

## Becoming-Performance: Body, Time, and Deterritorialization in the Adaptation of The Swan Song

### Menjadi-Performans: Tubuh, Waktu, dan Deterritorialisasi dalam Adaptasi *The Swan Song*

Ilham Rifandi<sup>1</sup>, Saaduddin<sup>2</sup>, Sherli Novalinda<sup>3</sup>

1) Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta

2) Program Studi Seni Teater Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Padangpanjang

3) Irish World Music and Dance Academy, University of Limerick, Ireland

Email: lhamrifandi@mail.ugm.ac.id, saaduddin@isi-padangpanjang.ac.id, sherlinovalinda@isi-padangpanjang.ac.id

Submitted: 2 Agustuts 2025 ; Accepted: 15 September 2025 ; Published: 16 Desember 2025

#### ABSTRACT

This article examines *Terbuang dalam Waktu*, a performance by Teater Balai directed by Ravi Razak and staged at Alek Teater IX at the UPTD Taman Budaya Sumatera Barat on September 27, 2025. The study departs from the limited scholarly discussion on the dramaturgy of time and the negotiation of local bodies in adaptations of Western classical texts in Indonesian theatre. Focusing on the adaptation of Anton Chekhov's *The Swan Song*, this research analyzes how body, time, and space are configured as performative fields that generate affective intensity. This study employs an interpretive qualitative method with a performative dramaturgy approach. Data were obtained through direct observation, field notes, visual documentation, and analytical reflection on the staging structure. The analysis draws on Gilles Deleuze's concepts of the fold, deterritorialization, and assemblage. The findings show that the simultaneous presence of the young and old figures of Vasili Sviatlovidoff creates a fold of time, allowing past and present to coexist in a non-linear manner. The performance also deterritorializes the Russian text through Minangkabau bodily rhythms, intonation, gestures, and affective speech, particularly in Yegorkha's final monologue. Furthermore, the configuration of space, body, light, silence, and audience distance forms an assemblage that produces meaning through intensity rather than a single narrative center. The study concludes that *Terbuang dalam Waktu* is a performative experiment that positions the actor's body as both a temporal archive and a site for negotiating cultural identity.

#### KEYWORDS

Performative dramaturgy; temporal fold; deterritorialization; Minangkabau body; contemporary Indonesian theatre.

#### ABSTRAK

Artikel ini mengkaji pertunjukan *Terbuang dalam Waktu* karya Teater Balai yang disutradarai oleh Ravi Razak dan dipentaskan dalam Alek Teater IX di UPTD Taman Budaya Sumatera Barat pada 27 September 2025. Kajian ini berangkat dari terbatasnya pembahasan mengenai dramaturgi waktu dan negosiasi tubuh lokal dalam adaptasi naskah klasik Barat di teater Indonesia. Dengan berfokus pada adaptasi *The Swan Song* karya Anton Chekhov, penelitian ini menganalisis bagaimana tubuh, waktu, dan ruang dikonfigurasi sebagai medan performatif yang menghasilkan intensitas afektif. Penelitian menggunakan metode kualitatif interpretatif dengan pendekatan dramaturgi performatif. Data diperoleh melalui pengamatan langsung, catatan lapangan, dokumentasi visual, dan refleksi analitis terhadap struktur pemanggungan. Analisis memanfaatkan konsep Gilles Deleuze tentang lipatan, deterritorialisasi, dan assemblage. Hasil penelitian menunjukkan bahwa kehadiran simultan figur Vasili Sviatlovidoff muda dan tua membentuk lipatan waktu, sehingga masa lalu dan masa kini hadir berdampingan secara non-linear. Pertunjukan ini juga mendeterritorialisasi teks Rusia melalui ritme tubuh Minangkabau, intonasi, gestur, dan tuturan afektif, terutama dalam monolog akhir Yegorkha. Konfigurasi ruang, tubuh, cahaya, keheningan, dan jarak penonton membentuk assemblage yang menghasilkan makna melalui intensitas, bukan pusat naratif tunggal. Temuan ini menegaskan bahwa *Terbuang dalam Waktu* merupakan eksperimen performatif yang menempatkan tubuh aktor sebagai arsip temporal sekaligus medan negosiasi identitas kultural.

#### KATA KUNCI

Dramaturgi performatif; lipatan waktu; deterritorialisasi; tubuh Minangkabau; teater Indonesia kontemporer.

This is an open access article under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](#)



## PENDAHULUAN

Kajian tentang teater kontemporer Indonesia selama ini banyak menyoroti relasi antara tradisi lokal, modernitas panggung, dan strategi adaptasi teks Barat. Sejumlah penelitian mengenai dramaturgi pertunjukan menempatkan tubuh aktor sebagai medium representasi budaya, ruang memori, dan pembentukan makna panggung. (Abe, 2017), misalnya, menunjukkan bahwa tubuh aktor dapat menciptakan ruang-ruang bermakna sekaligus terlibat dengan memori atas peristiwa masa lalu dalam pertunjukan teater. Sejalan dengan itu, (Zaidah, 2019) melalui kajian fenomenologi ketubuhan dalam konstruksi karakter memperlihatkan bahwa sensasi tubuh dan gerak aktor berperan penting dalam menghasilkan makna teatral. Sementara itu, kajian mengenai teater interkultural kontemporer juga memperlihatkan bagaimana tradisi lokal dan bentuk pertunjukan modern dapat dinegosiasikan melalui metode penciptaan dan dekonstruksi artistik (Yudiaryani et al., 2022). Dalam ranah keaktoran, (Saleh, 2020) menegaskan pentingnya teknik akting berbasis kearifan lokal sebagai dasar penciptaan ekspresi tubuh yang berakar pada konteks budaya tertentu. Namun, dalam konteks adaptasi teks klasik Barat, pembacaan akademik umumnya masih cenderung berfokus pada alih wahana naskah, perubahan struktur cerita, dan penyesuaian konteks sosial budaya. Dengan demikian, pembahasan mengenai bagaimana tubuh aktor daerah

memproduksi pengalaman waktu, memori, dan identitas kultural dalam adaptasi teks Barat masih relatif terbatas.

Celah penelitian tersebut menjadi penting karena adaptasi teater tidak hanya berlangsung pada tingkat teks, tetapi juga pada tingkat tubuh, ruang, suara, gestur, dan pengalaman menonton. Dalam konteks teater Sumatera Barat, tubuh aktor tidak dapat dilepaskan dari memori sosial dan kultural Minangkabau yang membentuk cara tubuh bergerak, berbicara, menahan emosi, dan membangun relasi dengan penonton. Oleh karena itu, artikel ini tidak membaca *Terbuang dalam Waktu* semata-mata sebagai adaptasi *The Swan Song* karya Anton Chekhov, melainkan sebagai peristiwa dramaturgi performatif yang mempertemukan teks klasik Barat, tubuh lokal, dan pengalaman waktu non-linear.

Pertunjukan *Terbuang dalam Waktu* karya Teater Balai, yang disutradarai oleh Ravi Razak dan dipentaskan pada Alek Teater IX di UPTD Taman Budaya Sumatera Barat pada 27 September 2025, menghadirkan pendekatan dramaturgis yang berbeda dari pertunjukan peserta festival pada umumnya. Di tengah kecenderungan teater kontemporer Indonesia yang kerap terjebak dalam dikotomi antara

estetika tradisional dan modern, karya ini muncul sebagai eksperimen yang secara sadar menempatkan tubuh, waktu, dan kesadaran performatif sebagai pusat eksplorasi. Ravi Razak, yang juga memerankan tokoh utama Vasili Svietlovidoff, menghadirkan adaptasi dari naskah klasik Anton Chekhov, *The Swan Song* (1887), dengan tafsir yang lebih menekankan dimensi performatif daripada representasional, sehingga menciptakan pengalaman teatral yang melampaui batas konvensi dramatik realis.

Adaptasi ini bukan sekadar usaha menghidupkan kembali teks klasik, melainkan cara Ravi Razak menjadikan teater sebagai peristiwa eksperimental yang menembus batas antara akting, ruang, dan pengalaman menonton. Kecenderungan ini sejalan dengan praktik teater eksperimental Indonesia yang banyak mengeksplorasi tubuh, ruang, kolaborasi lintas medium, dan strategi pemanggungan simbolik. (Susandro & Harun, 2023), misalnya, menunjukkan bahwa proses kreatif teater eksperimental dapat berlangsung melalui penyatuan gagasan antara sutradara dan aktor, persiapan tubuh, serta integrasi tubuh pertunjukan dengan konsep, properti, musik, dan efek bunyi. (Saaduddin & Novalinda, 2017) juga memperlihatkan bahwa teater eksperimental dapat bekerja melalui kolaborasi teater dan tari serta penggunaan elemen seni pertunjukan untuk membangun pengalaman simbolik di atas panggung. *The Swan Song* dalam versi aslinya mengisahkan aktor tua bernama

Vasili Svietlovidoff yang hidup dalam kesepian setelah puluhan tahun mengabdikan pada dunia teater. Dalam *Terbuang dalam Waktu*, tokoh itu dihadirkan dalam dua versi tubuh, yaitu Vasili muda dan Vasili tua. Kehadiran keduanya di atas panggung membelah waktu dan ruang, menciptakan resonansi antara masa lalu dan masa kini yang tidak linear. Di titik ini, Ravi Razak membangun dramaturgi yang tidak lagi mengandalkan alur naratif, melainkan menekankan pengalaman afektif dan intensitas tubuh. Strategi ini juga memiliki kedekatan dengan kecenderungan teater kontemporer yang menggunakan pemanggungan, tubuh aktor, tata ruang, pencahayaan, dan jarak penonton untuk menciptakan efek reflektif, sebagaimana tampak dalam pembacaan (Julianto et al., 2022) terhadap teknik alienasi dalam pertunjukan *Setan Dalam Bahaya*. Dengan demikian, *Terbuang dalam Waktu* dapat ditempatkan dalam kecenderungan teater kontemporer Indonesia yang tidak hanya mengolah cerita, tetapi juga menjadikan tubuh, ruang, dan pengalaman penonton sebagai pusat kerja dramaturgis.

Keputusan untuk menampilkan dua Vasili sekaligus menandai pergulatan yang lebih filosofis: bagaimana waktu bekerja dalam tubuh seorang aktor? Apakah tubuh

tua hanyalah sisa dari tubuh muda, atau justru menjadi ruang baru tempat pengalaman, kehilangan, dan ingatan berkumpul sebagai bentuk pengetahuan tubuh? Pertanyaan-pertanyaan semacam ini mengarahkan pembacaan *Terbuang dalam Waktu* ke wilayah yang melampaui struktur dramatik tradisional. Teater tidak lagi sekadar tempat bercerita, tetapi menjadi medan tempat tubuh dan kesadaran saling menegosiasikan eksistensinya.

Secara visual, pementasan ini memanfaatkan ruang non-prosenium di lantai empat Gedung Kebudayaan Taman Budaya Sumatera Barat. Ruang tersebut diubah menjadi tiga bidang yang masing-masing merepresentasikan dimensi waktu berbeda: ruang kiri untuk Vasili tua, ruang kanan untuk Vasili muda, dan ruang tengah sebagai area transisi tempat munculnya dua karakter pembisik, Yegorkha dan Petrushka. Penataan ruang ini tidak hanya berfungsi secara estetis, tetapi juga menciptakan pengalaman spasial yang mendorong penonton untuk mengalami waktu secara serentak, bukan berurutan. Cahaya berpindah-pindah antara ketiga titik, menandai pergantian intensitas emosional yang tidak pernah benar-benar selesai. Dengan cara ini, dramaturgi ruang berperan sebagai strategi pelipatan waktu, sesuai dengan gagasan (Deleuze, 1993), yaitu waktu yang tidak mengalir lurus, melainkan terus melipat dan membuka dirinya dalam peristiwa.

Selain strategi ruang, hal lain yang menonjol adalah keberadaan Yegorkha dan Petrushka sebagai pengganggu batas antara panggung dan penonton. Kedua karakter ini sesekali menembus “dinding keempat”, berbicara langsung kepada penonton, bahkan menggoda mereka untuk ikut terlibat. Namun, yang menarik, tidak tampak adanya respons langsung dari penonton terhadap interaksi tersebut. Alih-alih menciptakan komunikasi dua arah, adegan ini justru memperlihatkan ketegangan antara keinginan untuk terhubung dan keterasingan yang tetap bertahan. Dalam konteks ini, *Terbuang dalam Waktu* menghadirkan bentuk interupsi yang paradoksal: ia mengguncang konvensi komunikasi teater, tetapi pada saat yang sama menegaskan keterbatasannya. (Deleuze, 1994) Fenomena ini dapat dibaca dalam kerangka Deleuzian sebagai produksi perbedaan yang terus bergerak tanpa tujuan akhir.

Tubuh para aktor menjadi elemen paling kuat dalam pementasan ini. Ravi Razak, sebagai Vasili tua, memperlihatkan tubuh yang rapuh, tetapi penuh kesadaran. Geraknya lambat dan sering tersendat, namun matanya hidup, seolah-olah setiap langkahnya mengandung sisa-sisa kehidupan yang belum selesai. (Connerton, 1989) Tubuhnya tidak

lagi berfungsi sebagai representasi karakter semata, tetapi sebagai wadah ingatan dan energi yang menolak padam. Sebaliknya, aktor yang memerankan Vasili muda menampilkan tubuh yang energik dan teatrikal, mencerminkan ambisi dan romantisme masa muda. Ketika kedua tubuh ini hadir bersamaan, pertunjukan tidak lagi menghadirkan tokoh tunggal, tetapi dua lapisan eksistensi yang beresonansi di ruang yang sama. Pertemuan ini menciptakan pengalaman waktu yang berlipat, yaitu semacam perjumpaan antara masa lalu dan masa depan yang tidak pernah sepenuhnya hadir dalam masa kini.

Kehadiran dimensi lokal juga menambah kekayaan dramaturgi pertunjukan ini. Dalam monolog panjangnya di akhir pementasan, Yegorkha, yang diperankan oleh Ari, menyampaikan kritik tajam terhadap dunia kesenian yang abai terhadap nasib seniman. Namun, yang membuat bagian ini menarik bukan semata-mata isi kritiknya, melainkan cara tubuh dan bahasa bekerja. Ari menggunakan bahasa Indonesia dengan irama dan intonasi khas Minangkabau. Pilihan diksi dan gestur tubuhnya memunculkan keintiman kultural yang sulit disimulasikan, sesuatu yang muncul dari pengalaman tubuh yang tumbuh di dalam tradisi. Suara tubuh lokal ini, dalam kerangka Deleuzian, dapat dibaca sebagai bentuk deterritorialisasi: tubuh dan bahasa membebaskan diri dari struktur formal bahasa teater Rusia dan konvensi naskah

Barat, lalu membentuk wilayah ekspresif baru yang bersumber dari lokalitas tubuh itu sendiri.

Di titik ini, *Terbuang dalam Waktu* tidak sekadar menjadi adaptasi Chekhov, tetapi juga refleksi tentang kondisi teater di Sumatera Barat dan Indonesia. Pertunjukan ini memperlihatkan bagaimana para pelaku teater daerah berupaya melintasi dua kutub: menjaga disiplin artistik dalam konvensi teater modern sekaligus mencari cara untuk mengartikulasikan pengalaman tubuh dan budaya lokal dalam konteks kontemporer. Upaya Ravi Razak ini mengingatkan bahwa tubuh aktor tidak pernah netral; ia selalu membawa jejak sosial, budaya, dan afektif yang membentuk cara tubuh tersebut berhadapan dengan dunia.

Dalam konteks ini, pertunjukan *Terbuang dalam Waktu* dapat dibaca sebagai eksperimen dramaturgi pascarealis yang menjadikan tubuh dan waktu sebagai pusat eksplorasi. Ia tidak mencari kebenaran psikologis karakter, tetapi menelusuri getaran afektif yang muncul dari ketegangan antara bentuk, ruang, dan kesadaran. Dalam kerangka Deleuze, teater seperti ini bekerja bukan melalui representasi, melainkan melalui produksi intensitas, yaitu sebuah proses *becoming* yang terus berlangsung. Pertunjukan ini memperlihatkan bagaimana tubuh

dapat menjadi “mesin waktu” yang melipat berbagai dimensi eksistensi: antara ingatan dan kehadiran, antara tradisi dan eksperimentasi, antara yang tua dan yang muda, serta antara teater dan kehidupan.

Artikel ini berargumen bahwa *Terbuang dalam Waktu* bekerja sebagai medan performatif yang menghadirkan tiga strategi dramaturgi utama: lipatan waktu (*fold*) yang menciptakan non-linearitas, deterritorialisasi tubuh lokal dalam kerangka teks klasik Barat, dan *assemblage* elemen-elemen performatif yang memproduksi intensitas afektif tanpa pusat makna tunggal. Melalui pembacaan dramaturgi performatif dengan kerangka konseptual Gilles Deleuze, penelitian ini menyingkap bahwa pertunjukan ini bukan sekadar adaptasi Chekhov, melainkan refleksi tentang kondisi tubuh dan waktu dalam teater kontemporer Indonesia, khususnya dalam konteks Sumatera Barat.

Dengan demikian, *Terbuang dalam Waktu* tidak hanya penting sebagai karya artistik, tetapi juga sebagai laboratorium pemikiran tentang tubuh, waktu, dan performativitas dalam teater Indonesia kontemporer. Pertunjukan ini memperlihatkan arah baru bagi teater daerah untuk menegosiasikan identitasnya di tengah arus globalisasi estetika. Seperti lipatan dalam pemikiran Deleuze, pertunjukan ini tidak memberikan kesimpulan final, tetapi membuka ruang bagi kemungkinan tak terbatas, bagi tubuh-tubuh yang terus mencari cara untuk

menjadi di dalam waktu yang selalu bergerak.

#### TINJAUAN PUSTAKA

Kajian tentang pertunjukan teater kontemporer tidak dapat dilepaskan dari pergeseran cara pandang terhadap dramaturgi. (Turner & Behrndt, 2017) Dramaturgi tidak lagi semata-mata dipahami sebagai susunan alur cerita, konflik, karakter, dan penyelesaian dramatik, tetapi juga sebagai cara berbagai unsur performatif bekerja membentuk pengalaman estetik. Dalam konteks ini, tubuh aktor, ruang, cahaya, bunyi, tempo, keheningan, dan relasi dengan penonton menjadi bagian penting dalam pembentukan makna pertunjukan. Pergeseran ini menunjukkan bahwa teater tidak hanya bekerja melalui representasi cerita, tetapi juga melalui produksi pengalaman yang bersifat afektif dan reflektif.

Dramaturgi performatif menjadi salah satu kerangka penting untuk membaca pertunjukan yang tidak sepenuhnya bergantung pada narasi linear. Dalam pendekatan ini, pertunjukan dipahami sebagai peristiwa yang terjadi melalui relasi dinamis antara aktor, ruang, waktu, dan penonton. Schechner memandang pertunjukan sebagai tindakan yang berlangsung dalam konteks sosial dan kultural tertentu, sedangkan (Fischer-Lichte & Jain,

2008) menekankan bahwa pertunjukan memiliki kekuatan transformatif karena menghadirkan pengalaman langsung antara tubuh aktor dan penonton. Dengan demikian, pertunjukan tidak hanya menyampaikan pesan, tetapi juga menciptakan situasi kehadiran yang memungkinkan munculnya pengalaman baru.

Dalam kajian teater pascarealis dan postdramatik, tubuh aktor memiliki posisi yang semakin penting. Tubuh tidak lagi diperlakukan hanya sebagai medium untuk memerankan karakter, tetapi sebagai medan tempat ingatan, emosi, identitas, dan pengalaman sosial bekerja. (Lehmann, 2006) menjelaskan bahwa dalam teater postdramatik, teks tidak lagi menjadi pusat tunggal pertunjukan. Sebaliknya, tubuh, ruang, suara, dan visualitas dapat berdiri sebagai unsur yang sama pentingnya dengan narasi. Pemikiran ini relevan untuk membaca pertunjukan *Terbuang dalam Waktu*, karena karya tersebut tidak hanya menghadirkan kisah Vasili Sviatlovidoff, tetapi juga menempatkan tubuh aktor sebagai pusat produksi intensitas.

Pembacaan terhadap tubuh dalam pertunjukan juga berkaitan dengan persoalan identitas kultural. (Zarrilli & Hulton, 2009) Tubuh aktor tidak pernah hadir sebagai tubuh yang netral, sebab ia membawa jejak sosial, budaya, bahasa, gestur, dan pengalaman historis tertentu. Dalam konteks pertunjukan *Terbuang dalam Waktu*, tubuh aktor Minangkabau hadir melalui irama bahasa, intonasi,

gestur, dan cara mengelola emosi di atas panggung. Kehadiran tubuh lokal ini tidak ditampilkan melalui simbol tradisional secara eksplisit, tetapi melalui kualitas performatif yang bersumber dari pengalaman tubuh. Oleh karena itu, tubuh dapat dibaca sebagai arsip kultural yang menyimpan sekaligus mengolah pengalaman lokal dalam ruang teater kontemporer.

Selain tubuh, persoalan waktu menjadi unsur penting dalam pembacaan dramaturgi pertunjukan ini. Waktu dalam teater tidak selalu hadir sebagai urutan kronologis dari awal, tengah, dan akhir. Dalam sejumlah pertunjukan kontemporer, waktu dapat muncul sebagai lapisan pengalaman yang saling beririsan. Konsep *fold* atau lipatan dari (Deleuze, 1993, 1994) dapat digunakan untuk memahami bagaimana waktu tidak bergerak secara lurus, melainkan melipat masa lalu, masa kini, dan kemungkinan masa depan dalam satu peristiwa. Dalam *Terbuang dalam Waktu*, kehadiran Vasili muda dan Vasili tua secara bersamaan memperlihatkan bagaimana waktu bekerja sebagai lipatan yang menghadirkan ingatan, kehilangan, dan kesadaran tubuh dalam satu ruang performatif.

Konsep deterritorialisasi dari (Deleuze & Guattari, 1987) juga penting dalam membaca adaptasi teks

klasik Barat dalam konteks lokal. Deterritorialisasi dapat dipahami sebagai proses ketika suatu bentuk, bahasa, atau sistem makna dilepaskan dari wilayah asalnya dan dibentuk kembali dalam wilayah ekspresif yang baru. Dalam konteks artikel ini, *The Swan Song* karya Anton Chekhov tidak dihadirkan sebagai teks Barat yang dipentaskan ulang secara utuh, tetapi dinegosiasikan melalui tubuh, bahasa, dan sensibilitas lokal. Proses ini memungkinkan teks Chekhov bergerak keluar dari konteks asalnya dan menemukan bentuk baru dalam pengalaman tubuh Minangkabau serta kondisi teater Sumatera Barat.

Selanjutnya, konsep *assemblage* atau *agencement* digunakan untuk memahami bagaimana berbagai unsur pertunjukan saling berelasi tanpa harus tunduk pada satu pusat makna. Dalam pertunjukan, tubuh aktor, cahaya, ruang, benda, suara, keheningan, dan respons penonton tidak berdiri secara terpisah, tetapi membentuk jaringan relasi yang terus bergerak. Makna pertunjukan tidak lahir dari satu unsur dominan, melainkan dari pertemuan berbagai elemen performatif tersebut. Dengan demikian, *Terbuang dalam Waktu* dapat dibaca sebagai susunan performatif yang terbuka, tempat tubuh, waktu, ruang, dan cahaya saling memengaruhi dalam membentuk pengalaman afektif.

Berdasarkan kajian tersebut, artikel ini menempatkan *Terbuang dalam Waktu* sebagai peristiwa dramaturgi performatif yang mempertemukan teks klasik Barat,

tubuh lokal Minangkabau, dan strategi waktu non-linear. Kerangka Deleuzian digunakan bukan untuk mencari makna simbolik yang tunggal, tetapi untuk memetakan bagaimana pertunjukan bekerja melalui lipatan waktu, deterritorialisasi tubuh, dan *assemblage* elemen-elemen performatif. Dengan posisi ini, tinjauan pustaka memperlihatkan bahwa kebaruan artikel terletak pada pembacaan tubuh lokal sebagai medan negosiasi antara memori kultural, adaptasi teks Barat, dan performativitas teater kontemporer.

## **METODE**

Pendekatan penelitian dalam tulisan ini bersifat kualitatif interpretatif dengan orientasi pada analisis dramaturgi-performatif. Fokus utama penelitian bukanlah pada pengujian hipotesis atau pembuktian teoretis yang kaku, melainkan pada upaya memahami cara pertunjukan *Terbuang dalam Waktu* memproduksi pengalaman estetik, afektif, dan filosofis melalui struktur tubuh, ruang, dan waktu. Pendekatan ini berangkat dari pandangan bahwa karya teater tidak dapat direduksi hanya pada teks naskah atau pesan moralnya, tetapi perlu dibaca sebagai peristiwa performatif yang melibatkan relasi dinamis antara aktor, ruang, waktu, dan penonton.

Kerangka utama yang digunakan adalah dramaturgi-performatif, yaitu pembacaan pertunjukan yang menekankan bagaimana pertunjukan bekerja daripada apa yang dipresentasikan. Dalam konteks ini, dramaturgi tidak dimaknai semata-mata sebagai struktur cerita atau alur dramatik, tetapi sebagai proses penyusunan relasi antarunsur performatif, seperti tubuh, cahaya, bunyi, tempo, dan jarak, yang membentuk pengalaman teater.

Perspektif ini juga memperluas pemahaman tentang performativitas, bukan hanya sebagai tindakan simbolik di atas panggung, tetapi juga sebagai kondisi material dan afektif yang memungkinkan sesuatu “menjadi”. Mengacu pada teori performativitas Schechner dan Fischer-Lichte, setiap peristiwa teater merupakan peristiwa yang menghadirkan kenyataan melalui tindakan. Namun, dalam konteks *Terbuang dalam Waktu*, tindakan tersebut tidak diarahkan untuk membangun realisme atau ilusi dramatik, melainkan untuk membuka ruang bagi pengalaman intensitas yang terus bergerak.

Untuk itu, tulisan ini menggunakan kerangka dramaturgi yang melihat pertunjukan sebagai sistem terbuka. Pertunjukan tidak dibatasi oleh sebab-akibat linear, melainkan terbentuk oleh hubungan fluktuatif antara aktor, ruang, waktu, dan penonton. Perspektif ini membuka kemungkinan untuk membaca pertunjukan bukan sebagai representasi teks Chekhov, tetapi sebagai medan bagi *becoming-performance*, yaitu istilah yang

mengacu pada konsep Deleuze tentang “menjadi” (*becoming*) sebagai gerak tanpa tujuan akhir, tempat tubuh, waktu, dan makna terus bertransformasi.

Dalam kerangka Deleuzian, metode analisis tidak bekerja melalui pencarian makna tersembunyi atau simbolisme moral, tetapi melalui pemetaan (*cartography*) terhadap alur intensitas yang mengalir di dalam pertunjukan. Analisis ini tidak mencari “apa arti” dari pementasan *Terbuang dalam Waktu*, tetapi bagaimana pertunjukan tersebut bekerja untuk menghasilkan pengalaman dan efek afektif tertentu.

Tiga konsep utama dari Deleuze digunakan sebagai panduan kerja analitis. Pertama, lipatan (*fold*), yang menjelaskan bagaimana waktu dan tubuh berinteraksi dalam dimensi non-linear. Pertunjukan ini tidak mengalir secara kronologis, melainkan melipat waktu melalui pertemuan dua versi Vasili. Lipatan ini dibaca sebagai struktur dramaturgis sekaligus proses afektif. Kedua, deterritorialisasi, yang menjadi kunci untuk memahami bagaimana Ravi Razak membebaskan teks klasik dari bentuk dramatik aslinya dan memindahkannya ke medan ekspresif yang baru, yaitu tubuh Minangkabau, ruang lokal, dan bahasa yang berirama. Ketiga, *assemblage* (*agencement*), yakni cara

berbagai elemen performatif, seperti cahaya, bunyi, gerak, naskah, dan penonton, saling terhubung tanpa hierarki untuk menghasilkan makna sementara. Pertunjukan tidak dibangun oleh pusat makna tunggal, tetapi oleh jaringan relasi yang terus bergeser.

Dengan ketiga konsep ini, analisis berupaya menelusuri bagaimana *Terbuang dalam Waktu* menjadi medan afektif yang mempertemukan berbagai dimensi eksistensial: tubuh tua dan muda, masa lalu dan masa kini, realitas dan memori, serta kesadaran dan kehilangan. Dengan demikian, metode Deleuzian ini bukan sekadar perangkat konseptual, melainkan juga cara untuk “merasakan” performa, yaitu membaca teater sebagai pengalaman yang melampaui bahasa.

Data utama diperoleh melalui pengamatan langsung terhadap satu kali pementasan penuh pada tanggal 27 September 2025. Posisi pengamatan dilakukan dari area penonton bagian tengah, sehingga memungkinkan pandangan komprehensif terhadap tiga area performatif utama. Catatan lapangan dibuat segera setelah pertunjukan berakhir untuk menangkap kesan afektif yang masih segar, kemudian diperdalam melalui kajian dokumentasi visual dalam minggu berikutnya. Hal ini penting karena dalam teater performatif, pengalaman penonton menjadi bagian dari peristiwa performa itu sendiri.

Sebagai penonton yang juga pelaku teater di ekosistem Sumatera Barat, penulis

menyadari posisi ganda sebagai pengamat sekaligus *insider* dalam tradisi teatrikal lokal. Posisi ini memberikan keuntungan dalam memahami nuansa tubuh dan bahasa performatif Minangkabau, tetapi juga membawa risiko bias interpretatif. Untuk menjaga objektivitas, refleksi personal selalu dikonfrontasikan dengan kerangka konseptual Deleuzian dan data visual yang dapat diverifikasi.

Catatan lapangan mencakup deskripsi tentang suasana ruang, tempo pertunjukan, pola pencahayaan, relasi antaraktor, serta respons penonton. Namun, data ini tidak diolah secara positivistik, melainkan secara hermeneutik dan afektif, yaitu dengan memperhatikan bagaimana peristiwa tubuh dan ruang menimbulkan sensasi, bagaimana waktu dipersepsi, dan bagaimana pengalaman menonton menjadi peristiwa reflektif.

Analisis dilakukan dengan menggabungkan dua lapisan. Pertama, lapisan dramaturgis-struktural, yang menelusuri bagaimana komposisi ruang, waktu, dan tindakan membentuk pola dramaturgi non-linear. Kedua, lapisan afektif-filosofis, yang menelusuri bagaimana tubuh dan ruang memproduksi efek-efek sensorial dan eksistensial. Keduanya kemudian dikaitkan dengan konsep Deleuzian

agar pembacaan tidak berhenti pada deskripsi bentuk, tetapi dapat menyingkap mekanisme kerja *becoming-performance*, yaitu bagaimana pertunjukan menjadi ruang bagi produksi perbedaan dan transformasi.

## HASIL

Penelitian ini menemukan bahwa pertunjukan *Terbuang dalam Waktu* bekerja sebagai peristiwa performatif yang menata ulang relasi antara tubuh, waktu, dan ruang melalui struktur dramaturgi non-linear. Temuan utama menunjukkan bahwa waktu tidak dihadirkan sebagai alur kronologis, melainkan sebagai pengalaman yang berlapis dan simultan melalui kehadiran dua figur Vasili Svietlovidoff—muda dan tua—dalam satu ruang pertunjukan. Kehadiran ganda ini membentuk konfigurasi waktu yang tidak bergerak maju secara sebab-akibat, tetapi beroperasi sebagai pertemuan intensitas masa lalu dan masa kini yang berlangsung bersamaan.

Pengamatan terhadap struktur ruang memperlihatkan bahwa pembagian area panggung ke dalam tiga zona—kiri, kanan, dan tengah—berfungsi sebagai penanda temporal sekaligus afektif. Zona kiri didominasi oleh kehadiran Vasili tua, zona kanan oleh Vasili muda, sementara zona tengah menjadi ruang transisi yang ditempati oleh karakter Yegorkha dan Petrushka. Penataan ini menghasilkan pengalaman spasial yang memungkinkan penonton menyaksikan peristiwa waktu

secara serentak, bukan berurutan. Cahaya berpindah antarzona tanpa pola linear yang tetap, menandai perubahan intensitas emosional, bukan pergantian adegan secara naratif.

Temuan berikutnya berkaitan dengan tubuh aktor sebagai medium utama produksi makna. Tubuh Vasili tua ditampilkan melalui gerak yang lambat, tersendat, dan rapuh, namun tetap mempertahankan kesadaran penuh terhadap kehadirannya di hadapan penonton. Tubuh tersebut tidak berfungsi sebagai representasi karakter psikologis semata, melainkan sebagai wadah ingatan, pengalaman, dan kelelahan waktu. Sebaliknya, tubuh Vasili muda tampil dengan energi yang lebih ekspansif dan teatral, menandai vitalitas, ambisi, dan romantisme masa muda. Ketika kedua tubuh ini hadir bersamaan, pertunjukan tidak membangun kesinambungan identitas, tetapi menghadirkan dua lapisan eksistensi yang berdampingan tanpa dilebur menjadi satu.

Penelitian ini juga menemukan bahwa kehadiran karakter Yegorkha dan Petrushka berfungsi sebagai pengganggu struktur dramatik konvensional. Kedua karakter ini secara konsisten menembus batas antara panggung dan penonton melalui tatapan langsung, interupsi verbal, dan gestur yang mengarah

keluar ruang fiksi. Namun, interaksi tersebut tidak menghasilkan dialog dua arah, melainkan menciptakan ketegangan antara ajakan keterlibatan dan keheningan respons dari penonton. Situasi ini membentuk pengalaman afektif berupa jarak, keterasingan, dan kegagalan komunikasi yang berulang.

Temuan lain menunjukkan bahwa tubuh lokal Minangkabau hadir bukan sebagai identitas yang dinyatakan secara eksplisit, melainkan melalui ritme bahasa, intonasi, gestur, dan cara tubuh mengelola emosi. Monolog Yegorkha pada bagian akhir pertunjukan menjadi titik paling jelas dari kehadiran ini, ketika bahasa Indonesia digunakan dengan irama dan aksen Minangkabau yang kuat. Pilihan tubuh dan

suara tersebut menciptakan kedekatan kultural yang muncul dari pengalaman tubuh, bukan dari simbol atau atribut tradisional.

Selain itu, penelitian menemukan bahwa hubungan antara tubuh, ruang, dan cahaya membentuk suatu kesatuan kerja performatif tanpa pusat makna tunggal. Keheningan, jeda panjang, dan pembekuan tubuh berulang kali muncul sebagai bagian integral dari pertunjukan. Keheningan ini tidak berfungsi sebagai transisi, melainkan sebagai intensitas tersendiri yang mengundang penonton mengalami waktu secara reflektif.

No	Aspek Temuan	Deskripsi Hasil
1	Konfigurasi Waktu Pertunjukan	Pertunjukan <i>Terbuang dalam Waktu</i> menghadirkan waktu sebagai pengalaman nonlinear melalui kehadiran dua figur Vasili Sviatlovidoff, muda dan tua, yang muncul secara simultan di atas panggung. Waktu tidak bergerak secara kronologis, melainkan tampil sebagai lapisan-lapisan pengalaman yang saling beririsan antara masa lalu dan masa kini dalam satu peristiwa performatif.
2	Struktur Ruang Performatif	Ruang pertunjukan dibagi menjadi tiga zona utama: kiri, kanan, dan tengah. Zona kiri diisi oleh Vasili tua, zona kanan oleh Vasili muda, dan zona tengah berfungsi sebagai ruang transisi bagi karakter Yegorkha dan Petrushka. Pembagian ini memungkinkan penonton mengalami waktu secara serentak, bukan berurutan, serta menciptakan orientasi spasial yang menekankan perbedaan intensitas, bukan alur cerita.
3	Tubuh Aktor sebagai Medium	Tubuh Vasili tua ditampilkan melalui gerak lambat, tersendat, dan rapuh, namun penuh kesadaran kehadiran. Tubuh ini berfungsi sebagai wadah ingatan dan pengalaman waktu. Sebaliknya, tubuh Vasili muda tampil lebih energik dan teatral, menandai vitalitas dan romantisme. Kedua tubuh tidak membangun kesinambungan identitas, melainkan berdiri sebagai dua lapisan eksistensi yang berdampingan.
4	Kehadiran Karakter Interupsi	Karakter Yegorkha dan Petrushka berfungsi sebagai pengganggu struktur dramatik dengan menembus batas antara panggung dan penonton. Mereka berbicara langsung kepada penonton, namun tidak menghasilkan komunikasi dua arah. Interaksi satu arah ini menciptakan ketegangan afektif berupa jarak, keterasingan, dan kegagalan dialog.

5	Tubuh Lokal Minangkabau	Unsur lokal Minangkabau hadir melalui ritme bahasa, intonasi, gestur, dan cara tubuh mengelola emosi, terutama dalam monolog Yegorkha. Kehadiran ini tidak ditampilkan melalui simbol tradisional, tetapi melalui pengalaman tubuh yang terinternalisasi, sehingga menciptakan kedekatan kultural yang bersifat afektif.
6	Relasi Ruang–Tubuh–Cahaya	Cahaya berpindah antar zona tanpa pola naratif tetap, menandai perubahan intensitas emosional. Hubungan antara ruang, tubuh, dan cahaya membentuk sistem performatif tanpa pusat makna tunggal, di mana setiap elemen saling memengaruhi secara dinamis.
7	Keheningan sebagai Intensitas	Keheningan, jeda panjang, dan pembekuan tubuh muncul berulang kali sebagai bagian dari struktur pertunjukan. Keheningan tidak berfungsi sebagai transisi adegan, melainkan sebagai intensitas tersendiri yang mengundang pengalaman waktu secara reflektif.
8	Karakter Pengalaman Penonton	Penonton tidak diarahkan untuk mengikuti alur cerita linear, tetapi mengalami peristiwa sebagai rangkaian intensitas tubuh, ruang, dan waktu. Pengalaman menonton bersifat afektif dan reflektif, dengan penekanan pada sensasi kehadiran, jarak, dan resonansi emosional.

## PEMBAHASAN

Pertunjukan *Terbuang dalam Waktu* oleh Teater Balai tidak hanya menghadirkan cerita tentang seorang aktor tua, Vasili Svietlovidoff, tetapi juga merefleksikan tubuh dan waktu sebagai pengalaman eksistensial yang bergerak di dalam dan di luar panggung. Sebagai adaptasi bebas dari *The Swan Song* karya Anton Chekhov, pertunjukan ini ditransformasikan menjadi lanskap performatif yang melipat waktu melalui kehadiran dua figur Vasili, yaitu Vasili muda dan Vasili tua, dalam ruang yang sama, meskipun keduanya tidak pernah sepenuhnya bersentuhan. Dari titik inilah dramaturgi tubuh dan waktu bekerja: tubuh aktor menjadi situs ketegangan antara masa lalu dan masa kini, antara representasi dan kehadiran, serta antara realitas dan kemungkinan.

### Lipatan Waktu sebagai Dramaturgi Non-Linear

Vasili muda dan Vasili tua hadir bukan sekadar sebagai dua representasi dari satu individu, tetapi sebagai dua intensitas waktu yang saling melipat. Pertunjukan ini menolak linearitas dan memilih menjadikan tubuh sebagai arsip pengalaman. Dalam pengertian Deleuzian, waktu dalam pertunjukan tidak mengalir secara kronologis, melainkan berlipat (*folded*), yaitu suatu kontinuitas yang pecah, berulang, dan memperlihatkan bahwa masa lalu tidak pernah sepenuhnya hilang, tetapi terus bergema dalam masa kini.

Ravi Razak, sebagai aktor sekaligus sutradara, menghadirkan Vasili tua dengan kesadaran penuh terhadap tubuhnya yang menua. Geraknya pelan dan kadang sempoyongan, tetapi justru dari kerapuhan itu tampak vitalitas ketubuhan yang penuh kesadaran. Ia sadar sedang ditonton, namun tidak memerankan kesadaran tersebut secara berlebihan. Yang muncul adalah tubuh

yang rapuh, tetapi tetap berusaha mempertahankan kehadirannya. Dalam konteks dramaturgi, hal ini menandai pergeseran dari tubuh sebagai alat ekspresi menuju tubuh sebagai medan tempat intensitas bekerja.

Ketika Ravi menampilkan Vasili yang mabuk, muncul kesadaran kultural yang penting untuk dibaca. Tubuh aktor Minangkabau yang secara kultural cenderung dikaitkan dengan kontrol diri, kesopanan, dan martabat, ditempatkan dalam situasi performatif yang menuntut kerapuhan, kehilangan keseimbangan, dan keterbukaan emosional. Di sinilah muncul ketegangan antara tradisi tubuh Minangkabau yang menjaga pengendalian diri dan tuntutan tubuh teater modern yang membuka kemungkinan ekspresi emosional secara lebih bebas. Dalam kerangka Deleuzian, tubuh Ravi dapat dibaca sebagai medan deterritorialisasi, yaitu tubuh yang bergerak keluar dari satu teritori kultural tanpa sepenuhnya berpindah ke teritori baru.

Hubungan antara Vasili muda dan Vasili tua dalam pementasan ini juga tidak dibangun sebagai kesinambungan identitas yang utuh. Tidak terdapat kebiasaan tubuh, gestur, atau intonasi yang secara jelas menandai bahwa keduanya adalah orang yang sama dalam dua fase usia berbeda. Namun, justru di situlah daya tarik performatifnya. Pertunjukan ini tidak

menekankan kontinuitas psikologis, tetapi menghadirkan disjungsi sebagai bentuk dramatik. Dua Vasili bukanlah refleksi yang saling menjelaskan, melainkan resonansi dari dua irisan waktu yang berbeda intensitasnya. Dengan demikian, waktu hadir bukan sebagai masa lalu yang telah selesai, tetapi sebagai sesuatu yang terus menginfeksi dan membentuk masa kini.

Pilihan ruang pertunjukan turut memperkuat gagasan tersebut. Pertunjukan tidak digelar di atas panggung prosenium, melainkan di sebuah ruangan luas yang diubah menjadi ruang pentas. Pilihan ini bukan hanya persoalan teknis, tetapi menjadi bagian integral dari dramaturgi pertunjukan. Ruang yang tidak sepenuhnya teatrikal justru menghadirkan kesan liminal, seolah penonton memasuki ruang pascaperistiwa, ruang tempat pertunjukan telah terjadi, tetapi belum benar-benar selesai. Barang-barang yang menumpuk, trap kayu yang disusun tidak sepenuhnya rapi, serta pencahayaan yang difokuskan pada tiga titik menciptakan kesan bahwa ruang tersebut menyimpan memori yang belum selesai.

Komposisi ruang ini bekerja sebagai bentuk *assemblage* Deleuzian. Ruang tidak hanya berfungsi sebagai wadah pertunjukan, tetapi sebagai medan relasi antara tubuh, benda, cahaya, dan penonton. Tidak ada pusat makna

tunggal dalam ruang tersebut. Makna bergerak melalui hubungan antara Vasili tua di satu sisi, Vasili muda di sisi lain, serta ruang tengah yang diisi oleh Yegorkha dan Petrushka. Dalam konteks ini, tumpukan barang dan perabotan dapat dibaca sebagai metafora dari tumpukan waktu, pengalaman, dan ingatan yang belum sepenuhnya dibereskan.

Kehadiran Yegorkha dan Petrushka semakin mencairkan batas antara ruang fiksi dan ruang penonton. Keduanya keluar-masuk ruang, berbicara langsung kepada penonton, dan menembus “dinding keempat”. Namun, interaksi tersebut tidak sepenuhnya menghasilkan dialog dua arah. Aktor menginterupsi, sementara penonton tetap berada dalam posisi diam. Peristiwa ini memperlihatkan ruang pertunjukan sebagai medan transisi antara dunia aktor dan dunia penonton, antara fiksi dan kenyataan, sekaligus antara keterhubungan dan keterasingan. Dalam kerangka Deleuzian, situasi ini dapat dibaca sebagai aktualitas yang belum selesai: ruang terbuka, tetapi belum sepenuhnya bebas; pertemuan terjadi, tetapi belum benar-benar menjadi dialog.

Waktu dalam *Terbuang dalam Waktu* tidak mengikuti alur sebab-akibat. Ia bekerja seperti gelombang yang bergerak maju, surut, dan berputar. Adegan Vasili muda dan Vasili

tua disusun secara berselang-seling, menciptakan ritme dramaturgi yang tidak sepenuhnya stabil. Ritme ini bukan hanya strategi estetis, tetapi juga strategi eksistensial yang menggambarkan kehidupan sebagai pengalaman yang tidak linear, penuh penyesalan, pengulangan, kehilangan, dan pengharapan yang tidak pernah selesai.

Jika Chekhov membangun dramaturgi psikologis melalui dialog dan subteks, Ravi Razak menggeser fokusnya ke tubuh, ruang, dan suasana. Dialog tidak lagi menjadi pusat makna. Yang lebih penting adalah bagaimana waktu dialami, bukan sekadar diceritakan. Dalam beberapa adegan, waktu bahkan seolah berhenti: tubuh aktor membeku, cahaya meredup, dan yang tersisa hanyalah napas, jeda, serta keheningan. Pada momen semacam ini, waktu hadir sebagai waktu intensif, bukan sebagai urutan, melainkan sebagai getaran pengalaman yang dirasakan secara langsung.

Solilokui terakhir Yegorkha menjadi puncak dari intensitas tersebut. Setelah kematian Vasili, Yegorkha berdiri di tengah ruang dan menyampaikan kritik satir terhadap otoritas kesenian. Kritik itu keluar dari batas fiksi dan menyentuh realitas sosial kesenian. Kata-katanya mencerminkan frustrasi seniman terhadap sistem kesenian yang acuh terhadap penderitaan dan ketidakpastian hidup seniman. Namun,

yang menarik bukan hanya isi kritiknya, melainkan irama, aksen, dan cara tubuh mengucapkannya. Ari, sebagai pemeran Yegorkha, berbicara dalam bahasa Indonesia dengan irama Minangkabau, intonasi khas, dan jeda yang tajam. Di sini, tubuh Minangkabau hadir bukan sebagai identitas yang dideklarasikan, tetapi sebagai ritme afektif yang menyalurkan kemarahan, kegetiran, dan kejujuran.

Dalam kerangka Deleuzian, adegan ini dapat dibaca sebagai bentuk deterritorialisasi performatif. Tubuh Minangkabau yang biasanya terikat pada kesantunan dan kontrol diri berubah menjadi medium perlawanan. Bahasa Indonesia yang secara formal dapat terasa netral menjadi berdenyut oleh lokalitas melalui aksen, irama, dan tekanan suara. Kritik sosial tidak hanya hadir sebagai pesan verbal, tetapi juga sebagai vibrasi afektif yang mengguncang ruang pertunjukan.

### **Dramaturgi Tubuh dan Ekologi Performa**

Dramaturgi *Terbuang dalam Waktu* juga dibangun melalui kesadaran terhadap tubuh dan lingkungan performatif. Tubuh aktor tidak hanya berfungsi sebagai pembawa peran, tetapi juga sebagai penghasil atmosfer. Dalam hal ini, Ravi sebagai sutradara menjaga kelenturan dramaturgi tubuh dengan membiarkan setiap aktor bergerak dalam pola yang tampak bebas, namun tetap terikat oleh ritme

keseluruhan pertunjukan.

Yegorkha dan Petrushka, misalnya, berfungsi sebagai “gangguan produktif” dalam struktur dramaturgi. Mereka bergerak, menembus batas ruang, berbicara di luar teks, dan menyalurkan energi yang tidak selalu dapat diprediksi. Dalam dramaturgi konvensional, keduanya mungkin dapat dibaca sebagai narator atau komentator. Namun, dalam pertunjukan ini, mereka lebih tepat dipahami sebagai intensitas yang menggerakkan ritme dan membuka transisi antara fiksi dan realitas.

Tubuh Yegorkha dan Petrushka yang relatif bebas dari beban psikologis karakter menjadi medium antara dunia pertunjukan dan dunia sosial. Ketika Yegorkha menatap langsung ke penonton dan mengarahkan kritik pada situasi festival maupun dunia kesenian, tubuhnya berubah menjadi tubuh-politik, yaitu tubuh yang menembus batas wacana panggung dan mengklaim ruang bicara. Dalam konteks teater Minangkabau, tindakan ini penting karena ekspresi tubuh kerap berada dalam bingkai kesopanan dan tata krama sosial. Dengan demikian, tindakan Yegorkha dapat dibaca sebagai bentuk pembebasan tubuh dari keterikatan normatif tersebut.

Ekologi ruang turut berperan penting dalam membentuk dramaturgi pertunjukan. Ruang yang tidak steril, pencahayaan yang hanya berfokus pada

titik-titik tertentu, serta keheningan yang muncul di antara adegan menciptakan atmosfer kesementaraan. Seluruh pertunjukan seolah berada dalam situasi “antara”: antara hidup dan mati, antara kenangan dan kenyataan, antara panggung dan dunia luar. Situasi ini bukan kebetulan, melainkan bagian dari kesadaran estetika bahwa teater adalah seni tentang yang sementara, yang hadir sesaat, lalu menghilang.

Salah satu aspek penting dari *Terbuang dalam Waktu* adalah cara pertunjukan memanfaatkan keheningan. Keheningan tidak diperlakukan sebagai jeda pasif, tetapi sebagai intensitas. Dalam beberapa adegan, dialog berhenti, tubuh membeku, dan cahaya menyorot satu titik. Pada momen-momen ini, penonton tidak diberi informasi naratif secara langsung, melainkan diajak masuk ke ruang reflektif, tempat tubuh, waktu, dan emosi beresonansi tanpa kata.

Keheningan tersebut menciptakan hubungan etis antara pertunjukan dan penonton. Hubungan itu tidak memaksa, tidak menggurui, dan tidak mengarahkan penonton pada satu kesimpulan tunggal. Sebaliknya, keheningan membuka kemungkinan bagi penonton untuk mengalami perbedaan dalam dirinya sendiri. Dalam konteks ini, *Terbuang dalam Waktu* melampaui fungsi representasi

karena pertunjukan tidak hanya menceritakan hidup, kehilangan, dan kesetiaan pada seni, tetapi juga membuat penonton mengalami getaran dari persoalan-persoalan tersebut.

Pertunjukan ini menutup dirinya dengan ambiguitas, bukan dengan kesimpulan moral yang pasti. Seruan Yegorkha tentang nasib seniman, ketidakpedulian lembaga kesenian, dan absurditas dunia seni lokal meninggalkan resonansi yang kuat. Namun, kekuatan utama pertunjukan ini bukan semata-mata terletak pada kritik sosialnya, melainkan pada jejak afektif yang ditinggalkan setelah pertunjukan berakhir.

Dalam konteks festival teater yang sering dipenuhi oleh kompetisi dan pencarian bentuk baru, *Terbuang dalam Waktu* justru tampil sederhana, bahkan pada beberapa bagian tampak mempertahankan konvensi. Namun, kesederhanaan itu menjadi kekuatan karena pertunjukan ini membuka ruang perenungan di tengah kecenderungan pencarian gaya yang sering kali terlalu dominan. Pertunjukan ini tidak menghancurkan konvensi secara frontal, tetapi mengosongkan maknanya untuk diisi ulang melalui tubuh, ruang, cahaya, dan waktu.

Dengan demikian, *Terbuang dalam Waktu* dapat dibaca sebagai *assemblage of becoming*, yaitu peristiwa tempat berbagai elemen heterogen saling berinteraksi tanpa

saling meniadakan. Teks Rusia, tubuh Minangkabau, ruang pertunjukan Indonesia, dan konteks festival modern hadir bersama sebagai unsur-unsur yang membentuk medan performatif. Pertunjukan ini tidak bergerak menuju penyelesaian final, melainkan menuju kemungkinan-kemungkinan baru dalam membaca tubuh, waktu, dan identitas teater kontemporer.

Melalui pembacaan dramaturgi-performatif yang berbingkai pada konsep Deleuzian tentang lipatan, deterritorialisasi, dan *assemblage*, *Terbuang dalam Waktu* memperlihatkan bahwa teater adalah ruang tempat tubuh dan waktu menjadi proses yang tidak pernah selesai. Ia bukan hanya pementasan tentang aktor tua yang kesepian, melainkan juga tentang bagaimana tubuh, ruang, dan penonton saling beresonansi untuk menciptakan pengalaman eksistensial. Pertunjukan ini memperlihatkan bahwa waktu bukan garis lurus, melainkan lapisan yang terus dilipat dan dibuka; bahwa tubuh bukan sekadar medium representasi, melainkan medan perubahan; dan bahwa teater, di luar segala bentuk dan teksnya, selalu merupakan proses menjadi.

### **Tubuh Minangkabau dalam Kerangka Chekhov: Proses Deterritorialisasi**

Pertunjukan *Terbuang dalam Waktu* memperlihatkan bagaimana tubuh aktor, ruang, dan waktu dapat

dikonfigurasi ulang menjadi medan bagi penemuan bentuk-bentuk keaktoran yang melampaui representasi. Dalam produksi ini, tubuh aktor tidak sekadar menjadi perantara makna, tetapi juga menjadi peristiwa yang mengguncang sistem dramatik konvensional. Melalui pertemuan antara teks Chekhov, tubuh Minangkabau, dan sensibilitas kontemporer sutradara, pertunjukan ini menyingkap cara berpikir teatral yang bergerak di antara dua sistem estetika: bukan sebagai sintesis yang selesai, melainkan sebagai medan diferensial tempat keduanya saling menegasi sekaligus memperkaya.

Dari perspektif dramaturgis, *Terbuang dalam Waktu* menandai pergeseran dari dramaturgi linear menuju dramaturgi afektif. Pertunjukan ini bekerja melalui intensitas, bukan semata-mata narasi; melalui pengulangan, bukan progresi; serta melalui resonansi, bukan representasi. Kehadiran Yegorkha dan Petrushka sebagai entitas yang menembus batas ruang-waktu menunjukkan bahwa dramaturgi tidak lagi dapat dipahami hanya sebagai struktur, tetapi sebagai jaringan pertemuan afektif antara tubuh, cahaya, bunyi, ingatan, dan penonton. Dengan demikian, dramaturgi dalam konteks ini menjadi medan relasional, tempat berbagai unsur saling memengaruhi tanpa hierarki yang tetap.

Bila dipahami melalui gagasan Deleuze tentang *difference and repetition*, pertunjukan ini dapat dibaca sebagai sebuah *assemblage*, yaitu pertautan elemen yang saling beresonansi tanpa harus tunduk pada struktur dramatik tunggal. Pengulangan monolog Vasili bukanlah reproduksi emosi masa lalu, melainkan upaya menghadirkan perbedaan yang terus-menerus aktual. Setiap pengulangan membawa intensitas baru, dan setiap getar tubuh menyusun kembali makna waktu yang telah terbang. Dalam pengertian ini, tubuh aktor menjadi semacam mesin afektif yang mengolah waktu sebagai pengalaman yang dapat dirasakan, bukan sekadar dipahami.

Lebih jauh, tubuh Ravi sebagai aktor yang membawa warisan tubuh Minangkabau memunculkan lapisan baru dalam pembacaan performa. Tubuh tersebut mengingat sesuatu yang tidak sepenuhnya Rusia, tetapi juga tidak sepenuhnya Minangkabau dalam pengertian tradisional yang tetap. Ia beroperasi di zona antara, tempat identitas tidak dipertahankan secara esensial, melainkan dinegosiasikan melalui performa. Ketika tubuh yang berakar pada nilai kesantunan dan kontrol diri itu mengekspresikan kondisi “mabuk”, yang hadir bukan sekadar simulasi alkoholik, melainkan perwujudan simbolik tentang kehilangan keseimbangan, yaitu

kehilangan arah antara dua dunia kultural dan estetis.

Dalam momen tersebut, keaktoran menjadi praktik eksistensial. Aktor tidak hanya memainkan karakter, tetapi juga bernegosiasi dengan batas-batas identitas kultural dan sistem estetika global. Tubuh menjadi ruang pertemuan antara memori lokal dan teks Barat, antara disiplin tubuh Minangkabau dan tuntutan ekspresi teater modern, serta antara pengalaman personal aktor dan struktur dramatik Chekhovian.

Pertunjukan ini, dengan demikian, bukan sekadar adaptasi Chekhovian, tetapi eksperimen yang memperlihatkan bagaimana teks klasik dapat menjadi medan pertemuan antara memori, tubuh, dan ruang budaya. Ia membuka kemungkinan bahwa teater di Sumatera Barat, maupun dalam konteks daerah lainnya, tidak perlu sekadar meniru estetika Barat atau membatasi diri pada gagasan tentang “otentisitas” lokal. Sebaliknya, teater dapat beroperasi sebagai peristiwa diferensial yang menciptakan bentuk-bentuk baru dari pertemuan antara yang lokal dan yang global.

Dengan menghadirkan pengalaman waktu yang terlipat dan tubuh yang beresonansi dengan dua sumber kultural, *Terbuang dalam Waktu* menciptakan ruang permenungan tentang eksistensi aktor dan penonton di hadapan waktu yang selalu bergerak.

Dalam kerangka Deleuzian, waktu bukanlah lintasan lurus, melainkan lipatan yang terus berulang dalam perbedaan. Pertunjukan ini pada akhirnya menghadirkan waktu sebagai tubuh: tubuh yang terus mencari keseimbangannya di antara kenangan dan kehilangan, antara yang lokal dan yang global, serta antara teater dan kehidupan itu sendiri.

## KESIMPULAN

Analisis terhadap pertunjukan *Terbuang dalam Waktu* karya Teater Balai memperlihatkan bahwa dramaturgi performatif dapat bekerja melalui strategi lipatan waktu, deterritorialisasi tubuh lokal, dan *assemblage* elemen-elemen performatif untuk menciptakan pengalaman teatrikal yang melampaui representasi. Pertunjukan ini menghadirkan waktu bukan sebagai alur linear, melainkan sebagai lipatan (*fold*) yang mempertemukan masa lalu dan masa kini dalam intensitas yang terus bergerak. Tubuh aktor, khususnya tubuh Ravi Razak sebagai Vasili tua, menjadi medan tempat memori, identitas kultural Minangkabau, dan teks klasik Chekhov saling bernegosiasi tanpa saling meniadakan.

Dari perspektif dramaturgi, pertunjukan ini menandai pergeseran dari struktur dramatik berbasis narasi menuju dramaturgi afektif yang

menekankan resonansi, pengulangan, dan intensitas. Kehadiran Yegorkha dan Petrushka sebagai entitas yang menembus batas ruang-waktu menunjukkan bahwa dramaturgi kontemporer tidak lagi harus terikat pada hierarki struktural, melainkan dapat bekerja sebagai jaringan relasional yang terbuka. Dalam kerangka Deleuzian, pertunjukan ini dapat dibaca sebagai *assemblage*, yaitu pertautan elemen heterogen yang saling beresonansi untuk memproduksi perbedaan tanpa tujuan final yang tunggal.

Secara teoretis, penelitian ini berkontribusi pada diskusi tentang bagaimana teater di daerah dapat bernegosiasi dengan teks dan tradisi global tanpa harus mengadopsi sepenuhnya estetika Barat atau membatasi diri pada “keaslian” lokal. *Terbuang dalam Waktu* memperlihatkan bahwa tubuh aktor lokal, dengan seluruh ingatan kultural yang dibawanya, dapat menjadi medium bagi penciptaan bentuk-bentuk teatrikal baru yang bersifat diferensial: bukan sintesis, bukan hibrida, melainkan medan pertemuan yang terus memproduksi perbedaan.

Untuk pengembangan lebih lanjut, penelitian sejenis dapat dilakukan melalui wawancara mendalam dengan sutradara dan aktor untuk mengonfirmasi intensi artistik, atau melalui analisis terhadap beberapa kali

pementasan untuk melihat variasi performatif. Selain itu, perbandingan dengan adaptasi Chekhov lainnya di Indonesia atau Asia Tenggara dapat memperkaya pemahaman tentang bagaimana teks klasik Barat dinegosiasikan dalam konteks poskolonial.

#### DAFTAR PUSTAKA

- Abe, M. (2017). Membaca Makna Ruang dan Peristiwa pada Pertunjukan Saidja Karya Papermoon Puppet Theatre dan Het Volksoperahuis. *Jurnal Kajian Seni*, 2(2), 116. <https://doi.org/10.22146/jksks.12143>
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge University Press. <https://books.google.co.id/books?id=KbcLAQAAQBAJ>
- Deleuze, G. (1993). *The Fold: Leibniz and the Baroque*. University of Minnesota Press. <https://books.google.co.id/books?id=JB4c4yWjYzkC>
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. Columbia University Press. <https://books.google.co.id/books?id=xaSZkFQ8eMUC>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press. <https://books.google.co.id/books?id=C948Tsr72woC>
- Fischer-Lichte, E., & Jain, S. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Taylor & Francis. <https://books.google.co.id/books?id=qIF9AgAAQBAJ>
- Julianto, R., Jaeni, J., Precillia, M., & Husin, H. (2022). Teknik Alienasi dalam Pertunjukan “Setan Dalam Bahaya” di ISBI Bandung. *Creativity And Research Theatre Journal*, 4(2), 111. <https://doi.org/10.26887/cartj.v4i2.3219>
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Taylor & Francis. <https://books.google.co.id/books?id=63KBAgAAQBAJ>
- Saaduddin, S., & Novalinda, S. (2017). PERTUNJUKAN TEATER EKSPERIMENTAL HUUH HAHH HIHH: SEBUAH KOLABORASI TEATER TARI. *Ekspresi Seni*, 19(1). <https://doi.org/10.26887/ekse.v19i1.128>
- Saleh, R. (2020). Tubuh Lumpung Metode Seni Peran Berbasis Kearifan Lokal. *Panggung*, 30(4). <https://doi.org/10.26742/panggung.v30i4.1367>
- Susandro, S., & Harun, A. (2023). Eksperimentasi Teater: Retrospeksi Dramaturgi Zona X Nyanyian Negeri Sunyi. *DESKOVI: Art and Design Journal*, 6(2), 228–239. <https://doi.org/10.51804/deskovi.v6i2.15336>
- Turner, C., & Behrndt, S. (2017). *Dramaturgy and Performance*. Bloomsbury Publishing. <https://books.google.co.id/books?id=ERxHEAAAQBAJ>
- Yudiaryani, Y., Kuardhani, H., & Purba, S. A. (2022). Implementation of Deconstruction Method Ideas In The Contemporary Theatre of Pilihan Pembayun Yogyakarta. *Journal of Urban Society's Arts*, 9(1), 60–70. <https://doi.org/10.24821/jousa.v9i1.6694>
- Zaidah, N. (2019). FENOMENOLOGI PENUBUHAN MEMBANGUN TOKOH DALAM TEATRIKAL. *GETER: Jurnal Seni Drama, Tari Dan Musik*, 2(1), 1–7. <https://doi.org/10.26740/geter.v2n>

1.p1-7

Zarrilli, P. B., & Hulton, P. (2009).  
*Psychophysical Acting: An  
Intercultural Approach After  
Stanislavski*. Routledge.  
<https://books.google.co.id/books?id=70HGHAACAAJ>