Amerika Utara dan Eropa. *Dramaturge* bekerja bersama sutradara memilih dan mempersiapkan naskah untuk pertunjukan, memberikan masukan bagi sutradara dan para aktor tentang interpretasi dan isi kesejarahan naskah tersebut, serta mempersiapkan material catatan pogram untuk membantu penonton agar dapat lebih mengapresiasi dan menikmati pertunjukan. Untuk keperluan pelatih vokal, dialek, adegan perkelahian, sutradara saling-silang dengan anggota kelompok-kelompok teater lain. Pelatih vokal dan dialek memberikan pengarahan kepada para aktor sekitar pengucapan, diksi, dan komprehensi, sementara sutradara pada adegan perkelahian untuk meyakinkan para aktor merasa lebih aman di dalam koreografi dan latihan-latihan adegan perkelahian. Pengolahan musik biasanya bersama-sama antara penata musikal dengan koreografer. Penata musikal dapat melibatkan musisi dan penyanyi, serta koreografer melibatkan penari dalam mempersiapkan sejumlah nomor tarian.

C. PENDANAAN PRODUKSI

Pada teater komunitas ada kecenderungan pendanaan diabaikan atau diatasi dengan cara gotong-royong, dan/atau diupayakan untuk diatasi justru ketika produksi sedang berjalan. Pada uraian ini dapat diasumsikan bahwa produksi dikerjakan dengan sistem manajer atau dengan pola pimpinan produksi. Tujuannya agar dapat dipelajari sekaligus menjadi mungkin dilakukan evaluasi atas keseluruhan rangkaian kerja.

John Gassner di dalam bukunya, *Producing the Play*, menyebutkan pimpinan produksi (manajer utama) bersama para manajer lainnya yang bertanggungjawab mengatasi dan bahkan mengembangkan kebutuhan dana produksi. Di samping itu merancang kebijakan, pilihan, hingga alasan-alasan agar dapat menghasilkan garapan yang baik serta pertunjukan yang sukses (Gassner, John, 1941: 215).

Pada teater profesional umumnya produser atau pimpinan produksi yang memilih sutradara, dan berikutnya menentukan *casting* (bahkan untuk peran utama penentuannya dilakukan sebelum keputusan sutradara), memilih dan menentukan jajaran penata artistik, tim kerja administratif, mengontrol seluruh sistem pendanaan (*budget*), memilih gedung tempat pertunjukan, kota-kota yang hendak dikunjungi untuk pementasan, serta seluruh kemungkinan suatu produksi berjalan atau tidak. Pada saat yang bersamaan produser membuat keputusan-keputusan agar produksi dapat berjalan efisien, efektif, dan semurah mungkin.

Contoh perkumpulan atau usaha seni pertunjukan profesional, memiliki sembilan pos kebutuhan produksi yang perlu disiapkan pendanaannya dalam gambaran sebagai berikut (Angel, Be An.2001-2014: 3):

Pra-produksi	Administrasi Pemilihan peran (<i>Casting</i>) Baca/pembahasan lakon & <i>workshop</i> Uang muka sewa gedung (jika sewa) Pembentukan tim pemasaran	Rp. Rp. Rp. Rp. Rp.
Tahap Latihan	Perlengkapan latihan Upah/jasa pengurus tempat latihan Sewa tempat latihan (jika sewa) Konsumsi Transportasi	Rp. Rp. Rp. Rp. Rp.

Honor	Sutradara Para pemain Para Penata Koreografer Pemusik Pemasaran & sosialisasi (<i>Public Relation</i>) Fotografer Manajer Produksi Tukang/ahli kayu/bangunan	Rp. Rp. Rp. Rp. Rp. Rp. Rp. Rp. Rp.
Pembangunan sarana fisik	Konstruksi <i>setting</i> Kostum Wig Properti Tata cahaya Tata suara Ruang/tempat pemusik	Rp. Rp. Rp. Rp. Rp. Rp. Rp.
Perlengkapan tambahan	Pengadaan tambahan tata cahaya (jika harus) Pengadaan tambahan tata suara (jika harus)	Rp. Rp.
Jasa profesi	Akuntan Asuransi Legalitas (misal royalti naskah) <i>General Management</i>	Rp. Rp. Rp. Rp.
Iklan & promosi	Publikasi Iklan Pencetakan sarana publikasi Distribusi publikasi Pemasangan (<i>display</i>) pemasaran	Rp. Rp. Rp. Rp. Rp.

Pra-pembukaan	Sepekan dana persiapan & latihan di lokasi Penyempurnaan kebutuhan Dana kerja lembur	Rp. Rp. Rp.
Pelaksanaan Pentas	Jasa petugas tiket (<i>box office</i>) Keamanan, kesehatan & keselamatan	Rp. Rp.

Tabel 3

Gambaran Umum Ongkos (*Budget*) Produksi Seni Pertunjukan

D. KULTURAL ATAU INDUSTRI

Pada umumnya produksi seni pertunjukan membutuhkan biaya yang cukup tinggi. Melihat kenyataan itu, maka muncul polemik pilihan antara berpihak kepada kepentingan kultural atau kepentingan industri? Jika pilihannya adalah industri, maka seluruh pranata harus dijalankan seoptimal mungkin kepada tujuan komersial, dengan usaha keras sehingga seluruh unsur dan bidangnya dapat berjalan dengan baik, maka tujuan industri atau komersial dapat tercapai. Namun, persoalannya, tidak mungkin seluruh seni pertunjukan bergerak ke arah satu tujuan yang sama yaitu industri dan komersial. Contoh pergerakan *Broadway*, *Off-Broadway*, hingga *Off-Off-Broadway* mencerminkan bahwa seni secara umum dan khususnya seni pertunjukan memiliki *ghirah* (semangat) yang beragam, salah satu sisi lain yang tidak kalah pentingnya adalah *ghirah* kultural.

E. KEBIJAKAN PENDANAAN SENI PERTUNJUKAN

Kebijakan pendanaan seni pertunjukan, sebaiknya dilakukan dengan belajar atau melakukan studi banding kepada tata-kelola negara lain. Berikut gambaran tentang kebijakan pendanaan seni pertunjukan

di Eropa. Sebuah artikel yang ditulis seorang peneliti sekaligus spesialis bidang kerjasama budaya Eropa, Seni Asia-Eropa, dan mobilitas kebudayaan internasional, Judith Staines, antara lain menulis bahwa kebijakan dan sistem bantuan bagi seni pertunjukan di Eropa bermacam-macam dan tersebar melalui berbagai program. Dari 27 anggota Uni Eropa dalam cakupan 50 negara, kedapatan bahwa satu sama lain memiliki perbedaan dalam hal kebijakan dan bantuan berlandas pada kenyataan budaya, kebijakan politik, kesejarahan, dan konteks ekonominya (Staines, Judith.2009: 1/1).

Di antara sekian perbedaan tersebut Staines tetap melihat adanya kesamaan yaitu bantuan publik yang berasal dari pemerintahan pusat dan otoritas lokal yang masing-masing memiliki kelembagaannya sendiri seperti Kementerian Kebudayaan atau Dewan Kesenian. Dicontohkannya Prancis, Spanyol, Italia, dan sejumlah negara Eropa Tengah dan Timur bersumber dari Kementerian Kebudayaan melalui departemen seni pertunjukan. Sementara di Inggris Raya, Irlandia, dan Nordic (Finlandia, Denmark, dan Norwegia) menjadi tanggungjawab Dewan Kesenian (*Arts Council*). Dewan Kesenian di negara-negara tersebut merupakan 'kepanjangan tangan' eksekutif, namun memiliki kemandirian (independensi) dalam hal membuat kebijakan sekaligus terpisah dari prosedur pemerintahan.

Kenyataan yang lebih kompleks dan rumit pada negara-negara federal di Eropa yang masing-masing memiliki struktur regionalnya sendiri. Di Jerman, terdapat 16 negara bagian (*Länder*) yang masing-masing memiliki tanggungjawab politis atas bantuan kebudayaan, dan masing-masingnya memiliki kebijakan dan program bantuan tersendiri. Sementara di Belgia, kebijakannya itu terurai atas perbedaan wilayah dan komunitas bahasa yang masing-masing terpisah atas cakupan

bahasa Flemish (Belgia-Belanda), Prancis, dan sejumlah kecil berbahasa Jerman.

Meski pemerintahan nasional menjadi panutan utama, otoritas lokal biasanya memiliki kontribusi bagi sektor kebudayaan yang bahkan adakalanya jauh melebihi bantuan dari kementerian dan sumber-sumber lain. Bahkan di antaranya terdapat seni pertunjukan regional yang manajemennya di bawah otoritas lokal. Di Spanyol, pemerintah pusat membantu organisasi-organisasi seni tapi tingkat regionalnya menghidupi sejumlah komunitas seni.

Di Indonesia memiliki dua kementerian yang keduanya saling terhubung dengan seni pertunjukan yaitu Kemendikbud (Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan) dan Kemenparekraf (Kementerian Pariwisata dan Ekonomi Kreatif). Jejaring di bawah dua kementerian tersebut antara lain adalah Disparbud (Dinas Pariwisata dan Kebudayaan) provinsi yang berada di bawah pemerintahan provinsi, sementara otoritas pemerintahan kota umumnya memiliki pula Dinas Pariwisata dan Kebudayaan Kota. Masing-masing jejaring di antaranya memiliki wahana seni pertunjukan seperti halnya Taman Budaya atau gedung-gedung kesenian lain yang dikelola oleh pemerintahan kota. Adapun dari segi kelembagaan terdapat pula sejumlah kota yang memiliki Dewan Kesenian dengan otoritasnya masing-masing yang bersifat mandiri dalam hal penentuan kebijakan.

Kaitannya dengan manajemen seni pertunjukan, masing-masing lembaga sejak dari pusat hingga otoritas daerah kiranya perlu melakukan koordinasi demi tercapainya efektifitas dan efisiensi kebijakan hingga pendanaan demi dicapainya kualitas seni pertunjukan yang kian meningkat. Di balik hal tersebut menyimpan pertanyaan-pertanyaan

seperti: siapa atau otoritas apa yang menentukan sistem bantuan pemerintah kepada lembaga atau kegiatan seni pertunjukan? Apa dan bagaimana alat ukur penentuan tersebut? Bagaimana mengontrol pelaksanaan kebijakan dan pelaksanaannya? Bagaimana mengukur kualitas pencapaian baik dari sisi komersial maupun kultural? Bagaimana moda pertanggungjawaban lembaga atau kegiatan seni yang mendapatkan bantuan? Apa dan bagaimana penghargaan (*reward*) bagi lembaga atau kegiatan yang dianggap berhasil? Apa dan bagaimana hukuman (*punishment*) bagi lembaga atau kegiatan yang dianggap gagal? Pertanyaan-pertanyaan tersebut, mungkin dapat dibahas di dalam diskusi diklat atau mungkin pula dibahas dalam uraian lain.

1. Implikasi seni pertunjukan dan penyelenggaraan pertunjukan bagi pengelola, pelaku, lembaga, dan organisasi seni

Pergeseran masa dari tradisional, modern, hingga kontemporer tidak semata-mata berkenaan dengan perubahan moda dan kecenderungan seni, melainkan berkenaan dengan perubahan sosiologis masyarakatnya. Di dalam hal seni tradisi, sering dijumpai kesenian-kesenian yang masih hidup. Artinya bahwa tradisi keseniannya masih berjalan dan nyaris sama dengan masanya di zaman ratusan tahun yang lalu, tetapi di sisi lain masyarakatnya telah mengalami perubahan-perubahan bahkan sama sekali telah menjadi masyarakat baru. Apakah kiranya implikasi dari perubahan tersebut?

Pada masyarakat tradisi yang masih utuh ada kenyataan segala hal yang masih dalam satu ikatan kebersamaan masyarakatnya. Berpedoman pada mitos dan kepercayaan yang sama, memiliki

pranata kehidupan yang sama, dan keseniannya sendiri lahir dari rahim mitos/kepercayaan serta pranata mereka sendiri sehingga menjadi milik mereka. Ketika tiba pada suatu peristiwa seni pertunjukan, maka seluruh masyarakat bergerak secara otomatis, sebab ada dorongan rasa memiliki dan kesenian merupakan bagian dari ritus mereka. Pada saat peristiwa seni berlangsung, seluruh masyarakat tidak memerlukan lagi penjelasan karena pementasan tersebut telah disangga oleh mitos bersama yang menjadi milik mereka.

Kenyataan tersebut, kini hanya bersisa di beberapa kampung adat. Sedikit saja ke luar dari wilayah adat kenyataan bahwa masyarakatnya sudah sama sekali berbeda, bahkan di tingkat pedesaan pun sudah cenderung kosmopolit mengingat sebuah pedesaan zaman sekarang mungkin terdiri dari campuran budaya. Implikasi dari perubahan masyarakat pada gilirannya memerlukan perubahan pula di dalam pola pengelolaan, sikap pelaku, lembaga, organisasi seni, hingga penyelenggaraan pertunjukan seni tradisinya. Bahkan ketika akan mementaskan wayang (golek atau pun kulit), beranggapan seluruh masyarakat telah mengenal cerita, tokoh-tokoh, apalagi pesan-pesan filosofisnya. Berhadapan dengan hal ini, dibutuhkan persiapan-persiapan pra-pentas. Salah satu persiapan penting tersebut adalah menggali kekuatan dari seni yang hendak dipentaskan untuk kemudian menebarkan hasil penggalian tersebut ke tengah masyarakat yang seluas-luasnya.

Gambaran di atas baru dalam penglihatan salah satu seni yang terkategori seni tradisi saja. Kerumitan, akan lebih terlihat ketika berhubungan dengan seni modern maupun kontemporer. Bertolak pada hal-hal tersebut dan demi keberhasilan pementasan

ragam seni pertunjukan, akan berhadapan dengan implikasi serta konsekuensi-konsekuensi baru.

2. Implikasi Baru Seni Pertunjukan dan Penyelenggaraan Pertunjukan

Jika sebelumnya pengelola seni pertunjukan cukup berkonsentrasi kepada hari “H” atau hari penyelenggaraan, maka di dalam kegiatannya ke depan yang menjadi perhatian serangkaian usaha dan kegiatan pra-H dan juga pasca-H. Kedua implikasi baru ini dalam beberapa hal justru dapat lebih kompleks dan umum, sehingga memerlukan waktu yang lebih panjang. Secara garis besar gambaran pola kerja lembaga yang dimaksud kira-kira sebagai berikut:

Pra-Hari H	Hari H	Pasca-Hari H
<p>Seleksi jenis kesenian yang hendak ditampilkan.</p> <p>Membentuk tim kerja sesuai dengan kebutuhan seperti di bawah ini.</p> <p>Membuat rancangan kerja (<i>business plan</i>) yang tujuannya membangkitkan minat dan pemahaman publik.</p> <p>Melakukan studi mendalam terhadap subjek yang hendak ditampilkan (seperti halnya yang dilakukan <i>dramaturg</i>).</p>	<p>Persiapan kelengkapan panggung (<i>setting</i>, tata cahaya, tata suara, dsb).</p> <p>Manajer pentas (<i>stage manager</i>) membuat rincian kesibukan pentas (<i>stage business</i>) yang berlaku sebagai panduan bagi pemain atau pun <i>crew</i>.</p> <p>Menyelenggarakan <i>dress rehearsal</i> hingga <i>general rehearsal</i>.</p>	<p>Mengumpulkan dan merawat jejak dan hasil kerja pra-H, hari H, serta klipng penerbitan media.</p> <p>Menyelenggarakan diskusi atau pun evaluasi.</p> <p>Menyusun manuskrip buku yang memuat semua gambaran dari peristiwa proses hingga pertunjukan.</p>

Pra-Hari H	Hari H	Pasca-Hari H
<p>Membuat resume dan artikel-artikel menarik tentang subjek berdasarkan hasil kajian dramaturg.</p> <p>Menerbitkan tulisan-tulisan di media atau pun dalam bentuk selebaran.</p> <p>Menyelenggarakan kegiatan-kegiatan apresiasi di berbagai komunitas atau pun sekolah-sekolah.</p> <p>Setiap hari menciptakan isu-isu menarik tentang subjek dengan memanfaatkan media cetak, elektronik atau pun media sosial.</p> <p>Membuat alat promosi konvensional (poster, leaflet, dsb).</p> <p>Menyelenggarakan jumpa pers.</p> <p>Pemasaran tanda masuk (tiket).</p>	<p>Penyempurnaan panggung dan perlengkapannya.</p> <p>Membentuk tim <i>front office</i> yang menyambut dan mengantar penonton ke tempat duduk.</p> <p>Mempersiapkan tim dokumentasi.</p> <p>Penyelenggaraan pementasa.</p>	<p>Mencetak buku tentang subjek seni dan pementasannya.</p> <p>Meluncurkan buku.</p>

Tabel 4
Pola Kerja Lembaga

Pada umumnya pengelolaan dan penyelenggaraan seni pertunjukan tidak jauh berbeda dengan penyelenggaraan kenduri khitanan, perkawinan, atau hajatan lainnya. Semua hanya sibuk menuju hari “H” dan setelah itu bubar. Padahal, sekalipun kenduri khitanan, perkawinan,

atau hajatan itu sekurang-kurangnya meninggalkan sebuah album foto kenangan. Dengan album foto tersebut setiap orang bisa meninjau kembali, mengungkap kembali apa yang pernah terjadi, dan yang terpenting adalah kesaksian bahwa suatu peristiwa pernah terjadi.

Seni pertunjukan, jauh lebih kompleks dari kenduri, di mana ada sejarah, tentang sejumlah manusia, tentang kebudayaan tertentu, hingga kemungkinan sejumlah kearifan atau filsafat-filsafat tertentu yang penting untuk diteruskan secara berkesinambungan dari satu generasi ke generasi berikutnya. Tetapi, karena sebuah “album” belum pernah ada, maka banyak sekali kesenian-kesenian yang konon hebat-hebat seolah-olah tidak pernah ada karena memang tidak pernah didapat jejaknya.

RANGKUMAN

Peristiwa seni pertunjukan terkait dengan elemen-elemen produksi seperti pengadaan kostum, tata pentas, tata cahaya, properti, musik, dan koreografi. Staf produksi seni pertunjukan komersial dan non-komersial memiliki perbedaan di dalam ukuran dan kompleksitasnya. Sementara di dalam hal artistik atau staf kreatif meliputi sutradara, para penata, dan aktor-aktor. Jika dirasakan penting, maka dimasukkan pula penulis naskah, dramaturg[e] (manager kesastraan), koreografer, penata musik, komposer, pelatih suara dan dialek, serta sutradara adegan perkelahian.

Staf administratif seni pertunjukan adalah produser, *casting* sutradara, manager-manager, personel tiket (*box-office*), publikasi, kepala rumah tangga di tempat pertunjukan (*house manager*), dan penerima tamu atau pengantar penonton ke tempat duduk. Staf teknik seni pertunjukan mencakup manager pentas (*stage manager*), manager produksi, penata teknis, staf konstruksi (tata pentas, kostum, properti),

tata suara dan teknisi elektrik, dan *crew* yang bergerak (*running crews*). Di dalam teater non-profit, teater pendidikan, atau teater komunitas yang lebih kecil, personel-personelnya bisa saja dalam jumlah kecil dan masing-masing saling mengisi tugas dan tanggungjawabnya.

LATIHAN

1. Uraikan secara ringkas tugas dan tanggungjawab produser, dramaturg, sutradara, aktor/pemain, penata pentas, penata busana, penata rias, penata cahaya, penata suara?
2. Ceritakan situasi pendanaan seni pertunjukan di daerah Anda dan bagaimana cara mengatasinya?
3. Buatlah rancangan perkiraan biaya produksi garapan yang dimulai dari cerita, staf produksi, konsep garap, hingga keperluan lainnya berdasarkan kondisi daerah masing-masing?
4. Apa yang dapat dilakukan di daerah masing-masing, jika bermaksud membuat produksi seni pertunjukan komersial?
5. Apa yang dapat dilakukan di daerah masing-masing jika bermaksud membuat produksi seni pertunjukan kultural?
6. Bagaimana kondisi kebijakan sistem/politik anggaran pemerintah daerah Anda, sehubungan dengan kepentingan seni pertunjukan?
7. Di dalam hal seni tradisi, dijumpai kesenian-kesenian tradisi yang masih hidup, artinya kesenian tradisi masih berjalan dan nyaris sama dengan masanya di zaman ratusan tahun yang lalu, tetapi di sisi lain masyarakatnya telah mengalami perubahan-perubahan bahkan sama sekali telah menjadi masyarakat baru. Apakah kiranya implikasi dari perubahan tersebut?

BAB IV

MEDIA DAN SUMBER BELAJAR

A. MEDIA

Pelatihan dengan materi Manajemen Seni 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 Seni 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 seni pertunjukan 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 Seni 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 Seni Pertunjukan juga dapat didapat dari situs *website* di internet, membaca buku, jurnal atau dari ruang perangkat multimedia yang berada di perpustakaan.

REFLEKSI

1. Buat kelompok dan masing-masing kelompok menentukan pilihan bentuk garap, dasar cerita (naskah), menentukan sutradara hingga staf produksi lain.
2. Masing-masing kelompok menyampaikan pengantar proses kerja dramaturg dan kemudian melakukan praktek kerja dengan tinjauan terhadap garapan kelompoknya masing-masing. Atau, jika waktu terbatas, masing-masing peserta memaparkan rencana kerja berdasarkan job-deskripsinya masing-masing.
3. Diskusi garapan dalam hal menentukan arah, apakah garapan bertujuan komersial atau kultural.
4. Diskusi membuat parameter berhasil atau tidaknya garapan berdasarkan tujuan komersial maupun kultural

DAFTAR PUSTAKA

- Barrett, Richard.2003. *Vocational Business: Training, Developing and Motivating People*. London: Nelson Thornes.
- Dietrich, John E.19670. *Play Direction*. New Jersey: Prentice Hall.
- Brandon, James R.1993. *The Cambridge Guide to Asian Theare*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fergusson, Francis.1953. *The Ideaof a Theare*. N.Y.: Anchor Book.
- Carver, Rita Kogler.2009. *Stagecraft Fundamentals*. Oxford: Focal Press.
- Anirun, Suyatna.2004. *Kiprah*. Sugiyati, ed. Bandung: STB.
- Riantiarino, N.2011. *Kitab Teater*. Jakarta: Grasindo.
- Anirun, Suyatna.1998. *Menjadi Aktor*. Bandung: Rekamedia Multiprakasa.
- 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.
- Gassner, John. 1941. *Producing the Play*. NY: The Dryden Press)
- Angel, Be An.2001-2014. *Production Budget. New York Theatre Boadway on A Budget*. NY: www.theatrenet.com.
- Staines, Judith.2009. *Performing arts policy and funding in Europe. Connecting Asia and Europe Through Arts and Culture*. UK: <http://culture360.asef.org/>.

GLOSARIUM

- Seni pertunjukan** : Padanan kata dari *performing arts*, namun kerap juga menjadi padanan bagi kata teater yang prinsipnya bermakna sama.
- Genre** : Diucapkan *zhän-rə*, serapan dari bahasa Prancis, menurut kamus Merriam-Webster artinya suatu kategori artistik, musikal, komposisi sastrawi yang di dalamnya menyangkut pula peng gayaan (*style*), bentuk, serta muatan isi tertentu.
- Dangdut koplo** : Tontonan yang cenderung seronok, vulgar, sensual, berbasiskan *genre* musik dangdut; mulai berkembang sebagai hiburan masyarakat pantasi di Banyuwangi kemudian menyebar hingga di sepanjang pantai utara pulau Jawa hingga pulau-pulau lain.
- Menunggu Godot** : Judul drama “En attendant Godot” atau dalam bahasa Inggris “Waiting for Godot” karya Samuel Beckett. Mulai dipentaskan pada 1953 dan kemudian diakui sebagai karya penting sepanjang abad ke-20.
- Kontemporer** : Di kalangan masyarakat, diartikan sebagai karya yang tidak dipahami oleh publik, non-tradisi bahkan ultra-modern, ganjil, dan sebagainya. Berasal dari bahasa Inggris, *contemporary*, memang pada awalnya dijadikan tanda “perlawanan” terhadap seni modern. Belakangan lebih diartikan sebagai seni yang berlandaskan pada “kekinian” (*our lifetime*) terutama dalam hal acuan studi dan masalah atau tema yang diangkatnya.

- Klasik** : Diartikan sebagai seni masa lalu yang kemudian menjadi baku dalam hal pencapaian estetika hingga tata-cara presentasi atau representasinya.
- Tradisional** : Kesenian yang berlangsung secara turun-temurun, sehingga bukan hanya bentuk dan *genre*-nya yang diturunkan melainkan (kerap) juga bersama mitos dan kepercayaannya.
- Modern** : Kesenian yang lahir pasca masa klasik dan tidak lagi dalam pola turun-temurun melainkan bisa saja ditempuhnya melalui pendidikan formal dan cara baru lainnya. Orientasinya pun tidak lagi kepada mitos dan kepercayaan lama melainkan lebih kepada masalah-masalah modern.
- Manajemen** : pekerjaan mengatur, mengorganisasikan, dan mengarahkan sehingga pekerjaan tersebut mencapai tujuan secara efektif dan efisien.
- Bebarang** : Istilah yang lahir dari ranah tradisi seni topeng Cirebon, yaitu pertunjukan yang biasanya dilakukan di tempat terbuka atau lahan kosong pada saat ada acara ritual tertentu hingga kemungkinan keramaian semacam pasar malam, dan ada kalanya pula dilakukan sebagai bagian dari suatu hajatan.
- Theater Company** : usaha seni pertunjukan, merupakan pola yang amat umum dikenal, tumbuh, dan berkembang di negeri kita dalam bentuk perkumpulan atau kelompok-kelompok seni pertunjukan. Hanya saja di ranah seni pertunjukan kita lebih dikenal dengan penamaan kelompoknya seperti Studiklub Teater Bandung, Teater Kecil, Teater Populer, Teater Mandiri, dan sebagainya.

- Theatrical Management*** : Lembaga terpisah atau lembaga tersendiri di luar kelompok atau pun individu-individu pekerja seni pertunjukan. Moda ini masih kurang dikenal di tanah air melainkan amat berkembang di Eropa dan AS.
- Globe Theater*** : Berkedudukan di London, sebuah gedung dan wahana yang khusus mementaskan naskah-naskah Shakespeare secara permanen dan berkala. Wahana ini tidak saja menjadi penting dalam hal kebudayaan tapi kian dikenal pula sebagai tempat kunjungan wisata.
- Broadway, Off-Broadway dan Off-Off-Broadway*** : Pangkalnya adalah gedung dan wahana pertunjukan di Broadway, NY, yang tumbuh sebagai teater komersial dan semata-mata berorientasikan kepada hiburan. Awal tumbuh Broadway di masa pasca-perang saudara antara tahun 1850-1870 yang kemudian berkembang menjadi pusat hiburan yang banyak menghasilkan uang. Kemudian muncul inisiatif membuat wahana bandingan yang disebut *Off-Broadway*, gedungnya pun hanya berkapasitas antara 100 – 499 penonton saja serta dijadikan jalan keluar bagi seniman-seniman kreatif generasi baru. Pentas yang paling terkenal adalah “Opera Tiga Gobang” karya Brecht dan Weill pada tahun 1954. Kemudian pada tahun 1958 muncul lagi reaksi terhadap *Off-Broadway* yaitu mereka yang sama sekali menolak keberadaan teater komersial. Mereka ini menyebut dirinya *Off-Off-Broadway* yang mengambil tempat (*venue*) pertunjukan bisa di cafe, pedesaan, bahkan di jalanan.

I La Galigo

: Karya sastra klasik berupa epik mitologis tentang penciptaan peradaban Bugis di Sulawesi Selatan. Karya hebat ini kemudian diwujudkan dalam bentuk seni pertunjukan yang disutradarai oleh Robert Wilson. Pentas perdana *I La Galigo* berlangsung tahun 2004 kemudian berlanjut pada pentas di berbagai kota di Asia, Eropa, Australia, dan AS.



MODUL: MANAJEMEN SUMBER MANUSIA

Perpustakaan
Jenderal K
79
HE
N



PUSAT PENGEMBANGAN SDM KEBUDAYAAN
KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
2015