

ANALISIS DEKONSTRUKSI PERISTIWA TEATER *TU(M)BUH* KARYA TONY BROER

Andi Taslim Saputra

Program Pascasarjana

Institut Seni Indonesia Surakarta

Jl. Ki Hadjar Dewantara No. 19 Ketingan, Jebres, Surakarta, 57126

Email: Taslinsaputra31@gmail.com

ABSTRAK

Penelitian ini bertujuan menjelaskan peristiwa teater *Tu(m)buh* mendekonstruksi konstruksi elemen dan konvensi teater. Kajian ini menggunakan metode penelitian kualitatif dan pendekatan dekonstruksi. Pengumpulan data menggunakan cara observasi, wawancara dan analisis data. Hasilnya menunjukkan, *pertama*: peristiwa *Tu(m)buh* melakukan pembongkaran persepsi keaktoran. Aktor dan penonton menjadi subjek aktor yang setara, *kedua*: pembongkaran mengenai persepsi ruang. Persepsi ruang yang digunakan menolak fungsi dan kegunaannya. Ruang yang membebaskan subyek untuk memonopolinya, *ketiga*: pembongkaran mengenai tubuh sebagai gagasan.

Kata kunci: Peristiwa Teater, Dekonstruksi, *Tu(m)buh*, Tony Broer.

ABSTRACT

This study aims to explain the events of the theater Tu (m) buh deconstructing the construction of the elements and conventions of theater. This study uses qualitative research methods and deconstruction approaches. Data collection uses observation, interviews and data analysis. The results show that firstly: the Tu (m) event has deconstructed the perception of actor. Actors and audiences become equal subject of actors; secondly: deconstruction regarding the perception of space. The perception of space used rejects the function and usefulness. The space frees the subject to monopolize it, thirdly: deconstructing the body as an idea.

Keywords: Theater, Deconstruction, *Tu (m) buh*, Tony Broer Events.

A. Pengantar

Karya *Tu(m)buh*¹ merupakan salah-satu karya yang diciptakan dari proses keseharian Tony Broer². Karya *Tu(m)buh* adalah peristiwa teater yang menyatukan dua dimensi yang berbeda yaitu dimensi kenyataan dan dimensi pertunjukan, bahkan dalam peristiwa pertunjukan mensyaratkan kehadiran penonton sebagai relasi yang harus diwujudkan. Penyatuan tersebut menggubah konsepsi pertunjukan yang seharusnya menghadirkan ruang yang berbeda antara pemain dan penonton. Atas dasar hal tersebut, maka karya *Tu(m)buh* disebut peristiwa bukan pertunjukan.

Definisi peristiwa adalah kejadian (hal, perkara, dsb); kejadian yang luar biasa (menarik perhatian dsb); yang benar-benar terjadi³. Peristiwa cenderung ke dalam bentuk yang merelasikan subyek, obyek,

ruang, dan waktu yang bekerja bersama melalui aktifitas yang direncanakan, spontan dan improvisasi.

Dalam sebuah peristiwa, semua perangkat yang hadir adalah pencipta yang mendukung keberlanjutan kejadian, sedangkan pertunjukan mensyaratkan bentuk pemisah aktor dan *audience*. Dalam konsepsi pertunjukan, aktor dan *audience* memiliki relasi yang berjarak, sedangkan dalam konsepsi peristiwa, aktor, *audience*, dan perangkat lainnya memiliki hierarki yang sama dan tidak berjarak. Kata peristiwa dihadirkan untuk mencegah konsepsi pertunjukan hadir dalam kajian ini.

Tubuh pada tataran pertunjukan teater *Tu(m)buh* karya Tony Broer, tidak lagi sebagai media penyampai gagasan, melainkan tubuh adalah gagasan itu sendiri. Peneliti berasumsi, bahwa pertunjukan teater *Tu(m)buh* menunjukkan gagasan tubuh yang bernuansa kesedihan, kesakitan, kengerian,

ketahanan, dan kepatuhan yang disampaikan melalui bahasa nonverbal.

Artikel ini bertujuan menjelaskan secara analisis dekonstruksi yang diciptakan dalam peristiwa *Tu(m)buh*. Penulis berasumsi bahwa pembongkaran tersebut tersirat disetiap peristiwa yang dimunculkan, yang paling menonjol ditunjukkan pada persoalan teknis dan tekstualitas. Dengan penjelasan tersebut, maka permasalahan dekonstruksi peristiwa teater dapat diungkap. Artikel ini diharapkan memberikan informasi mengenai eksistensi teater yang memproklamirkan pembongkaran dalam konteks teater hari ini dan *Tu(m)buh* sebagai suatu kajian yang dianalisis menggunakan teori dekonstruksi Derrida.

Orang terbiasa mengenal dekonstruksi sebagai ilmu pengetahuan yang memporak-porandakan pengetahuan yang dianggapnya sebagai tulisan-tulisan dan bahasa yang retorik (permainan teks verbal). Al-Fayyadl memaparkan dekonstruksi adalah strategi tekstual yang hanya bisa diterapkan langsung jika kita membaca teks lalu memperlakukannya dalam parodi-parodi (Al-Fayyadl, 2005:8). Secara halus, dapat dipahami bahwa dekonstruksi mengalami tindakan radikal⁴ dalam memperlakukan sesuatu.

Dengan demikian, penggunaan teori dekonstruksi dalam konteks mengkaji fenomena teater eksperimental (baca: peristiwa *Tu(m)buh* karya Tony Broer) bertujuan untuk membedah dan membahas konstruksi elemen-elemen teater yang berhasil diubah atau dibongkar. Dekonstruksi adalah impresi yang tepat ketika menonton karya *Tu(m)buh* Tony Broer.

Secara istilah kelihatannya konstruksi teater yang dibangun adalah konstruksi baru berdasar bangunan sebelumnya. Dimana dekonstruksi tidak berhenti pada mengkritik, tetapi bekerja dalam wilayah merombak dan mencari kontradiksi yang inheren dalam bangunan tersebut lalu membiarkannya survival dan tidak memungkinkannya untuk dibangun kembali (Al-Fayyadl, 2005:21). Teori dekonstruksi digunakan sebagai alat analisis menjelaskan pemaknaan yang hadir dalam peristiwa teater *Tu(m)buh* dan kehadiran wacana pembongkaran yang dikonsepsikan oleh Tony Broer.

Penulis menganggap peristiwa teater *Tu(m)buh* karya Tony Broer merupakan konstruksi teaterikal yang membangun konstruksi konvensi gaya baru, di mana menawarkan dekonstruksi secara tekstualitas. Selain itu, karya *Tu(m)buh* dipilih untuk dijadikan artikel sebab ditampilkan berkali-kali di antara beberapa karyanya yang lain, sehingga karya ini merupakan hasil refleksi yang paling mantap.

Pertunjukan *Tu(m)buh* menyediakan bentuk pemaknaan yang berbeda dalam teater lainnya, khususnya tekstualitas yang dibangun. Dalam artian, pencapaian bentuknya berdasarkan bentuk dekonstruksi. Makna berbeda tersebut menjadi alasan yang logis untuk diketahui dalam penelitian ini. Di mana penulis berasumsi bahwa terdapat pemaknaan tubuh yang berusaha dibongkar. Berdasarkan hal yang berbeda tersebut, maka menarik untuk mengungkap dekonstruksi yang disampaikan.

Derrida memperkenalkan ilmu pengetahuan yang dikenal dengan istilah dekonstruksi. Dekonstruksi adalah memisahkan, melepaskan, menggubah, merevisi, menggoncang, menggali yang tersembunyi, membongkar dalam rangka mencari dan membeberkan asumsi suatu teks⁵. mengacu dari sumber sekunder dikarenakan pemaparan yang dijelaskan lebih jelas dan mudah dimengerti dibandingkan pemaparan teori dekonstruksi sumber primer.

Permainan tersebut berorientasi pada sesuatu yang ada, yang dianggap masih menyimpang dan perlu untuk direvisi atau bahkan dibongkar untuk menemukan pengetahuan baru. Teori menunjukkan keberadaannya dengan tujuan yang jelas, begitu juga dengan keberadaan teori dekonstruksi. Kehadiran teori dekonstruksi memiliki tujuan yang beragam. Haryatmoko dalam buku yang berjudul *Membongkar Rezim Kepastian: Pemikiran Kritis Post-Strukturalis* (2016) menyebut empat tujuan yang dicapai dekonstruksi, yakni sebagai berikut.

Pertama, dekonstruksi menawarkan cara mengidentifikasi kontradiksi dalam politik teks sehingga membantu untuk memperoleh kesadaran lebih tinggi akan adanya bentuk inkonsistensi dalam teks. Kedua, dekonstruksi memperlakukan teks, konteks, dan tradisi sebagai sarana yang mampu membuka kemungkinan baru untuk perubahan melalui hubungan yang tidak mungkin. Ketiga, dekonstruksi meningkatkan kemampuan berpikir kritis dan melihat cara-cara bagaimana pengalaman ditentukan oleh ideologi yang tidak kita sadari karena ideologi sudah dibangun atau menyatu di dalam bahasa. Keempat, dekonstruksi dianggap berhasil bila mampu mengubah teks, membuat asing bagi pembaca yang sudah menganggap diri familiar, membuat mata terbelalak ketika disingkap makna-makna yang terpinggirkan (Haryatmoko, 2016:134-135).

Penelitian ini tergolong ke dalam metode penelitian kualitatif dengan menggunakan pendekatan dekonstruksi yang bertujuan untuk mendapatkan pemahaman dekonstruksi yang terkandung di dalam peristiwa teater. Peneliti harus mengamati bahan dengan cermat serta menganalisisnya (Soedarsono, 2001:46). Metode ini mampu mengungkapkan dan memahami peristiwa yang terjadi dalam peristiwa pertunjukan, sehingga memberikan jawaban atas pertanyaan yang ditimbulkan.

Data yang dikumpulkan berupa naskah, potret, dan video peristiwa pertunjukan yang mampu memacu peneliti mendapatkan temuan penelitian. Penelitian juga menekankan kepada fenomena-fenomena yang terjadi tidak selalu berasal dari panggung, juga diluar panggung (perilaku keseharian Tony Broer) yang menjadi peristiwa penting dalam penelitian. Menurut Moleong, tahapan penelitian kualitatif dibagi ke dalam empat tahap, yaitu sebelum ke lapangan, pekerjaan lapangan, analisis data, dan penulisan laporan (Moleong, 1990:109). Seirama dengan pernyataan sebelumnya, peneliti melakukan tahapan-tahapan pekerjaan lapangan seperti observasi, wawancara dan analisis data.

B. KONVENSİ KEMAPANAN DALAM TEATER

Teater adalah peristiwa menyerupai kenyataan dengan perangkat aturan yang mengikat. Pada dasarnya, aturan-aturan perlu diadakan agar meluruskan bentuk teater menjadi spesifik dan mudah dikenali, sehingga dijauhkan dari bentuk ambiguitas jenis dan dengan mudah membedakan ataupun melacak jenisnya. Teater yang merupakan kesenian paling berkembang yang dikenali dengan perubahan-perubahan dan secara perlahan memperoleh bentuk konvensinya pada teater Barat (Yudiaryani, 2002:35).

Teater Barat berkembang pada abad ke-19 yang mengungkapkan masalah-masalah kebobrokan sosial, terutama kaitannya dengan hubungan antara individu dengan masyarakat (Damono, 2009:21). Kecenderungan mencipta yang berkaitan dengan masalah sosial menjadi penting. Dengan menempatkan masalah sosial sebagai kekuatan artistik, maka penonton merasa dekat dan menjadi pelaku secara batin. Bentuk dengan konvensi (pandangan yang disepakati) yang menyediakan bentuk nyata disebut teater realis.

Pada awalnya bentuk teater yang menjadi patokan bentuk teater yang bersifat masif adalah teater realisme konvensional. Dalam perkembangan teater Eropa, realisme merupakan kecenderungan umum

pada bagian akhir abad ke-19 yang menyebabkan teks dan peristiwa teater memegang teguh kesetiaan kepada kehidupan nyata (Damono, 2009:26). Realisme dituduh cenderung menggambarkan hal yang kusam, kumuh, dan kotor meskipun yang menjadi ciri utamanya adalah penggambaran secara detil (Ibid, 2009:28).

Pada bentuk teater tertentu (opera bangsawan) menyediakan pemandangan yang jauh dari tiruan kenyataan. Artinya menghadirkan imajinasi atau ilusi yang menghebohkan mata. Damono menyatakan sebagai berikut.

Bentuk teater opera bangsawan menjauh diri penonton dari peristiwa riil. Seperti halnya opera bangsawan yang mengandalkan imajinasi penonton, drama-drama yang ditulis di masa itu memuat petunjuk pemanggungan yang sekedarnya, yang jelas merupakan tiruan belaka dari apa yang ada di panggung opera bangsawan (Ibid, 2009:31).

Teater dengan bentuk yang menggunakan konvensi yang tetap (seperti teater realis, opera, dan sejenisnya) berlaku secara masif. Artinya teater barat menjadi rujukan konvensi secara masif di dunia teater. Banyak negara yang menggunakan teater dengan konvensi tersebut sebagai tempat berkomunikasi ke masyarakat, contohnya di seluruh wilayah Indonesia.

Pada umumnya, para teaterawan seluruh dunia menggunakan dan mengakui secara konkrit elemen-elemen atau unsur-unsur peristiwa teater yang konsisten sebagai bentuk yang mapan. Alasannya cukup logis, karena dengan menggunakan konvensi yang jelas, maka pembelajaran dengan mudah ditransformasikan ke peserta ajar. Elemen-elemen atau unsur-unsur yang membangun satu kesatuan dan keutuhan dramatik atau teaterikal terdiri dari komponen-komponen, yaitu naskah lakon, produser (bisa unsur, bisa sekedar faktor), sutradara, pemain, para pekerja/kerabat panggung, dan penonton (Satoto, 2012:2).

Teater lokal pun mengadopsi perangkat-perangkat seni peristiwa teater Barat. Berdasarkan penelitian Satoto terhadap seni teater tradisional jenis wayang orang (*wayang wong*), yang berarti faktor-faktor yang menunjang teater sebagai berikut antara lain.

Secara konvensi atau fakem-fakem, wayang (khususnya wayang orang) memiliki faktor-faktor yang menunjang antara lain. (1) gedung pertunjukan, (2) pengelolaan (manajemen), penggarapan, gaya dan teknik penyajian, (3) komponen atau kemampuan seluruh kerabat

kerja wayang orang (WO), termasuk pengelolanya (manager atau pemimpin grup WO), (4) kondisi atau latar belakang penonton (audiens) dan masyarakat yang melingkunginya, (5) kondisi poleksosbudhankam, iptek (ilmu pengetahuan, teknologi dan seni), (6) maesenas, pengayom, atau pemerintah dan para pejabat dan pelaksananya (Satoto, 2012:4).

Bertolak dari hal di atas, konvensi atau aturan dianggap sebagai acuan pokok kemapanan sebuah praktik teater. Galuh berpendapat bahwa bentuk-bentuk teater yang mapan adalah teater yang masih mengacu konvensi pertunjukan atau dramaturgi, misalnya panggung yang memiliki perangkat yang lengkap, aktor yang memiliki peran yang jelas, *lighting*, dan *make-up* (Wawancara, senin 13 November 2017).

Dalam satu karya memiliki konvensi yang standar atau paling tidak mengacu pada basis tertentu. Akan tetapi, hal tersebut bukanlah sesuatu hal yang bertahan. Perlu diperhatikan bahwa bentuk artistik selalu mengalami progresif. Ini dikarenakan hasrat manusia selalu menginginkan sesuatu yang terus menerus berkembang, sehingga kemapanan diperhadapkan hal-hal pembongkaran.

Pada tahap kelanjutan dari konvensional, nilai yang artistik mendapat dorongan untuk berkembang atau membongkar nilai kemapanan dari konvensi teater modern. Pembongkaran nilai kemapanan tersebut dikenali dengan sebutan teater *avant garde*⁶. Kehadiran era *avant garde* memberikan kondisi yang simpang siur pada awal kemunculannya, sehingga banyak penganut mazhab teater populer terkena akibatnya. Salah satu contoh tokoh yang memporak-porandakan konvensi-konvensi yang sudah ada, paten, dan tersistematis adalah Jerzy Grotowski.

Jerzy Grotowski menggunakan metode-metode yang dianut oleh komunitas tertentu guna memperoleh identitas metodenya. Grotowski menjelaskan sebagai berikut.

Paling penting yang bisa saya tiru adalah latihan-latihan irama dari Dullin; penemuan-penemuan tentang reaksi eksroversif dari Delsart; teori olah tubuh (*physical action*) dari Stanislavski; latihan bio-mekanik yang dikembangkan Mayerhold; teori sintesis dari Vankhtangov. saya juga mempelajari teknik-teknik latihan teater dunia Timur: Opera Peking, Kathakali di India dan Teater Noh di Jepang. Saya dapat menyebut metode-

metode teater lainnya, tetapi metoda yang kami kembangkan bukanlah kombinasi dari teknik-teknik yang kami pinjam dari berbagai sumber itu, walaupun kami mengadaptasi beberapa unsur (Grotowski, 2002:4).

Secara detail, sistem teater berhubungan dengan pencarian yang membongkar sesuatu yang ada. Bahkan lebih jauh sistem dibangun untuk meniadakan hal yang ada. Penemuan kerja teater tersebut tentunya melewati proses atau tahap konvensi yang sudah ada. Artinya dia mendapatkan sistem dari kemapanan suatu bentuk. Grotowski mengungkapkan sebagai berikut.

Kami mengabaikan efek cahaya dan hal ini melahirkan kemungkinan-kemungkinan yang luas bagi aktor untuk menggunakan lampu-lampu yang memang sudah ada secara teliti antara lain di mana tempat bayangannya, di mana tempat terang, gelap samar-samar atau dan lainnya. Kami meninggalkan *make-up*, kostum, hidung palsu, perut bunting dengan ganjalan bantal, pokoknya segala sesuatu yang menghasilkan tipuan yang dipakai oleh aktor di kamar rias sebelum pertunjukan (Grotowski: 2002:9).

Berbagai kemungkinan-kemungkinan yang tertulis sebelumnya menghadirkan konvensi yang dipegang dalam suatu aliran. Aliran-aliran tersebut mendukung secara aktif konvensi yang dibangun. Konvensi yang hadir dalam suatu aliran dijadikan titik tolak dari basis yang dibangun kemudian. Artinya konvensi dalam satu aliran menjadi wajib untuk dibangun.

Kesimpulannya, konvensi menjadi tiang atau dasar sebuah kemapanan. Sebagaimana kita ketahui ketika kita mencapai sebuah kenyamanan, ketiadaan penderitaan, kebahagiaan, pengakuan secara masif dan pencapaian titik tertinggi kepuasan hasrat ketika menciptakan kerja artistik maka disitulah letak konvensi yang bernilai kemapanan.

Jaminan kemapanan setiap konvensi tidak berlaku universal, sehingga dalam aliran teater terdapat standar konvensi. Tetapi logika kemapanan atas konvensi menjadi tidak relevan ketika diperhadapkan bentuk teater eksperimental. Pada teater eksperimental, kemapanan malah ditiadakan. Logika yang dihadirkan adalah pencarian kemapanan itu sendiri.

Berbanding terbalik dengan teater konvensional yang melestarikan sistem kerjanya dan

bertahan, sehingga konvensinya dianggap mapan. Namun setelah konvensi telah mapan, justru melahirkan beragam bentuk kelahiran ketidakmapanan yang baru, pembongkaran dan pencarian atas kemapanan itu sendiri. Kehadiran konvensi ditengah pemangku kepentingan akan dinilai sebagai kemapanan dalam sebuah aliran.

C. PERISTIWA TEATER *TU(M)BUH*

Awalan yang dilakukan dengan mendeskripsikan struktur dramatik peristiwa teater *Tu(m)buh* karya Tony Broer. Di sini dapat diklaim bahwa tidak berjaraknya peristiwa pertunjukan dengan peristiwa kenyataan, bentuknya adalah model dari konstruk peristiwa yang ditawarkan oleh Tony Broer dalam peristiwa *Tu(m)buh*.

Struktur dramatik peristiwa *Tu(m)buh* jika mengacu konvensi teater klasik terdiri dari tiga pengadeganan dari pemanggungnya. Untuk menjelaskan pembacaan struktur dramatik dilakukan dengan mendeskripsikan peristiwa secara keseluruhan, dari awal peristiwa sampai *ending* pertunjukan. Kata pembacaan peristiwa tersebut lebih relevan mengenai cara menjelaskan praktik karya *Tu(m)buh*. Peristiwa menghadirkan tiga bentuk realita, dijelaskan sebagai berikut.



Gambar 1. Peristiwa pertama teater *Tu(m)buh*.
(Sumber: Capture video dokumentasi Tony Broer, 2016).

Peristiwa pertama, Peristiwa diawali hadirnya tokoh berjenggot berada di dalam sebuah drum, bergelinding ke ruang-ruang bebas dan membentuk arah horizontal. Melalui drum tersebut seakan-akan sedang membuat jalur atau lintasan dengan menggunakan tubuhnya sendiri. Tubuh berjenggot muncul sebagai teks pertunjukan. Seketika tubuh dengan wajah berjenggot memainkan kembali drum, berdiri di atas drum, kemudian tubuh tersebut menghilang ditelan drum.

Selang beberapa menit, drum jatuh disebabkan oleh tubuh berjenggot yang berada dalam drum. Terdengar suara keras akibat benturan drum dengan tembok, tubuh berjenggot pelan-pelan keluar dari lubang drum. Tubuh berjenggot memperlihatkan tubuhnya sebagai ancaman terhadap orang lain, bahkan menjadikan tubuhnya berupa ancaman untuk tubuhnya sendiri.

Beberapa menit kemudian, tubuh berjenggot menarik dua tubuh dari kerumunan penonton (baca: aktor dadakan). Jarak kedua dimensi menjadi satu, tidak ada keterpisahan antara penonton dan aktor. Seketika penonton bagaikan aktor yang penting. Keduanya mengikuti instruksi tubuh berjenggot serta memegang pemukul, kemudian kedua tubuh tersebut memegang drum dan memasukkan tubuh berjenggot ke dalam drum. Secara bersamaan kedua aktor dadakan itu memukul drum tersebut, sehingga terjadi semacam bentuk penghukuman terhadap tubuh berjenggot. Tubuh dari tubuh berjenggot merasakan kerasnya frekuensi dari hantaman terkeras dari aktor dadakan. Apa yang terjadi dan dialami oleh tubuh berjenggot di dalam drum tidak dirasakan oleh aktor dadakan, yang dikerjakannya hanya memukul, memukul, dan terus memukul.

Setelah kejadian tersebut tubuh berjenggot ke luar dan pada raut mukanya menampakkan ekspresi kesedihan yang tidak dapat dinilai. Perlahan melangkah kakinya menuju ke suatu tempat meninggalkan benda-benda yang kemudian benda tersebut menjadi artefak-artefak dan tiba-tiba terhenti untuk memungut sesuatu.



Gambar 2. Peristiwa kedua teater *Tu(m)buh* karya Tony Broer.
(Sumber: Capture video dokumentasi Tony Broer, 2016).

Peristiwa kedua, tubuh berjenggot menggunakan atribut-atribut yang dipungut, misalnya

bakiak, masker, dan memegang payung berlubang. Pada bagian ini, terdapat layar (kain putih) yang membentang. Besar layar tersebut kira-kira tiga kali empat. Di depan layar tersebut terdapat kursi yang di duduki oleh manusia. Tubuh berjenggot berjalan mengitari tokoh-tokoh yang sedang duduk. Kehadiran tokoh-tokoh tersebut bukan hanya duduk manis, tetapi dalam keadaan tersebut tubuh berjenggot membuka baju, mengikat dan menutup mata mereka yang sedang dalam mode duduk. Seketika kehadiran tubuh berjenggot menghadirkan teror terhadap orang-orang yang terikat tersebut.

Arah jam 12:00 pada tempat penonton berdiri sebuah layar putih. Pada layar tersebut menampilkan kebrutalan manusia saat berperang. Tidak itu saja, iringan-iringan bunyi tembakan dan ledakan bom semakin terdengar jelas dan padat ditiap menitnya. Setelah itu, tubuh berjenggot menari-nari mengelilingi tubuh-tubuh yang terikat tersebut.



Gambar 3. Peristiwa ketiga teater *Tu(m)buh*.
(Sumber: Capture video dokumentasi Tony Broer, 2016).

Peristiwa ketiga, tubuh berjenggot berjalan bergegas mendekati seng yang bertabur serbuk putih. Iringan alunan musik yang bernuansa religius mengantar tubuh berjenggot menuju tempat seng, kemudian tubuh berjenggot memukul, berguling, dan rebahan di atas seng. Ketika tubuh berjenggot berguling-guling ke kanan dan ke kiri terdapat serbuk putih yang akhirnya serbuk putih itu menghasilkan percikan-percikan yang indah bagaikan kembang api yang meletus.

Keadaan tubuh yang terbelunggu dalam ruang seng itu, serasa tubuhnya ingin membicarakan tubuh yang *trance*. Tubuh yang menghadapi ruang dimana itu terasing baginya. Hadir untuk sebuah kondisi dimana alam berbicara lewat tubuhnya secara otomatis. Alunan musik yang bernuansa religius

mengantarkan tubuh berjenggot berimajinasi hadir ke dimensi yang lain. Setelah itu, tubuh berjenggot mengambil sehelai seng lalu berjalan meninggalkan arena.

D. Dekonstruksi Konvensi: Gaya Baru Ruang dan Aktor dalam Persepsi Peristiwa *Tu(m)buh*

Pembongkaran tekstualitas yang pertama berhubungan dengan pembacaan ruang. Struktur dramatik peristiwa *Tu(m)buh* pada kenyataannya memiliki daya fleksibilitas yang tinggi. Sederhananya, dramatik peristiwa terbentuk secara dinamis sesuai pembacaannya terhadap ruang yang ada. Ruang yang mensyaratkan untuk dibaca secara bebas oleh pemangku kepentingan, misalnya aktor tubuh membaca ruang atas interpretasi tubuhnya.

Pada konteks bangunan dramatik Tony Broer menolak struktur dramatik yang ada (pola dramatik yang paten atau mengikuti secara keseluruhan perintah naskah). Perlakuan yang berbeda yakni tidak menggunakan struktur yang mapan ataupun mengikuti konvensi peristiwa yang berkembang pada masa kini (konvensi teater realis). Dia mencoba kemungkinan yang baru, sehingga dalam hal ini terjadi ketidaksamaan apa yang dilakukannya dengan penggarapan teater lainnya. Lebih tepatnya pembongkaran secara tekstual pertunjukan.



Gambar 4. Pembongkaran ruang peristiwa *Tu(m)buh*.
(Sumber: Capture video dokumentasi Tony Broer, 2016).

Bukti logisnya adalah karya *Tu(m)buh* yang dimainkan di ruang baru (parkiran atau tempat yang menolak panggung) sebagaimana ruang mapan yang dipahami berada pada tempat istimewa (panggung). Kehadiran ruang baru diperhadapkan pada sesuatu yang tidak tergantung. Ruang baru berarti pembacaan teks juga akan berbeda asal berdasarkan gagasan.

Dari ruang berbeda tersebut, tubuh mengalami pembacaan ruang baru yang mengakibatkan keterasingan ruang atau penampakan yang tidak akan sama dengan peristiwa lainnya. Meskipun teks

mencerminkan sifat yang sama tetapi setelah masuk ruang yang berbeda, teks yang dibawa berupa tubuh yang *artificial* (tubuh dalam suatu ruang peristiwa tetapi tubuhnya merepresentasikan teks fenomena lain). Selanjutnya teks ruang tersebut berurusan dengan pembacaan yang bermuara dalam kemungkinan baru, tidak lagi sama dengan pembacaan ruang yang sebelumnya (ruang yang dipahami teater konvensional).

Berarti pembacaan ulang dalam menghadapi ruang gaya baru tubuh yang mengalami mengandaskan sensibilitas dan interogasi tubuh secara mendadak tubuhnya sudah diasah keterampilannya. Kendati demikian, pembacaan yang berlangsung terhadap ruang baru, kehadiran tubuh aktor memiliki sistem yang mampu beradaptasi secara cepat. Ketika diperhadapkan dengan sistem yang dimaksud bukan lagi dikenal dengan istilah improvisasi karena apa yang dilakukan berdasarkan apa yang selalu dilakukan. Perilaku yang terus-menerus dilakukan dalam pelatihan ketubuhan aktor menghadapi ruang-ruang gaya baru. Disinilah letak pembongkaran konvensi ruang pertunjukannya.

Pembongkaran tekstualitas yang kedua berhubungan dengan persepsi keaktoran. Di mana keaktoran selalu berhubungan dengan dipersiapkan atau hadir mengikuti proses yang dikerjakan oleh konseptor untuk sebuah karya. Persepsi keaktoran yang klasik tersebut tidak lagi hadir pada peristiwa teater *Tu(m)Buh*. Secara khusus, peristiwa teater yang ditawarkan Tony Broer, orang akan beranggapan kehadiran penonton sebatas mengapresiasi karya teater yang untuk dilihat oleh kedua matanya.

Persepsi penonton yang berjarak tidak muncul. Semacam ada kemungkinan baru. Tony Broer membaca kemungkinan membredel kenikmatan melihat dengan bentuk mempermainkan kehadiran penonton. Pada pertunjukan teater klasik, penonton menikmati cerita atau pola yang terstruktur rapi.

Misalnya pola dramatik yang ada, teater konvensional, berupaya membangun narasi-narasi sehingga penonton menikmati alur yang jelas, urut, dan koheren. Katakanlah kenyamanan menonton dalam rangka menikmati hiburan semata diperuntukkan untuk penonton. Kenyataannya terjadi upaya Tony Broer menolak tindakan yang dijelaskan sebelumnya (mengapresiasi teater). Penolakan yang ditawarkan berupa penyajian bangunan peristiwa yang tidak kelihatan alurnya, tergolong absurd, atau menampilkan presentase penyajian cenderung menafikkan (mengabaikan) alur yang jelas (tidak memiliki narasi).

Terdapat sedikit kesamaan pada praktek kerja teater Grotowski, dimana aktor dan penonton tidak lagi berjarak. Menurut Grotowski, pemain dapat bermain diantara penonton (Grotowski, 2002:8). Tetapi dalam konsep Grotowski, penonton tidak lebih sebagai kesatuan arsitektur atau digunakan untuk dipertunjukkan. Berbeda halnya pada konsep Teater Tony Broer, penonton memiliki peran yang lebih, yaitu suatu peran yang aktif (tidak pasif) serta posisi permainannya sejajar dengan pemeran.

Upaya lain, Tony Broer tampaknya ingin mengisolasi kecenderungan berpikir struktural (acuan ke-barat-an). Gagasan teater terbelenggu dengan konvensi modern. Sebab-akibat dari paradigma struktural berakibat fatal atas kehilangan identitas teater Indonesia. Tony Broer meninggalkan pola krusam tersebut menuju pola yang memang berorientasi menanggalkan struktur lama.

Kembali pada pembahasan kehadiran penonton yang berkarakter membongkar tatanan sebelumnya. Ruang peristiwa tidak lagi berada pada ruang yang dipisahkan antara penonton dan pelaku peristiwa (aktor asli). Lebih tepatnya, ruang penonton tidak lagi menjadi ruang pribadi yang tidak bisa dilewati ruangnya oleh aktor (aktor yang dipahami secara konvensi klasik). Disini penonton secara khusus diberi pelakuan yang istimewa, yakni diposisikan dalam kondisi pelaku-pelaku pertunjukan. Penonton (aktor dadakan) memiliki hak andil dalam membangun dan menyelesaikan alur dari peristiwa *Tu(m)Buh*.



Gambar 5. Pembongkaran persepsi aktor, adegan aktor mendadak peristiwa *Tu(m)Buh*.

(Sumber: Capture video dokumentasi Tony Broer, 2016).

Pertemuan aktor dan aktor dadakan (penonton) secara langsung merupakan peristiwa baru. Kehadiran yang mendadak tersebut, bukan berarti menghancurkan konsep yang dibangun oleh pengkarya. Malah sebaliknya, tindakan apapun yang dilakukan aktor dadakan (penonton) dikonotasikan sebagai penyempurna peristiwa yang dibangun oleh

aktor. Maksudnya, penonton diposisikan sebagai aktor yang harus hadir, apapun yang dilakukan itu sangat diperlukan dan menunjang *perform*.

Kenyataannya peristiwa ruang yang tidak berjarak antara pelaku dengan penonton, dimanfaatkan sebagai dramatik yang diklasifikasikan ke dalam peristiwa yang mengganggu tatanan stabil atau secara logika merupakan tindakan radikal membongkar logika struktur yang ada, yakni keterlibatan penonton sebagai aktor tanpa adanya proses. Dalam arti, fenomena ini berpusat pada bagaimana subyek mendominasi subyek lainnya tanpa ada perintah secara lisan tetapi terjadi *feedback*.

Secara sengaja subyek (tubuh berjenggot) membuka perspektif ruang yang bebas terhadap subyek lainnya (penonton yang mendadak menjadi aktor). Kemauan subyek-subyek (aktor dadakan) terikat oleh pengaturan-pengaturan (otonom kontrol) yang dimiliki oleh tubuh berjenggot (subyek pengatur). Bila kondisi ini terjadi, menurut Foucault, individu terperangkap dalam situasi kekuasaan (dalam Suyono, 2002:437). Pada titik ini, peristiwa menguasai subyek kenyataannya bersifat kontrol secara fisik tubuh.

Dalam segi peristiwa yang dibawakan, penonton menjadi aktor. Lebih tepatnya, partisipasi penonton lebih aktif dari biasanya, sehingga bisa dikatakan penonton sebagai aktor yang berada pada perlakuan hadir di dua dimensi yakni di ruang teks pertunjukan dan hadir di ruang penonton. Kenyataannya, konsep ini menjadi model dekonstruksi yang ditawarkan oleh Tony Broer dalam peristiwa *Tu(m)buh*.

Di sisi lain, penonton sebagai aktor berada pada penekanan kontrol perilaku dan juga diberikan kebebasan dalam berbuat. Peristiwa tersebut merupakan buah pikir yang baru, sehingga pengklasifikasian keaktoran sudah melewati batas konvensi yang ada. Perihal hal tersebut dapat diartikan bahwa sistem tersebut dibangun secara fisik dua elemen yang melebur, yaitu fisik antara aktor dan penonton yang menyatu sebagai bentuk keaktoran.

Penciptaan realita yang baru ini menandakan bahwa aktor tidak melulu dari yang diciptakan melalui sebuah proses yang panjang atau penonton tidak melulu sebagai subyek yang menyaksikan pertunjukan. Di sini, penonton dihadirkan sebagai aktor yang memiliki kedekatan atau pemangku sebuah peristiwa pertunjukan. Dengan kadar yang sama dengan aktor penonton memiliki hak andil terlibat dalam penyelesaian peristiwa pertunjukan.

Kedua pembongkaran tersebut (baca: pembacaan ruang dan persepsi keaktoran)

berhubungan dengan penolakan terhadap apa yang ada, misalnya mencoba peluang yang baru. Peluang baru disini berbicara tentang sesuatu yang bebas atau menyangkut ketidakteraturan. Ketidakteraturan dalam arti sesuatu yang mencoba keluar dari aturan-aturan yang direproduksi oleh sebelumnya

Kenyataannya, melalui teori dekonstruksi menampakkan pembongkaran secara tekstualitas yang diperbuat oleh Tony Broer. Terlihat jelas, Tony Broer mereproduksi corak teater dengan sikap yang diskontinuitas dari corak sebelumnya. Corak ini menandakan secara gamblang terdapat gagasan klasik yang permanen ingin digantikan oleh gagasan mutakhir. Sebagaimana halnya yang disebutkan di atas, maka peristiwa teater yang digambarkan Tony Broer terdapat indikasi pembongkaran/dekonstruksi, dimana teks pertunjukan dilahirkan kembali untuk melepaskan diri dari konvensi yang berlaku.

E. Dekonstruksi Tony Broer: Tubuh sebagai Ide/ Gagasan

Peristiwa kesenian selalu dikaitkan dengan peristiwa ide. Hal sesuai yang dimaksud oleh Soedarso bahwa di dalam seni manusia mengekspresikan ide-idenya, pengalaman keindahan dan estetikanya atau project untuk mengejar keindahan dan keindahan adalah sesuatu yang menyenangkan (Soedarso, 2006:41). Hasil seni cenderung dikaitkan dengan keindahan. Sementara seni dilihat sesuatu yang indah, muncul gerakan yang memperbaharui pandangan tersebut. Artinya seni berkuat pada bentuk yang menyampai ide.

Di mana seni tidak lagi dilihat dari segi keindahan saja atau seni tidak melulu tentang keindahan. Seni juga berupaya lepas dari definisi keindahan semata. Eugene Verona atau Leo Tolstoy mengatakan, bahwa seni mengekspresikan keseluruhan emosi manusia, yang menyenangkan ataupun yang menyedihkan (Ibid, 2004:54).

Seni, dalam konteks peradaban, seakan-akan selalu mencari jati dirinya. Dalam hal ini, seni membawa muatan wacana yang dinamis sesuai kondisi zaman. Pada persoalan seni yang diwacanakan akan dikaitkan persoalan ide/gagasan di dalamnya. Peter Brook menuliskan pengalaman berkeseniannya (proses penggarapan karya teater) dalam buku *Percikan Pemikiran tentang Teater, Film, dan Opera* yang di dalamnya terdapat muatan ide/gagasannya sebagai berikut.

Pada akhirnya aktor dan sutradara berada dalam posisi dan dari posisi itu mereka dapat melihat perbedaan antara ide/gagasan para

aktor dan sutradara dan ide gagasan yang diemban oleh naskah drama itu sendiri. Kesempatan-kesempatan, baik yang telah terjadi maupun yang tetap dan tidak berubah adalah suatu bentuk yang organik. Bentuk-bentuk itu bukan ide-ide yang dimasukkan ke dalam naskah, tetapi naskah yang mendapatkan penerangan (*play illuminated*) itulah yang membentuk drama tersebut (Brook, 2002:3-4).

Jadi, pada tulisan di atas, drama dihadapkan dengan kehadiran dua medium, yakni aktor dan naskah, masing-masing membentuk ide/gagasan yang tidak saling menyatu. Kedua medium tersebut menampilkan sifat egois, di mana aktor memiliki kebebasan pijakan untuk menumpahkan ide yang tidak mengikuti ide dari naskah melainkan berdasarkan eksploratif pikiran kemudian diekspresikan. Begitupun sebaliknya, naskah juga memiliki seperangkat ide yang melekat tetapi kemunculan ide dari naskah tidak mendominasi aktor.

Pada dasarnya, media teater berusaha untuk menjadi medan yang menyampaikan gagasan, medan yang merepresentasikan ide dari pengarang, pencipta, atau konseptor. Jadi yang ditampilkan memunculkan ide gagasan dari hasil eksplorasi, sehingga yang muncul adalah seperangkat imaji-imaji dibagikan oleh pencipta. Penonton menjadi korban dari ide yang disampaikan.

Perhatian dan reproduksi ide berkuat pada persoalan keaktoran (gagasan berdasar dari ide yang ditransformasikan dari bentuk imajiner) dan naskah, sehingga mengabaikan kehadiran tubuh memberi gagasan itu sendiri. Di sini, dalam konteks menyampaikan gagasan, tubuh tidak lebih sebagai alat *author*/konseptor yang bertugas menyampaikan gagasan-gagasan yang diemban dari peristiwa teater yang digelar. Persoalan-persoalan sederhana ini adalah buah pikir atau merangsang kerja teater yang dilakukan Tony Broer.

Pada peristiwa *Tu(m)buh*, karya Tony Broer justru menyajikan sesuatu yang lain dari apa yang dipaparkan sebelumnya, di mana manusia memahami seni berada pada tataran menyampaikan ide. Kenyataan konsep tersebut, menampilkan ketiadaan cahaya, sehingga bagi mereka yang tidak cocok ingin keluar, misalnya Tony Broer dalam kasus ini. Sadar atau tidak sadar, peristiwa *Tu(m)buh*, membawa misi untuk mengubah paradigma yang begitu menghabitus tersebut.

Sebagaimana praktik kesenian yang dilakukan mengarah kepada pembentukan wacana teater yang berbeda. Publikasi di koran menjadi bukti konkrit bahwa terdapat wacana yang dibongkar. Koran yang memublikasikannya berisi opini sebagai berikut.

Tubuh, sarana utama pada pentas teater yang membawa persoalan publik. Namun, tubuh tidak selalu digunakan sebagai penyampai idea atau gagasan semata, karena tubuh merupakan ide. Untuk itu membongkar tubuh aktor dengan latihan terus-menerus sebagai tubuh yang eksploratif menjadi penting pada proses penyadaran pada gerak tubuh (Kedaulatan Rakyat, 27 Juni 2014).

Tony Broer meredistribusi tubuh menjadi gagasan sentral dalam upaya penciptaannya. Di mana tubuh tidak lagi dilihat sebagai bentuk fisik saja, tetapi melahirkan makna dari apa yang dipresentasikan. Jika tubuh dipresentasikan sebagai gagasan, maka tubuh cenderung terikat pada persoalan ideologi yang dibawa oleh pencipta. Tony Broer menegaskan sebagai berikut.

Sebenarnya dalam tubuh ini sample dari yang saya sebut tubuh sebagai gagasan. Ketika dominasi dari pikiran itu tidak mendominasi tubuh, jadi bahasa sederhananya ketika tubuh tidak dijadikan alat. Disitulah letak bagaimana menyadarkan tubuh sebagai gagasan gitu, tubuh sebagai tubuh perform (Tony Broer, Wawancara 20 Mei 2017).

Ide pada tubuh berperan aktif dalam pembentukan paradigma. Misalnya, posisi semula ide mencari bentuknya pada tataran pikiran, kini dialihkan, lebih tepatnya didekonstruksi, ke tubuh sebagai tempatnya bersemayam ide-ide atau gagasan-gagasan. Jadi, tubuh menghadirkan seperangkat ide yang terkirim bebas ke siapapun saja yang melihat. Dalam arti, teks dibahasakan lewat tubuh, kemudian dikirim ke penonton dan penonton bebas untuk menafsir sesuai apa yang dibentuk dari gagasan tubuh. Intinya, tubuh adalah gagasan, sedangkan posisi penonton berperan menjadi penyampai dari gagasan itu sendiri.

Pada tataran tertentu, praktik yang dibawakan Tony Broer menjadi sangat politis. Dalam artian, tubuh diupayakan membawa peran yang sentral, sehingga tubuh tidak lagi dipandang sebelah mata. Intinya, tubuh adalah gagasan dan gagasan itu adalah tubuh itu sendiri. Dalam kacamata dekonstruksi, sisi inilah yang dimaknai sebagai dekonstruksi.

F. Kesimpulan

Peristiwa *Tu(m)buh* mendekonstruksikan elemen tekstual teater modern. Pembongkaran tersebut dianalisis melalui teori dekonstruksi Derrida. Dekonstruksi tersebut mengarah pada pembentukan secara tekstual pertunjukan. Hasilnya adalah keaktoran, ruang, dan persepsi ide mensyaratkan konstruksi baru.

Secara detail, dekonstruksi peristiwa *Tu(m)buh* diuraikan sebagai berikut (1) persepsi keaktoran tidak lagi berbentuk aktor yang berlatih dan mengikuti proses latihan. Peristiwa *Tu(m)buh* mendeklarasikan penokohan model aktor, yakni penonton sebagai aktor yang setara dengan aktor yang sebenarnya. (2) mengenai pembacaan ruang peristiwa *Tu(m)buh* mensyaratkan ruang yang dinamis. Ruang tidak lagi berada ditempat yang eksklusif seperti gedung, tetapi dilaksanakan di tempat yang abnormal dalam dunia pertunjukan. Misalnya halaman kampus/parkiran (ditempat yang tidak sesuai dengan kegunaannya). Pada tataran ini, ruang tidak lagi dimonopoli oleh kegunaan dan fungsi ruang dalam arti konvensi. Artinya, persepsi ruang yang selama ini mengambil jarak antara penonton dan aktor dihapuskan. (3) pembongkaran yang terakhir adalah mengenai pemikiran ide disampaikan melalui konstruksi yang berbeda. Pada kasus peristiwa *Tu(m)buh*, terdapat dekonstruksi yang diperlihatkan yakni, karya tidak lagi berkuat pada persoalan ide menyampaikan gagasan tetapi transformasi tubuh sebagai gagasan itu sendiri.

Catatan Akhir:

¹ Judul karya yang disodorkan Tony Broer alias Tony Supartono. Dari judul tersebut terdapat dua kata seperti tubuh dan tumbuh. Judul tersebut bukan bermaksud secara sederhana, tetapi dari satu kata yang ditawarkan menyampaikan kata ganda yakni "tubuh tumbuh". Tubuh tumbuh menyiratkan tubuh sebagai gagasan yang selalu diciptakan. Tubuh menjadi benih yang terus menerus diciptakan dan dilatih. Karya *Tu(m)buh* sudah pernah dipentaskan pada beberapa tempat dalam skala nasional maupun internasional. Pertama kali ditampilkan dalam agenda perayaan Dies Natalis 25 tahun UGM dengan tema *The Power Of Art*, berselang beberapa minggu pentas karya *Tu(m)buh* dilanjutkan dalam acara Evolution/ Revolution: the 11th Internasional Butoh Festival Thailand 2016 dan dilaksanakan kembali dalam agenda memperingati 34 tahun hari lahir Teater Payung Hitam di Bandung.

² Tony Supartono atau dikenal dengan nama khasnya ialah Tony Broer. Beliau adalah Aktor teater yang memainkan banyak naskah yang dipentaskan di Indonesia dan diluar negeri. Tahun 1988 bergabung dengan teater Payung Hitam Bandung, tahun 2005 sampai sekarang menciptakan dan memainkan karyanya sendiri dengan media tubuh (Yoshi oida, Lorna Marshall, 2012: 192). Karya *Tu(m)buh* adalah karya yang diciptakan Tony Broer.

³ (<http://www.artikata.com/arti-344827-peristiwa.html>, diakses tanggal 9 Desember 2017).

⁴ Istilah tindakan radikal yang dimaksudkan ketika Derrida menolak gagasan filsafat Heidegger yang menawarkan kata *destruction* atas pembacaan terhadap teks-teks filsafat dan menawarkan istilah *La Dekonstruktion* untuk memberikan nuansa yang lebih radikal dari kata *Destruction* atau *abbau*. Realitanya, kata *dekonstruktion* lebih radikal dari kata *Destruction* dan *Abbau* yang dipakai oleh Heidegger dan Husserl (Al-Fayyadl, 2005:15).

⁵ Lihat Barker, 2004:81; Haryatmoko, 2016:133

⁶ Istilah *avant garde* (garda depan) digunakan untuk sesuatu yang baru di setiap kesempatan, yaitu pendahulu eksperimen artistic secara terus menerus diusangkan oleh langkah berikutnya. Lebih radikal lagi, *avant garde* dianggap sebagai sebuah impian tentang sebuah revolusi, dan bentuk kebudayaan masa depan yang menjadi "musuh" seni tradisi termasuk juga karya seni pendahulunya (Yudiaryani, 2002:189-190).

KEPUSTAKAAN

- Al-Fayyadl, Muhammad. *Derrida*. Yogyakarta: LKiS Group, 2005.
- Barker, Chris, *Cultural Studies Teori dan Praktik*. terjemahan Nurhadi, Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2004.
- Brook, Peter. *Percikan Pemikiran Tentang Teater, Film dan Opera*. Terjemahan Max Arifin. Yogyakarta: MSPI dan Arti, 2002.
- Damono, Sapardi Djoko. *Drama Indonesia*. Ciputat: Editum, 2009.
- Grotowski, Jerzy, *Toward Poor Theatre Menuju Teater Miskin*, terjemahan Max Arifin, Yogyakarta: kerjasama MSPI dan Arti, 2002.

- Haryatmoko, *Membongkar Rezim Kepastian Pemikiran Kritis Post-Strukturalis*. Yogyakarta: PT Kanisius, 2016.
- Moleong, Lexy J, *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: PT Remaja Rosdakarya, 1990.
- Satoto, Soediro. *Analisis Drama dan Teater Jilid 2*, Yogyakarta: Ombak, 2012.
- Soedarso. *Trilogi Seni, Penciptaan, Eksistensi, dan Kegunaan Seni*. Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta, 2006.
- Soedarsono, R.M, *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2001.
- Suyono, Seno Joko. *Tubuh Yang Rasis, Telaah Kritis Michel Foucault atas Dasar-Dasar Pembentukan Diri Kelas Menengah Eropa*. Yogyakarta: Kerjasama Lanskap Zaman & Pustaka Pelajar, 2002.
- Yudiaryani. *Panggung Teater Dunia: Perkembangan dan Perubahan Konvensi*. Yogyakarta: Pustaka Gondho Suli, 2002.
- Yudiaryani. *Panggung Teater Dunia: Perkembangan dan Perubahan Konvensi*. Yogyakarta: Pustaka Gondho Suli, 2002.
- Oida, Yoshi dan Lorna Marshall, *Ruang Tubuh Aktor: The Invisible Actor*. Surabaya: Dewan Kesenian Jawa Timur, 2012.

Narasumber

- Galuh Tulus Utama (30), aktor teater, sutradara, akademisi. Jl. Guntur 2 No. 32, Ketingan, Jebres, Solo.
- Tony Supartono alias Tony Broer (61), aktor dan sutradara Teater Tubuh. Jl. Minggiran Blok A3A (Perumahan Griya Minggiran), Suryodiningratan, Mantrijeron, RT 68 RW 17 Yogyakarta.

Webtobografi

- (Kedaulatan Rakyat, 27 Juni 2014)
(<http://www.artikata.com/arti-344827-peristiwa.html>, diakses tanggal 9 Desember 2017).