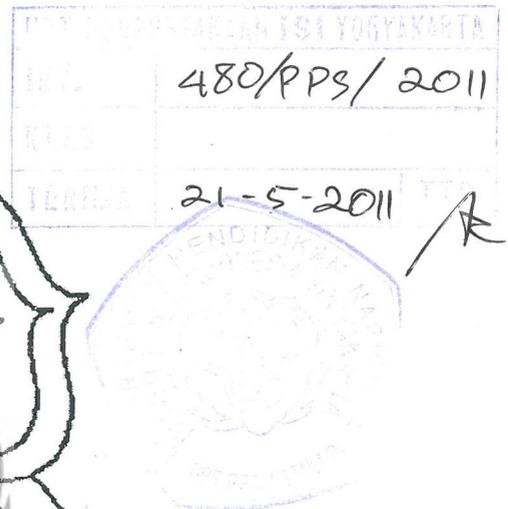
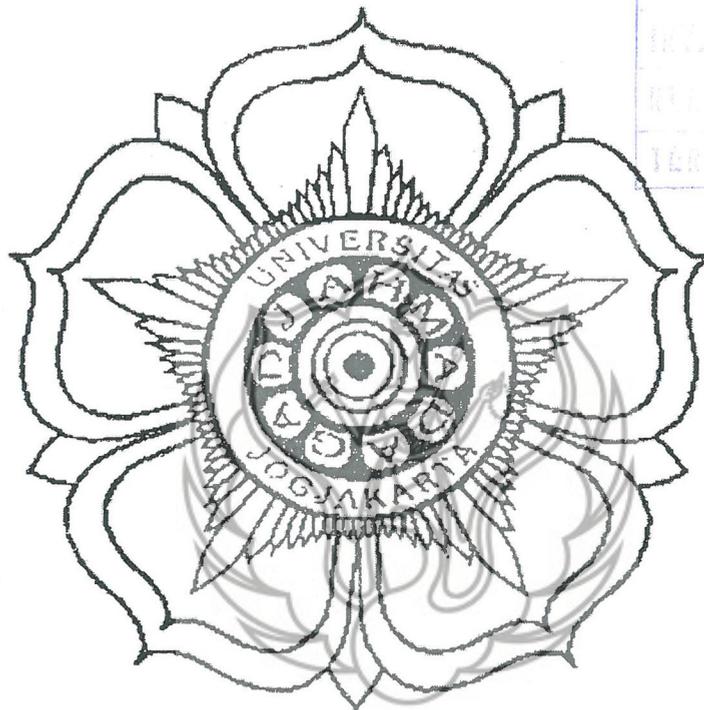


BIMA DAN DRONA

DALAM *LAKON DEWA RUCI*

(Ditinjau dari Analisis Strukturalisme Lévi-Strauss)



oleh

Aris Wahyudi
08/276419/SMU/00558



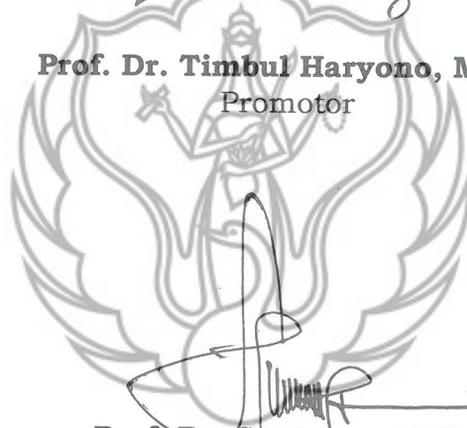
PROGRAM STUDI
PENGKAJIAN SENI PERTUNJUKAN DAN SENI RUPA
SEKOLAH PASCASARJANA
UNIVERSITAS GADJAH MADA
Y O G Y A K A R T A
2011

PENGESAHAN

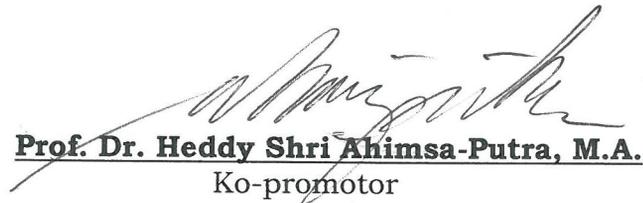
Disertasi saudara Aris Wahyudi dengan judul “Bima dan Drona dalam Lakon Dewa Ruci (Ditinjau dari Analisis Strukturalisme Lévi-Strauss)” ini disahkan oleh Tim Promotor



Prof. Dr. Timbul Haryono, M.Sc.
Promotor



Prof. Dr. Soetarno, DEA.
Ko-promotor



Prof. Dr. Heddy Shri Ahimsa-Putra, M.A.
Ko-promotor

PERNYATAAN

Saya menyatakan bahwa disertasi ini tidak terdapat pada karya yang pernah diajukan untuk memperoleh gelar kesarjanaan S-1, S-2, dan S-3 di suatu Perguruan Tinggi manapun, dan sepanjang pengetahuan saya juga tidak terdapat pada karya atau pendapat yang pernah ditulis atau diterbitkan orang lain, kecuali secara tertulis diacu dalam naskah ini dan disebutkan dalam daftar pustaka.



Yogyakarta, 3 Mei 2011



Aris Wahyudi
NIM. 08/276419/SMU/00558

“Jangka k elakon e lamun jinangkah”





persembahan kepada

Guru:

- I. Kuntara Wiryamartana -
- Ki Mudjaka Djaka Rahardja -
- Ayah dan Ibu -

Anak:

- Danardianingtyas Nitya Swastika -
- Santanu Anugrah Lumintu Panggah Rahayu -

Istri:

- Yun Ardianti -

PRAKATA

Puji syukur penulis panjatkan ke hadirat Tuhan Yang Maha Kuasa atas anugerah, rahmat dan hidayahNya sehingga penulisan disertasi yang berjudul "*Bhima dan Drona dalam Lakon Dewa Ruci: Ditinjau dari Analisis Strukturalisme Lévi-Strauss*" ini dapat selesai.

Penulis menyadari bahwa penyusunan disertasi ini tidak akan dapat diselesaikan tanpa bantuan pihak lain, oleh karena itu penulis ucapkan terimakasih kepada Prof. Ir. Sujarwadi, M. Eng., Ph.D., selaku Rektor Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, Prof. Dr. Hartono, DEA, DESS, selaku direktur, dan Prof. Dr. Irwan Abdullah, M.A., selaku mantan direktur Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta yang telah mengizinkan penulis untuk menempuh studi di Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada. Terutama kepada Prof. Dr. H. Timbul Haryono, M.Sc. (K.P. Haryono Hadiningrat) selaku pengelola Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa dan sekaligus sebagai promotor yang selalu memberi dorongan dan spirit (*ngoprak-oprak*) sehingga penulis berhasil menyelesaikan studi. Selaku pemerhati kesenian tradisi dan sekaligus dalang, beliau banyak memberikan bimbingan dan pengarahan dalam memahami fenomena wayang. Kepada Prof. Dr. Soetarno, DEA selaku ko-promotor, dengan

kesabaran dan ketelatenan beliau dalam memberikan bimbingan dan pengarahan demi lancarnya penulisan disertasi ini. Terima kasih juga penulis haturkan kepada Prof. Dr. Heddy Shri Ahimsa-
Putra, M.A., sebagai ko-promotor yang telah membuka cakrawala pandang penulis untuk melakukan pengembaraan intelektual di berbagai kemungkinan dalam kajian seni pertunjukan.

Ungkapan terimakasih yang tulus penulis haturkan kepada Prof. Ir. Suryo Purwono, M.Sc., Ph.D. selaku ketua Dewan Penguji sidang tertutup, Prof. Dr. Djoko Soekiman dan Prof. Dr. C. Bakdi Soemanto, S.U. selaku penguji. Terima kasih yang tak berhingga penulis haturkan kepada Prof. Dr. R.M. Soedarsono selaku Ketua Tim Penilai yang telah memberikan koreksi dan masukan yang sangat teliti dan detil demi perbaikan disertasi ini. Berkat petuah beliau untuk selalu melakukan pencatatan mengenai hal-hal penting dalam setiap pembacaan referensi membuat proses penyelesaian disertasi ini dapat berjalan lancar. Kepada Prof. Dr. Djoko Suryo selaku anggota Tim Penilai, penulis haturkan terimakasih atas koreksi, kritik, saran, dan masukan beliau demi perbaikan disertasi ini. Kepada Prof. Dr. Kodiran, M.A., selaku anggota Tim Penilai penulis haturkan terimakasih atas koreksi, kritik, saran, dan masukan beliau demi perbaikan disertasi ini. Tidak lupa pula kepada Prof. Dr. Edi Martono, M.Sc., selaku tim penguji ujian komprehensif yang telah memberikan masukan dan

kritikan dalam rangka perbaikan penulisan disertasi ini. Penulis menyadari bahwa tanpa ijin dari instansi, penulis tidak mungkin dapat melanjutkan studi pada Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada. Untuk itu penulis menghaturkan terima kasih kepada Prof. Dr. Soeprapto Soejono, M.F.A., selaku mantan Rektor Institut Seni Indonesia Yogyakarta dan kepada Rektor Institut Seni Indonesia Yogyakarta Prof. Dr. Hermin Kusmayati, SST., SU selaku mantan Pembantu Rektor I yang telah mengizinkan peneliti untuk melanjutkan studi. Kepada Prof. Dr. Triyono Bramantyo. M.Ed. selaku Dekan Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Yogyakarta. Kepada Drs. Agung Nugroho, M.Sn., selaku Ketua Jurusan Seni Pedalangan, yang telah member kesempatan kepada penulis untuk diijinkan melanjutkan studi serta bantuannya yang sangat berharga dalam reka ulang adegan dalam *Lakon Dewa Ruci*. Penulis ucapkan terimakasih yang tulus kepada Drs. B. Djoko Suseno, M.Hum., atas kesediaannya mengambil gambar dalam proses reka ulang tersebut. Tidak lupa penulis ucapkan terimakasih kepada teman-teman sejawat, karyawan dan rekan-rekan mahasiswa di lingkungan Institut Seni Indonesia Yogyakarta yang telah memberikan dorongan, semangat, dan bantuan apapun wujudnya kepada penulis selama menempuh studi.

Ungkapan rasa terima kasih yang tak terhingga penulis haturkan kepada Romo Dr. I. Kuntara Wiryamartana yang telah

memberikan *adêg-adêg* kepada penulis sebagai insan yang menggeluti dunia ilmu pengetahuan, khususnya di bidang seni. Romo Kun merupakan figur yang sangat berarti bagi penulis. Beliau pula yang menyemangati penulis untuk melanjutkan studi ke jenjang S-3. Namun selama menempuh studi, penulis tidak pernah *sowan*. Untuk itu penulis sekaligus menghaturkan permohonan maaf yang tak terhingga Kepada Ki Basirun Cermagupita, Ki Hadi Sugito, Ki Kestik Kesdalamana, Ki Mujaka Djaka Raharja, Ki Soedji Rahardjo, dan Ki Soekarno Hardjonomo, penulis ucapkan terimakasih atas kerelaan beliau mewariskan segala pengetahuannya mengenai jagad wayang dan pedalangan sebagai bekal penulis dalam bergelut di bidang pedalangan. Ungkapan terimakasih yang tulus juga penulis haturkan kepada mas Manu Jayaatmaja yang telah membimbing penulis dalam memahami pengetahuan dan berbagai fenomena wayang.

Ungkapan terima kasih juga penulis haturkan kepada rekan-rekan angkatan 2008, melalui suka – ria, duka – cita, keluh – kesah, tempat berbagi rasa dan kesulitan, yang semuanya itu telah mempertahankan semangat dan spirit selama menempuh studi dan menyelesaikan penelitian ini. Terutama kepada keluarga Drs. Supadma, M.Hum yang telah banyak membantu, baik dukungan moril maupun materiil kepada penulis selama menempuh studi dan menyelesaikan penulisan disertasi ini.

Tidak terlupakan penulis haturkan terima kasih kepada ayahanda Sunyoto dan ibunda Timuriana tercinta yang penulis hormati dan banggakan, yang telah memberikan segalanya dengan tulus ikhlas. Kepada istriku, kedua anakku, kakak, adik dan seluruh keluarga besar terkasih yang telah memberikan dorongan, semangat dan memfasilitasi penulis selama menyelesaikan studi, serta semua pihak yang tidak sempat penulis sebutkan.

Penulis menyadari bahwa sebagai manusia biasa tentunya memiliki kemampuan yang sangat terbatas dan banyak kekurangan, oleh karena itu saran dan kritik yang membangun dari semua pihak sangat penulis harapkan untuk bekal dalam penelitian selanjutnya di masa mendatang. Semoga disertasi ini bermanfaat bagi pecinta kebudayaan bangsa Indonesia, khususnya wayang untuk memahami keberadaannya sebagai budaya, bukan sekedar karya seni.

Akhir kata penulis mohon maaf atas segala kekurangan dan kekhilafan yang ada. Meskipun penulis sadari bahwa tiada jalan yang bertaburan bunga dalam meraih cita-cita, tetapi "*jangka kèlakoné lamun jinangkah*".

Yogyakarta, 21 Februari 2011

Penulis

DAFTAR ISI

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Halaman Sampul | I |
| Halaman Pengesahan | ii |
| Halaman Pernyataan | iii |
| Motto | iv |
| Halaman Persembahan | v |
| PRAKATA | vi |
| DAFTAR ISI | xi |
| DAFTAR TANDA BACA | xiv |
| DAFTAR GAMBAR | xvi |
| DAFTAR TABEL | xxi |
| INTISARI | xxiii |
| ABSTRACT | xxiv |
| | |
| BAB I. PENGANTAR | 1 |
| A. Latar Belakang Masalah | 1 |
| B. Rumusan Masalah | 17 |
| C. Tujuan dan Manfaat Penelitian | 20 |
| D. Tinjauan Pustaka | 22 |
| E. Landasan Teori | 35 |
| F. Metode Penelitian | 67 |
| | |
| BAB II. TEKS LAKON DEWA RUCI | 88 |
| A. Materi Teks | 88 |
| 1. Lakon Dewa Ruci | 88 |
| 2. Sumber teks | 95 |
| B. Kedudukan <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 98 |
| C. Unsur Teks <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 99 |
| 1. <i>Lakon Dewa Ruci</i> sebagai teks | 99 |
| 2. Dramaturgi wayang ditinjau dari <i>sambung-rapêt</i> dan <i>grêgêt-sahut</i> | 106 |
| D. Pola Bangunan <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 121 |
| a. <i>Pathêt nêm</i> | 125 |
| b. <i>Pathêt sanga</i> | 135 |
| c. <i>Pathêt manyura</i> | 138 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| E. Teks Dramatik <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 155 |
| 1. <i>Sambung-rapêt</i> | 155 |
| a. Alur dan tokoh | 158 |
| b. Tema dan amanah | 216 |
| c. <i>Setting</i> | 224 |
| 2. <i>Grêgêt-sahut</i> | 224 |
| a. Dialog | 224 |
| b. Narasi | 240 |
| c. <i>Sulukan</i> | 250 |
| d. <i>Spektakel</i> | 258 |
| F. Pertunjukan <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 261 |
| 1. Panggung pertunjukan wayang tradisional | 264 |
| 2. <i>Caking pakeliran</i> | 266 |
| a. <i>Pathêt Nêm</i> | 267 |
| b. <i>Pathêt Sanga</i> | 285 |
| c. <i>Pathêt Manyura</i> | 290 |
| BAB III. STRUKTUR LAKON DEWA RUCI | 306 |
| A. Struktur Teks <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 306 |
| 1. Bagian I: Bima mencari <i>Tirta Pawita Mahêning Suci</i> ke gunung Candramuka | 309 |
| 2. Bagian II: Arjuna mencari <i>wangsit</i> | 414 |
| 3. Bagian III: Bima mencari <i>Tirta Pawita Mahêning Suci</i> ke samodra Minangkalbu | 429 |
| 4. Bagian IV: Arjuna menuntut Drona atas keselamatan Bima | 478 |
| B. Struktur <i>Caking Pakêliran Lakon Dewa Ruci</i> | 506 |
| 1. <i>Pathêt nêm</i> | 508 |
| 2. <i>Pathêt sanga</i> | 554 |
| 3. <i>Pathêt manyura</i> | 571 |
| C. Struktur Teks Pertunjukan <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 608 |
| BAB IV. MAKNA LAKON DEWA RUCI | 647 |
| A. Makna Pasangan Bima – Drona | 647 |
| B. Makna Teks <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 715 |
| C. Makna Teks Pertunjukan <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 764 |
| BAB V. KESIMPULAN | 818 |
| KEPUSTAKAAN | 824 |
| GLOSARIUM | 843 |

| | |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| LAMPIRAN | 853 |
| A. Pengantar Sistem Penulisan Naskah | 854 |
| B. Naskah <i>Lakon Dewa Ruci Sajian Ki Nartosabdo</i> | 857 |



DAFTAR TANDA BACA

- : dibaca berposisi berpasangan dengan
- : : dibaca relasi dengan
- :: : dibaca berelasi dengan relasi
- ≈ : dibaca mirip dengan

Terdapat tiga bentuk pengucapan dalam vokal “e” yang penulisan masing-masing vokal tersebut diberi tanda pembeda

- 1) “ê” untuk yang berbunyi “kena”.
- 2) “è” untuk yang berbunyi “bebek”.
- 3) “é” untuk yang berbunyi “tega”.

Teks yang dicantumkan dalam analisis disajikan dalam bahasa Indonesia. Untuk memudahkan pembaca dalam meninjau kembali (*cross check*) dengan teks aslinya, maka masing-masing unsur diberi tanda secara berurutan dimulai dari pertama. Tanda-tanda tersebut adalah:

- a) Penandaan untuk masing-masing unsur
 - CPk : Untuk menandai pelaksanaan pentas.
 - Jtr : Untuk menandai *janturan*.
 - Slk : Untuk menandai *sulukan*.
 - Kdh : Untuk menandai *kandha*.
 - Dialog : Untuk menandai dialog.

- b) Penandaan diberi nomor secara burutan pada masing-masing unsur dalam satu lakon.

001 – seterusnya : Untuk menandai urutan masing-masing unsur dari yang pertama, dan seterusnya. Jadi penulisannya menjadi [CPk 001], [Jtr 001], [Slk 001], [Kdh 001], [Dialog 001], dan seterusnya.



DAFTAR GAMBAR

| | | |
|---------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Gambar I. 1 | Diagram <i>triangle</i> yang ditawarkan Abrams | 78 |
| Gambar I. 2 | Diagram kerangka kerja analisis struktural teks <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 79 |
| Gambar I. 3. | Diagram tahapan analisis teks <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 84 |
| | | |
| Gambar II. 1 | Diagram pola jalinan dan perkembangan peristiwa dalam <i>jêjêr I</i> | 131 |
| Gambar II. 2 | Pola jalinan peristiwa dalam <i>jêjêr I</i> dan <i>jêjêr II</i> . | 133 |
| Gambar II. 3 | Diagram perkembangan peristiwa dalam adegan XI | 139 |
| Gambar II. 4 | Pola jalinan perkembangan peristiwa yang terjadi dalam adegan I dalam <i>jêjêr VI</i> | 143 |
| Gambar II. 5. | Pola jalinan perkembangan peristiwa yang terjadi dalam dalam <i>jêjêr VI</i> dan <i>VII</i> | 146 |
| Gambar II. 6 | Pergerakan tangga dramatik pada adegan I.1. . | 168 |
| Gambar II. 7 | Pergerakan tangga dramatik pada peristiwa I.2. | 172 |
| Gambar II. 8. | Pergerakan tangga dramatik pada <i>jêjêr I</i> | 174 |
| Gambar II. 9 | Pergerakan tangga dramatik pada <i>jêjêr II</i> | 179 |
| Gambar II. 10 | Pergerakan tangga dramatik pada bagian II ... | 190 |
| Gambar II. 11 | Pergerakan tangga dramatik pada adegan VI.1 | 195 |
| Gambar II. 12 | Pergerakan tangga dramatik pada adegan VI.2 | 198 |
| Gambar II. 13 | Pergerakan tangga dramatik pada adegan VI.3, VI.4, dan VI.5 | 202 |
| Gambar II. 14 | Pergerakan tangga dramatik pada bagian IV ... | 206 |
| Gambar II. 15 | Pergerakan tangga dramatik <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 209 |
| Gambar II. 16 | Pola pembagian <i>panggung wayang</i> model Ki Basirun Cermogupito | 266 |

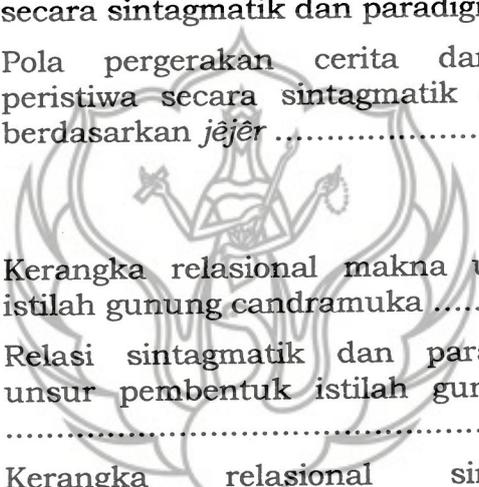
| | | |
|-----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Gambar III. 1 | Struktur tiga nama negara Astina | 324 |
| Gambar III. 2 | Struktur lima demografi negara Astina | 325 |
| Gambar III. 3 | Struktur tiga nama Prabu Duryudana | 329 |
| Gambar III. 4. | Struktur tiga konsep waktu dalam laku Jawa | 330 |
| Gambar III. 5. | Struktur empat ketahanan negara | 332 |
| Gambar III. 6. | Silsilah Pandawa menurut Padmosoekotjo | 337 |
| Gambar III. 7. | Struktur lima relasi paradigmatik panakawan – Arjuna dengan <i>kéblat papat lima pancêr</i> | 366 |
| Gambar III. 8. | Struktur empat konsep kesadaran mensikapi hidup yang ditampilkan dalam adegan I.4 | 371 |
| Gambar III. 9. | Struktur empat relasi ksatria-kawula yang ditampilan Bima dalam adegan I.4 | 374 |
| Gambar III. 10. | Struktur tiga konsep <i>pangruwatan</i> | 387 |
| Gambar III. 11. | Struktur tiga relasi restu orang tua terhadap hasil kerja anak/cucu | 406 |
| Gambar III. 12. | Struktur tiga Peristiwa Bima di gunung Candramuka | 407 |
| Gambar III. 13. | Struktur tiga peristiwa pada bagian I | 413 |
| Gambar III. 14. | Struktur lima relasi Arjuna- <i>panakawan</i> dalam asosiasinya sebagai tataran demografi | 416 |
| Gambar III. 15. | Struktur tiga logika peristiwa pertemuan Arjuna dengan Kamajaya | 426 |
| Gambar III. 16. | Struktur tiga peristiwa pada bagian II | 429 |
| Gambar III. 17. | Struktur tiga peristiwa pada bagian III | 476 |
| Gambar III. 18. | Struktur tiga segitiga pola perhitungan waktu dalam satu hari | 483 |
| Gambar III. 19. | Siklus pergerakan Peristiwa Arjuna dan Kamajaya | 489 |
| Gambar III. 20. | Struktur tiga yang dibangun oleh peristiwa Bima dan Arjuna | 502 |
| Gambar III. 21. | Struktur tiga vertikal teks <i>Lakon Dewa Ruci</i> ... | 504 |
| Gambar III. 22. | Struktur melingkar pergerakan peristiwa pertemuan titah dan dewa | 505 |
| Gambar III. 23. | Rekonstruksi komposisi konvensional tokoh- tokoh dalam persidangan agung negara Astina (adegan I <i>Lakon Dewa Ruci</i>) sebelum Bima | |

| | | |
|-----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| | datang | 509 |
| Gambar III. 24. | Pola sistem komunikasi sosial dalam masyarakat Jawa | 528 |
| Gambar III. 25. | Sistem relasi <i>tancêban</i> wayang berdasarkan status ketatanegaraan | 528 |
| Gambar III. 26. | Rekonstruksi komposisi adegan I pada waktu Bima menghadap Bima Resi Drona di persidangan agung negara Astina | 529 |
| Gambar III. 27. | Struktur interaksi vertikal dan horisontal dalam masyarakat Jawa | 542 |
| Gambar III. 28. | Rekonstruksi adegan di hutan Tikbrasara pertemuan Bima dengan Bathara Indra dan Bathara Bayu | 548 |
| Gambar III. 29. | Struktur perubahan <i>tancêpan</i> pada peristiwa <i>malihan</i> raksasa menjadi dewa ketika perang melawan Bima | 550 |
| Gambar III. 30. | Pola keluarga ideal | 562 |
| Gambar III. 31. | Rekonstruksi adegan di tengah rimba: Arjuna dan Semar bertemu Bathara Kamajaya dan Bathari Kamaratih | 565 |
| Gambar III. 32. | Struktur perubahan <i>tancêpan</i> pada peristiwa <i>malihan</i> raksasa menjadi dewa ketika perang melawan Arjuna | 570 |
| Gambar III. 33. | Bentuk <i>sêmbah karna</i> | 573 |
| Gambar III. 34. | Rekonstruksi adegan Bima (kiri) bertemu Dewa Ruci (kanan) | 588 |
| Gambar III. 35. | Rekonstruksi adegan Bima (kiri) bertemu Dewa Ruci (kanan), setelah Bima keluar dari goagarba Dewa Ruci | 591 |
| Gambar III. 36. | Struktur <i>tancêban</i> bukan adegan istana tetapi melibatkan raja | 596 |
| Gambar III. 37. | Struktur dua relasi sebab-akibat dalam konsep hidup masyarakat Jawa | 602 |
| Gambar III. 38. | Struktur <i>tancêban</i> dalam pertunjukan <i>wayang kulit purwa</i> berdasarkan, kepangkatan, strata sosial dan kualitas relasional kekerabatan | 607 |
| Gambar III. 39. | Struktur tiga Level panggung pertunjukan | |

| | | |
|-----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| | wayang | 615 |
| Gambar III. 40. | Struktur tiga berlapis dalam penyelenggaraan pertunjukan <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 617 |
| Gambar III. 41. | Diagram dimensi perjalanan waktu dalam sumbu vertikal dan horisontal | 623 |
| Gambar III. 42. | Struktur dari struktur tiga vertikal dan struktur tiga horisontal dalam panggung pertunjukan wayang | 625 |
| Gambar III. 43. | Sistem relasi lapis struktur tiga vertikal dan struktur tiga horisontal dalam penyelenggaraan pertunjukan wayang | 627 |
| Gambar III. 44. | Kerangka relasional struktur tiga vertikal : horisontal | 628 |
| Gambar III. 45. | Struktur tiga vertikal teks pertunjukan <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 633 |
| Gambar III. 46. | Struktur tiga vertikal dan horisontal konsep hidup orang Jawa | 644 |
| Gambar III. 47. | Struktur kerucut atau <i>tumpêng</i> , hasil abstraksi struktur vertikal – horisontal <i>Lakon Dewa Ruci</i> pada relaitas hidup orang Jawa yang religius | 646 |
| Gambar IV. 1. | Struktur tiga tegak sebagai struktur dasar <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 649 |
| Gambar IV. 2. | Relasi struktur tiga vertikal dan horisontal teks <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 650 |
| Gambar IV. 3. | Kerangka relasional relasi sintagmatik yang dimiliki pasangan Bima-Drona | 651 |
| Gambar IV. 4. | Struktur tiga tegak pembacaan Kakawin dan pertunjukan wayang | 767 |
| Gambar IV. 5. | Tokoh Sang Hyang Wenang, dalam <i>simpingan</i> dibungkus kain putih (koleksi Sekolah Menengah Kesenian Indonesia Yogyakarta | 771 |
| Gambar IV. 6. | Kerangka relasional struktur tiga tegak penyelenggaraan pentas dan pelaksanaan pentas | 773 |
| Gambar IV. 7. | Kerangka relasional “sub struktur tiga” teks pertunjukan <i>Lakon Dewa Ruci</i> dalam “Struktur Tiga” peristiwa pertunjukan <i>Lakon</i> | |

| | | |
|---------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| | <i>Dewa Ruci</i> | 774 |
| Gambar IV.8. | Kerangka relasional struktur tiga horisontal teks lakon Dewa Ruci dalam struktur tiga teks pertunjukan <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 776 |
| Gambar IV.9. | Sistem relasi struktur – sub struktur teks <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 776 |
| Gambar IV.10. | Kerangka relasional “Struktur tiga” Bima-Drona, teks lakon dalam pertunjukan wayang <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 777 |
| Gambar IV.11. | Kerangka relasional struktur tiga Bima-Drona dalam pertunjukan <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 805 |
| Gambar IV.12. | Relasi struktur – sub struktur tiga pertunjukan, teks <i>Lakon Dewa Ruci</i> , dan Bima-Drona | 806 |
| Gambar IV.13. | <i>Deep structure</i> pertunjukan <i>Lakon Dewa Ruci</i> . | 808 |
| Gambar IV.14. | <i>Deep structure</i> <i>Lakon Dewa Ruci</i> dipetakan menjadi struktur tiga vertikal | 810 |
| Gambar IV.15. | Relasi <i>Deep structure</i> <i>Lakon Dewa Ruci</i> dipetakan menjadi struktur tiga vertikal dalam struktur vertikal horisontal fenomena hidup masyarakat Jawa | 810 |
| Gambar IV.16. | Relasional struktur tiga vertikal-horisontal <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 811 |
| Gambar IV.17. | Struktur abstraksi <i>deep structure</i> <i>Lakon Dewa Ruci</i> dalam struktur <i>tumpêng</i> | 814 |

DAFTAR TABEL

| | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Tabel III.1 | Pergerakan peristiwa Bagian III | 472 |
| Tabel III.2 | Struktur tiga peristiwa bagian III | 474 |
| Tabel III.3 | Pola pergerakan peristiwa Bima dan Arjuna secara sintagmatik | 476 |
| Tabel III.4 | Kerangka relasional perjalanan cerita <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 491 |
| Tabel III.5 | Struktur tiga horisontal dalam relasi sintagmatik atas peristiwa Bima, Arjuna, dan Duryudana | 496 |
| Tabel III.6 | Kerangka relasioanal peristiwa dalam <i>Lakon Dewa Ruci</i> secara paradigmatis | 499 |
| Tabel III.7 | Kerangka relasional Peristiwa <i>Lakon Dewa Ruci</i> secara sintagmatik dan paradigmatis | 502 |
| Tabel III.8 | Pola pergerakan cerita dan perkembangan peristiwa secara sintagmatik dan paradigmatis berdasarkan <i>jéjêr</i> | 605 |
|  | | |
| Tabel IV. 1. | Kerangka relasional makna unsur pembentuk istilah gunung candramuka | 674 |
| Tabel IV. 2. | Relasi sintagmatik dan paradigmatis makna unsur pembentuk istilah gunung candramuka | 674 |
| Tabel IV. 3. | Kerangka relasional sintagmatik dan paradigmatis istilah " <i>sigrangga</i> " dan " <i>tikbrasara</i> " dan " <i>gunung candramuka</i> " | 676 |
| Tabel IV. 4. | Relasi sintagmatik makna " <i>sigrangga</i> " dan " <i>tikbrasara</i> " dan " <i>gunung candramuka</i> " | 677 |
| Tabel IV. 5. | Kerangka relasional fenomena pasangan Bima-Drona dalam relasi nafas – lubuk hati yang paling dalam untuk menuju <i>alam jati</i> | 691 |
| Tabel IV. 6. | Kerangka relasional fenomena kapasitas pasangan Bima-Drona dalam relasi nafas – Hyang Suksma untuk menuju <i>alam jati</i> | 693 |
| Tabel IV. 7. | Kerangka relasional Bima – Drona dalam kapasitasnya sebagai perpaduan <i>Vāyu – Vāta</i> | 712 |

| | | |
|---------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Tabel IV. 8. | dalam mencapai kesempurnaan | 718 |
| Tabel IV. 9. | Kerangka relasional Peristiwa yang ditampilkan dalam <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 720 |
| Tabel IV. 10. | Kerangka relasional jalan cerita peristiwa Bima dan Arjuna dalam <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 741 |
| Tabel IV. 11. | Kerangka relasional perjalanan <i>Vāyu-Vāta</i> untuk <i>sumusup</i> ke <i>rahsa jati</i> dan perjalanan Arjuna dalam <i>Lakon Dewa Ruci</i> | 745 |
| Tabel IV. 12. | Persandingan kerangka relasional perjalanan <i>Vāyu-Vāta</i> untuk <i>sumusup</i> ke <i>rahsa jati</i> dan tahapan proses semedi | 749 |
| Tabel IV. 13. | Relasi paradigmatic kerangka relasional perjalanan <i>Vāyu-Vāta</i> dan tahapan proses semedi untuk bertemu Hyang Suksma | 751 |
| Tabel IV. 14. | Kerangka relasional perjalanan <i>Vāyu-Vāta</i> dan tahapan proses semedi | 762 |
| | Pola relasional peristiwa teks <i>Lakon Dewa Ruci</i> , tahapan semedi dan perjalanan <i>Vāyu-Vāta</i> sebagai <i>prāna</i> | |



INTISARI

Lakon Dewa Ruci yang menceritakan perjalanan Bima mendapatkan *ngèlmu kasampurnan* merupakan lakon yang unik karena di dalamnya terdapat fenomena yang kontradiksi. Hal tersebut tampak pada kapasitas Bima dan Drona kaitannya dengan *ngèlmu kasampurnan*. *Ngèlmu kasampurnan* merupakan ajaran tasawuf tingkat tinggi yang hanya dapat dicapai oleh orang yang memiliki kualitas spiritual tinggi, yang gemar *tarak brata* dan *tapa brata*. Kualitas spiritual Bima masih di bawah Yudistira. Dalam hal *tarak brata* dan *tapa brata* Bima kalah dengan Arjuna. Logikanya, yang lebih pantas menerima *ngèlmu kasampurnan* adalah Yudistira atau Arjuna.

Demikian halnya dengan Drona. Drona adalah guru perang yang memiliki sifat jahat. Kualitas spiritualnya berada di bawah Wiyasa maupun Bisma, kakek Bima. Dengan demikian secara hubungan pun kedua brahmana tersebut lebih dekat dibanding Drona. Dengan demikian logikanya yang lebih pantas menjadi guru Bima adalah Wiyasa atau Bisma. Yang menjadi pertanyaan adalah mengapa Bima sebagai penerima *ngèlmu kasampurnan*? Mengapa Bima memilih Drona sebagai gurunya? Berdasarkan keberadaan Bima dan Drona tersebut, pertanyaannya adalah apa makna lakon Dewa Ruci? Oleh karena *Lakon Dewa Ruci* merupakan teks pertunjukan, berdasarkan dua pertanyaan di atas, maka pertanyaan selanjutnya adalah apa makna pertunjukan *Lakon Dewa Ruci*?

Data pokok yang berupa kaset rekaman *Lakon Dewa Ruci* Sajian Ki Narto Sabdo dipandang dari dua sisi, yaitu teks lakon dan pertunjukannya. Setiap tokoh dipahami sebagai unsure pembangun makna *Lakon Dewa Ruci*. Pertanyaannya adalah “apa makna teks *Lakon Dewa Ruci*? Sebagai aeni pertunjukan, pertunjukan wayang memberikan makna di level yang lain. Pertanyaannya adalah “apa makna pertunjukan *Lakon Dewa Ruci*?”

Analisis strukturalisme Lévi-Strauss, dramaturgi wayang, mitologi wayang, dan hermeneutika digunakan untuk menjawab tiga pertanyaan di atas. Kesimpulan yang diperoleh adalah: (1) Bima-Drona adalah identifikasi *Vāyu-Vāta* sebagai *prāna*; (2) Teks *Lakon Dewa Ruci* sebagai *prānayana*; (3) Pertunjukan *Lakon Dewa Ruci* sebagai ritual pemujaan Syiwa.

Kata Kunci : *Lakon Dewa Ruci*, struktur dalam, Bima-Drona, teks *Lakon Dewa Ruci*, pertunjukan, *Vāyu-Vāta*, *prāna*, *prānayana*, *Syiwapuja*.

ABSTRACT

Bima gets ngèlmu kasampurnan in Lakon Dewa Ruci that is a unique story. In this lakon we find the contradiction phenomena. It is showed by the capacity of Bima and Drona, if that is related to ngèlmu kasampurnan as a great spiritual knowledge that everyone who will get it must have a high spiritual quality, like tarak brata and tapa brata, but Bima isn't. The feeling that exposed Bima in wayang traditions is cruel hero. He don't like nglaku if be compared with Arjuna. Bima's spirituality is less qualified than Yudistira's. Bima's religiousness is less qualified than Arjuna's. It means, Yudistira or Arjuna is more logical to receive ngèlmu kasampurnan than Bima.

Just like Drona, he is a teacher of battle. As brahmana, he do not have a qualification of brahmana characters. The spirituality of Drona is less qualified than Wiyasa or Bisma's. Where, they are Bima's grandfathers. The relation between Bima and the two brahmanas is closer than Drona. It means that Wiyasa or Bisma is more logical to be Bima's teacher than Drona. However, Bima chooses Drona as his teacher. The question is "why does Bima become the receiver ngèlmu kasampurnan?" and "why is Drona accepted as Bima's teacher?"

In this research, every character is understood as an element which builds a meaning of text of lakon Dewa Ruci. The question is "what is the meaning of Lakon Dewa Ruci?" As a performing art, wayang performance gives a meaning of the other level. The question is "what is the meaning of Lakon Dewa Ruci performance?"

The main data is a cassette recording of Lakon Dewa Ruci performed by ki Nartosabdo. To answer the above questions, this research uses Lévi-Strauss structural analyst, wayang dramaturgy, wayang mythology, and hermeneutic analisis. It can be concluded that (1) Bima-Drona is an identification Vāyu-Vāta as prāna transformations; (2) Lakon Dewa Ruci text is a transformation of prānayana; (3) Lakon Dewa Ruci performance is a transformation of ritual ceremony of Syiwapuja.

Key words: *Lakon Dewa Ruci, deep structure, Bima-Drona, lakon text, performance, Vāyu-Vāta, prāna, prānayana, Syiwapuja.*

BAB I

PENGANTAR



A. Latar Belakang

Lakon Dewa Ruci yang mengisahkan Bima berguru kepada Drona untuk menguasai *ngèlmu kasampurnan* atau *sangkan-paraning dumadi* merupakan kisah yang menarik dan unik. Dikatakan menarik karena relevansinya dalam kehidupan masyarakat Jawa masih dijumpai sampai sekarang serta berbagai tanggapan terhadapnya, baik dari lingkungan dalam, peneliti, maupun di lingkungan orang Jawa.

Tanggapan atas cerita *Dewa Ruci* dalam jagad wayang, baik di Jawa maupun di Bali berupa sastra lakon, yaitu naskah untuk kepentingan pertunjukan *wayang kulit purwa* yang dikenal *Lakon Dewa Ruci*.¹ Khususnya di Jawa, terdapat beberapa tradisi wayang yang masing-masing memiliki ciri dan karakter pertunjukan yang berbeda. Munculnya tradisi-tradisi tersebut dapat dimaklumi karena di India sendiri, sebagai asal cerita wayang juga terdapat berbagai tradisi.² Hal demikian tampaknya akibat dari sejarah

¹ Periksa Angela Hobart, *Dancing Shadows of Bali: Theatre and Myth* (London and New York: KPI, 1987), 32 – 34; I Kuntara Wiryamartana, *Arjuna Wiwaha: Transformasi Teks Jawa Kuna Lewat Tanggapan dan Penciptaan di Lingkungan Sastra Jawa* (Yogyakarta: Duta Wacana University Press, 1990), 2.

² Periksa Stuart H. Blackburn, "The Folk Hero and Class Interests in Tamil Heroic Ballads" dalam *Asian Folklore Studies*. Nagoya: The

pewarisannya yang sangat panjang. Setiap proses pewarisan wayang disertai pula penafsiran baru yang disesuaikan dengan kebutuhan dan kepentingan generasi pewarisnya.³ Hal ini pulalah yang mengakibatkan munculnya berbagai istilah untuk menyebutkan *Tirta Pawitra Mahening Suci*, maupun *Kayugung Susuhing Angin*.⁴

Tanggapan atas teks *Lakon Dewa Ruci* dalam tradisi wayang di Jawa dewasa ini dapat dikatakan terdiri dari dua kelompok, yaitu tradisional dan pembaharuan.⁵ Penelitian Bakdi Soemanto menunjukkan bahwa gejala kemunculan kedua kelompok tersebut berlangsung setelah jaman kemerdekaan, akibat dari keberadaan dalang yang sudah tidak lagi di bawah “seorang” pengayom, yaitu raja. Dalang sudah mulai berorientasi pada aspek ekonomi.⁶

Nanzan Institute for Religion and Culture, Vol. XXXVII-1, 1978, 136; Bandingkan pula dengan D.D. Kosambi, “The Autochthonous Element in the Mahābhārata” dalam *Journal Of The American Oriental Society*. Ernest Bender, editor. New Haven, Connecticut: The American Oriental Society Volume 84, 1964, 32.

³ Manu Jayaatmaja, “Pasubandha di Kuruksetra: Durgapuja menurut Lakon Baratayuda Tradisi Pedalangan Ngayogyakarta” dalam *Pemasyarakatan Sastra Pewayangan* (Yogyakarta: Jurusan Sastra Daerah Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada, 1994), 4; R.S. Subalidinata, *Menguak Pustaka dan Cerita Pewayangan*, Makalah seminar Sastra Pewayangan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 25 Februari 1989, p. 33-34.

⁴ Istilah lain untuk menyebutkan *banyu suci perwitasari* adalah *tirta pwerwita mahening suci*, atau disebut juga *tirta di perwitasari*, atau *banyu panguripan*, ada juga yang menyebut *tirta di mahenong suci*.

⁵ Periksa Ward Keeler, *Javanese Shadow Plays, Javanese Selves* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1987) 183 – 201.

⁶ Bakdi Soemanto, “Pergeseran Makna Sakral dalam Pertunjukan Wayang Kulit” (Laporan Penelitian Pusat Penelitian Kebudayaan LIT – UGM, 1988), 3.

Kelompok tradisi atau konvensional, yaitu kelompok dalang yang memandang lakon wayang sebagai karya klasik yang *adiluhung*, sebagai fenomena budaya yang telah mapan dalam ketertataannya. Pengikut kelompok tradisi sebagaimana besar terdiri dari dalang-dalang konvensional dengan format pertunjukan semalam suntuk.

Teks *Lakon Dewa Ruci* dalam kelompok ini pada umumnya diperoleh melalui sistem pewarisan secara turun-temurun dari dalang-dalang generasi sebelumnya, baik melalui tradisi lisan maupun tulis. Meskipun beberapa dalang memiliki jalur pewarisan dan melakukan penafsiran baru yang berbeda, namun fenomena menunjukkan bahwa masing-masing *sanggit Lakon Dewa Ruci* masih menunjukkan kesamaannya. Perbedaan tampak pada garap penyajian lakon, isi *wêjangan* Dewa Ruci, maupun variasi tokoh pengoda ketika Bima di tepi samodra. Ada lagi satu perbedaan yang mencolok pada *sanggit-sanggit Lakon Dewa Ruci*, yaitu tujuan Bima ke gunung Candramuka atau Reksamuka. Satu *sanggit*, Bima mencari *Banyu Suci Pêrwitasari* atau *Tirta Pawitra Mahêning Suci*, sedangkan *sanggit* lain Bima mencari *Kayugung Susuhing Angin*. Kadang-kadang dalang yang sama pun sering kali mementaskan kedua *sanggit* tersebut. Oleh karena itu dalam pengelompokan dalang tidak mungkin hanya di dasarkan atas *sanggit lakon* saja, tetapi harus diarahkan pada kasus per kasus

dalam setiap pementasan lakon, baik oleh dalang yang sama ataupun dalang lainnya.

Pertunjukan *Lakon Dewa Ruci* dapat dijumpai dalam bentuk kaset komersial yang beredar dipasaran, di antaranya adalah sajian Ki Nartosabdo yang dikenal sebagai dalang Semarang; Ki Anom Suroto dari Surakarta, Jawa Tengah; dan Ki Manteb Soedarsono dari Karang Pandan, Karanganyar, Jawa Tengah. Namun demikian masih memungkinkan adanya rekaman yang tidak dipublikasikan (sebagai dokumentasi penanggap), baik dalam bentuk rekaman kaset (audio) maupun CD/DVD (audio visual). Dalam tradisi wayang dijumpai pula lakon-lakon yang ceritanya memiliki kesamaan dengan *Lakon Dewa Ruci*, terutama mengenai persoalan pokok, tokoh, pokok persoalan, peristiwa, dan tempat peristiwa itu terjadi (*setting*). Lakon-lakon tersebut antara lain adalah *Lakon Bimasekti*, *Lakon Bima Cahya*, *Lakon Sena Lodra* dan *Lakon Bima Paksa*.⁷ Lakon-lakon tersebut dapat dikatakan sebagai *sanggit* baru atas teks *Lakon Dewa Ruci*.⁸ Meski judul lakon berubah, namun identifikasinya masih tampak kuat yang ditunjukkan melalui penggunaan nama Bima, serta substansi pokoknya tidak berubah. Dengan demikian tampak

⁷ Periksa Soetarno, 20.

⁸ Bandingkan dengan Bakdi Soemanto, *Godot di Amerika dan Indonesia; Suatu Studi Banding* (Jakarta: Gramedia Widiasarana Indonesia, 2002), 103 – 170, mengenai contoh-contoh tanggapan lakon Godot.

bahwa dalam perjalanan pewarisan teks *Lakon Dewa Ruci* tidak mengalami perubahan yang berarti atau stabil.⁹

Kelompok pembaharuan adalah masyarakat dalang yang telah melakukan perubahan atau tidak lagi setia pada *pakêm*.¹⁰ Kelompok ini pada umumnya berkembang di kalangan akademisi. Di lingkungan pendidikan seni, pembaharuan ini diorientasikan pada aspek garap cerita, mencari kesesuaian antara wadah dan isi yang bertumpu pada inti cerita (*dêlêging crita*). Gagasan mengenai pembaharuan wayang telah menghantui Gendhon Hoemardani sejak tahun 1950-an, ketika masih menjadi aktivis mahasiswa di gelanggang mahasiswa Universitas Gadjah Mada. Gendhon Hoemardani sebagai aktivis Himpunan Siswa Budaya, berhasil mewujudkan gagasannya mengenai *pakeliran wayang kulit* baru pada tahun 1955 yang dipentaskan dalam acara Dies Natalis VI Universitas Gadjah Mada sebagai pentas perdana.¹¹ Gagasan tersebut berkembang lagi pada tahun 1970-an ketika Humardani memimpin Akademi Seni Karawitan Indonesia (sekarang Institut Seni Indonesia) Surakarta. Sambutannya atas teks *Lakon Dewa Ruci* di lingkungan Institut Seni Indonesia Surakarta disebut

⁹ Sastroamidjojo, 102.

¹⁰ Periksa Soetarno, Sarwanto, Sudarko, *Sejarah Pedalangan*, (Surakarta: ISI Press, CV Cendrawasih, 2007), 255 – 278.

¹¹ Rustopo, Editor, *Gendhon Humardani: Pemikiran dan Kritiknya* (Surakarta: STSI Press, 1991), ix – x.

dengan istilah *pakêliran wayang kulit* “baru” atau lebih dikenal dengan sebutan “*pakêliran padat*”.¹²

Kemunculan kelompok pembaharuan ini dalam masyarakat awam masih dalam perdebatan. Sebagian mendukung dan sebagian lain menentang. Sebagian masyarakat, terutama dari kalangan orang tua tidak setuju dengan pembaharuan karena dianggap *ngrusak pakêm*. Namun demikian kehadiran kelompok pembaharuan ini mendapat tempat di hati sebagian besar kaum muda, media masa, dan bahkan instansi-instansi pemerintah. Sebagian besar mereka mengatakan bahwa dengan pembaharuan ini mampu menghadirkan sesuatu yang baru, yang sesuai dengan jaman, aktual, dan sebagainya. Di sela-sela polemik demikian, kedua kelompok tersebut sampai sekarang masih hidup. Keduanya telah memiliki komunitas masing-masing.

Tanggapan atas cerita Dewa Ruci di lingkungan sastra Jawa dijumpai beberapa naskah cerita *Dewa Ruci*, di antaranya adalah naskah yang ditemukan Poerbotjaroko, berupa kisah pendek yang menceritakan perjalanan Bima menuju samudra, yang diperkirakan digubah pada abad XV Masehi. *Serat Dewa Ruci* atau *Serat Bimasuci* karya R. Ng. Yasadipura I. Dalam karya Yasadipura I diadakan penambahan kisah pada bagian awal, yaitu terlebih dahulu dikisahkan Bima disuruh Drona untuk mencari *Banyu*

¹² Periksa Rustopo, 129 – 141.

Suci Perwitasari ke gunung Candramuka. Karena tidak mendapatkan, kemudian Bima disuruh mencari ke samodra.¹³

Tanggapan untuk kepentingan ilmu pengetahuan, telah banyak dilakukan penelitian *Lakon Dewa Ruci* baik atas teks lakon wayang maupun karya sastra, di antaranya adalah: (1) *Renungan Tentang Pertunjukan Wayang Kulit* oleh Seno Sastroamidjojo (1964); (2) *Mistik Islam Kejawen Raden Ngabehi Ranggawarsita; suatu studi terhadap Serat Wirid Hidayat Jati* oleh Simuh (1988); (3) *Manunggaling Kawula Gusti; Pantheisme dan Monisme dalam Sastra Suluk Jawa* oleh Zoetmulder (1991); (4) *Serat Bimasuci dengan Berbagai Aspeknya* oleh Soetarno (1988, 2002, 2004); (5) *Strukturalisme Lévi-Strauss: Mitos dan Karya Sastra* oleh Heddy Shri Ahimsa-Putra (2006); dan (6) *Ilmu Kasampurnan: Mengkaji Serat Dewa Ruci* oleh Purwadi (2007).

Peristiwa dalam wayang dipandang memiliki keterkaitan dengan realitas kehidupan. Persoalan yang ditampilkan dalam wayang adalah hal-hal yang perlu ditekankan. Persoalan demikianlah tampaknya yang dimaksud Schechner sebagai *showing doing* (aktifitas yang perlu ditekankan dan ditonjolkan).¹⁴

¹³ Soebardi, 36.

¹⁴ Bandingkan dengan Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction* (New York: Routledge, 2002), 22. Schechner berpandangan bahwa sebuah *performance* dapat dipahami melalui empat relasi yang ada di dalamnya, yaitu *being* (eksistensinya), *doing* (seluruh aktivitas yang menjadikan eksis), *showing doing* (aktifitas yang perlu ditekankan dan ditonjolkan), dan *explaining showing doing* (upaya merefleksikan

Kisah *Dewaruci*¹⁵ bagi masyarakat Jawa dan Bali masih memiliki peranan penting dalam kehidupan spiritual untuk mencapai cita-cita kesempurnaan lahir dan batin.¹⁶ Bagi masyarakat Jawa, *Lakon Dewa Ruci* dipandang sebagai sebuah lakon wayang yang sarat akan ajaran filsafat, yang memberikan tuntunan kepada masyarakatnya dalam mencapai kesempurnaan hidup lahir dan batin atau mencapai tataran insan kamil.¹⁷ *Lakon Dewa Ruci* juga memiliki kedudukan dan peranan yang sangat penting dalam kehidupan religius, sastra dan seni. *Lakon Dewa Ruci* dikategorikan sebagai lakon “tua”, “abot” atau lakon “lêbêt”.¹⁸ Kedudukannya disejajarkan dengan lakon-lakon Baratayuda. Nilai yang terkandung di dalamnya dipandang sebagai simbol perjuangan manusia dalam mencapai kesempurnaan sejati, yang merupakan intisari atau lambang kehidupan manusia yang bersifat tasawuf. *Lakon Dewa Ruci* mengandung ajaran *kasêpuhan* atau kebatinan, mengenai pemahaman tentang hakekat manusia, sebagai cita-cita hidup tertinggi menuju kesempurnaan hidup atau

secara lengkap mengenai dunia pertunjukan dan dunia sebagai pertunjukan atau memandang realitas sebagai sebuah drama sosial).

¹⁵ Penulisan Dewa Ruci yang dijumpai terdapat dua model, yaitu disambung (*Dewaruci*) dan dipisah (*Dewa Ruci*). Penulisan *Dewaruci* yang disambung ini mengikuti teks yang dirujuk. Namun untuk menjaga kejelasan, penulisan selanjutnya dipisah dengan pertimbangan bahwa dalam fenomena pedalangan, *Ruci* merupakan nama dari satu sosok dewa. Alasan ini adalah dijumpainya istilah *Ruci Bathara* sebagai sebutan lain Dewa Ruci.

¹⁶ Wiryamartana, 2.

¹⁷ Sastroamidjojo, 101.

¹⁸ Soetarno, 19.

sangkan paraning dumadi.¹⁹ Kedudukan ajaran Dewa Ruci sering kali disejajarkan dengan *Sastra Jéndra*, yaitu sebagai ajaran tingkat tinggi, yang tidak sembarang orang diperbolehkan menjabarkannya (*ora sabên wong wênang mēdhar*), serta tidak setiap orang diperkenankan mengetahuinya (*kutu-kutu walang antaga tan kêna miyarsa*). Oleh karena itu dalang yang dipilih untuk mementaskannya adalah mereka yang sudah dipandang sebagai dalang “*sêpuh*”. Namun demikian apa dicermati, kedudukan Bima sebagai penerima *ngèlmu kasampurnan* dan Drona yang dipilih Bima sebagai guru merupakan hal yang unik.

Dikatakan unik karena di sini terdapat fenomena yang kontradiksi antara kapasitas Bima dan Drona dalam kaitannya dengan kapasitas *Tirta Pawitra Mahèning Suci*. Kontradiksi ini terletak pada kapasitas *Tirta Pawitra Mahèning Suci* sebagai pengetahuan spiritual tingkat tinggi yang mengantarkan manusia untuk mencapai tataran insan kamil. Berdasarkan kapasitas *Lakon Dewa Ruci* yang tidak setiap dalang “boleh” *mēdhar*, dapat diasumsikan bahwa ajaran tersebut hanya dapat dicapai oleh orang yang memiliki bekal spiritual yang tinggi, serta gemar *tarak brata* (*sêsirik*) dan *laku tapa brata*. Fenomena demikianlah yang dipandang kontradiktif atas kedudukan Bima dan Drona sebagai murid dan guru yang mendapatkan *ngèlmu kasampurnan*.

¹⁹ Sastroamidjojo, 101.

Meskipun dalam jagad wayang banyak dijumpai kontradiksi-kontradiksi, tetapi kontradiksi yang terdapat dalam *Lakon Dewa Ruci* tampak unik. Keunikan tersebut akan tampak apabila dipersandingkan dengan beberapa kontradiksi yang lain. Misalnya Arjuna, di satu sisi ia adalah ksatria utama (*pinunjul*), *kinasihing jawata*, tetapi di sisi lain ia sangat suka perempuan. Contoh lain adalah Kumbakarna. Dalam *Tripama* yang diulas oleh Sri Mulyono, Kumbakarna adalah seorang raksasa tetapi memiliki sifat yang utama.²⁰ Demikian halnya dengan Prabu Puntadewa. Ia adalah tokoh yang tidak mau perang, sangat baik hati, tetapi ia adalah penentu kemenangan Pandawa dalam Baratayuda untuk melawan Prabu Salya, pamannya sendiri.

Masing-masing kontradiksi tersebut apabila dicermati masih menampilkan benang merah yang menunjukkan jalinan logikanya. Arjuna sebagai ksatria yang sakti, menjadi jago para dewata, memiliki wajah yang sangat tampan. Dengan berbagai kelebihan tersebut tidak mustahil apabila ia banyak digandrungi wanita, bahkan dalam jagad wayang disebutkan *kinamulèn widadari*, yang artinya para bidadari banyak yang menghamba kepadanya. Sebagaimana ditunjukkan dalam jagad

²⁰ Sri Mulyono. *Tripama Watak Satria Dan Sastra Jendra* (Jakarta: Gunung Agung, 1980), 83-86.

wayang bahwa setelah Arjuna berhasil membunuh Niwatakawaca, ia menjadi raja di kayangan dan memperistri bidadari.

Kumbakarna sebagai raksasa yang memiliki sifat ksatria utama sebenarnya tidak dapat serta merta dikatakan kontradiksi karena pada dasarnya sangat banyak raksasa yang memiliki sifat utama. Prabu Sumali, kakek Kumbakarna adalah raja Alengka yang berwujud raksasa tetapi berwatak brahmana.²¹ Demikian juga Prabu Tremboko raja Pringgandari, sahabat Prabu Pandu adalah raksasa yang berwatak utama. Arimbi, istri Bima, meskipun telah berubah menjadi cantik, ia adalah raksasa perempuan yang berwatak utama. Sebaliknya, tokoh manusia juga banyak yang bersifat jahat. Kontradiksi Prabu Puntadewa di atas dihubungkan oleh benang merah Jamus Kalimasada dan kisah Narasoma (Prabu Salya) kaitannya dengan Resi Bagaspati. Benang merah penghubung menampakkan fenomena sebab-akibat. Hal yang demikian tidak diketemukan dalam kasus Bima dan Drona dengan *ngèlmu kasampurnan* dalam *Lakon Dewa Ruci*. Kisah Bima sebelumnya tidak ada yang menunjukkan ke arah pencapaian Bima atas kesempurnaan hidup, terlebih lagi Drona.

Bima dalam jagad wayang ditampilkan sebagai pahlawan yang dahsyat dengan perawakan tinggi besar dan gagah perkasa,

²¹ Sunardi D.M. *Arjuna Sasrabahu* (Jakarta: Balai Pustaka, 1982), 13.

memiliki watak yang lugas dan tegas. Bima juga ditampilkan sebagai tokoh yang terkesan “kurang” mengenal sopan santun. Berbicara dengan siapapun, Bima tidak pernah menggunakan *basa krama*, selalu *basa ngoko* meskipun berbicara dengan dewa.²² Kedahsyatan Bima dijumpai dalam *Lakon Wirathaparwa*, dengan kepala dingin Bima membunuh Prabu Susarman; dalam *Lakon Gègèr Wiratha*, dengan sadis Bima membunuh Rajamala, Kincakarupa dan Rupakinca; dalam *Lakon Sesaji Rajasuya* Bima membunuh Prabu Jarasandha dengan membelahnya menjadi dua. Demikian juga ketika membunuh Patih Suratimantra dalam *Lakon Kangsa Adu Jago*. Lebih tampak lagi dalam Baratayuda, ketika bertempur melawan Dursasana (*Lakon Jambakan*), Bima memotong-motong anggota badan dan mencabik-cabik tubuh Dursasana dengan kuku pancakenaka. Ada pula dikisahkan bahwa setelah Dursasana dibunuh, kemudian diminum darahnya. Dari peristiwa tersebut terkesan Bima memiliki watak kejam (*têgêlan*).²³

Lakon-lakon wayang menunjukkan bahwa kejujuran dan kualitas spiritual Bima di bawah Yudhisthira, kakaknya. Yudhisthira dikenal sebagai ksatria yang sangat jujur dan

²² Soetarno, *Wayang Kulit: Perubahan Makna Ritual dan Hiburan* (Surakarta: STSI Press, 2004), 47; Periksa pula Ki Mudjojo Joko Rahardjo, *Lampahan Aswatama Landhak*, rekaman non komersial, koleksi pribadi.

²³ Bastomi, Suwaji, *Seni dan Budaya Jawa* (Semarang: IKIP Semarang Press, 1992), 102 - 103.

berwatak brahmana (*ambêg brahmana*). Kematangan religiusnya tidak tertandingi, keikhlasan hatinya sangat luar biasa. Keutamaan seorang raja yang suka berdarma, memegang teguh dan menepati janji (*bèrbudi bawa laksana*) sehingga dalam jagad wayang digambarkan seorang ksatria yang berdarah putih.

Kegemaran Bima bertapa masih berada di bawah Arjuna, adiknya.²⁴ Arjuna dalam jagad pewayangan dikenal sebagai ksatria yang suka dan serius dalam bertapa (*satria kang gêntur tapané*). Lakon wayang yang mengisahkan Arjuna bertapa sering dijumpai dalam tradisi wayang, salah satu yang terkenal adalah *Lakon Arjuna Wiwaha* atau *Bêgawan Cipta Hêning*. Setiap kali Arjuna bertapa selalu mendapatkan anugerah dari dewa, baik yang berupa kesaktian ataupun senjata sakti. Hal ini pula yang menyebabkan Arjuna juga didudukkan sebagai “jagoan” tertanggung atau tanpa tanding di muka bumi (*lêlananging jagad*), disayang para dewa (*cinaket ing Jawata*), dimuliakan para bidadari (*kinamulèn Widadari*). Figur Arjuna merupakan kombinasi dari “pahlawan sejati, humanis, dan religius”.²⁵ Berdasarkan fenomena tersebut, logikanya yang lebih *patut* mendapatkan *ngèlmu kasampurnan* adalah Yudistira atau Arjuna. Namun kenyataannya *Lakon Dewa Ruci* mendudukkan Bima sebagai pasangan tokoh

²⁴ Periksa Ruth Cecily Katz, *Arjuna In The Mahabharata; Where Krishna is, There is Victory* (Columbia: University of South Carolina Press, 1989).

²⁵ Katz, 272.

yang mampu mencapai tataran ilmu tasawuf tertinggi. Persoalan ini merupakan sesuatu yang sangat unik dan menarik tetapi belum pernah dikaji. Untuk itulah penelitian ini dilakukan.

Keunikan tersebut juga ditunjukkan pada Drona. Teks *Lakon Dewa Ruci* menunjukkan bahwa Bima memilih Drona sebagai guru merupakan keputusan yang telah dipertimbangkan. Hal ini ditunjukkan dengan sikapnya terhadap berbagai nasehat orang-orang dekatnya untuk menghentikan langkahnya berguru kepada Drona. Perintah Dewi Kunti (Ibunya) serta Prabu Puntadewa (kakaknya) untuk menghentikan langkahnya berguru kepada Drona tidak dihiraukannya. Saran Prabu Kresna untuk berguru kepada Resi Wiyasa atau Resi Bisma juga diabaikannya. Sebagai cucu yang telah diasuh sejak kecil, tentu Bima mengetahui kapasitas kebrahmanaan Resi Wiyasa dan Resi Bisma. Namun demikian Bima tetap memilih Drona sebagai guru untuk menunjukkan ilmu kesempurnaan hidup atau *sangkan paraning dumadi*. Fakta-fakta yang lain tidak ada yang menunjukkan benang merah logika atas kapasitas Bima sebagai satu-satunya penerima *ngèlmu kasampurnan*.

Fakta di atas menunjukkan bahwa Drona pun memiliki keunikan tersendiri. Drona yang mengantarkan Bima berhasil bertemu Dewa Ruci dan mendapatkan *ngèlmu kasampurnan*.

Dengan demikian, Drona ini pun merupakan fenomena yang unik dan penting, tetapi belum pernah dibicarakan dalam penelitian.

Drona dalam pandangan masyarakat Jawa pada umumnya sering diidentikkan sebagai tokoh jahat dan sangat licik, sebagaimana dijumpai pada ungkapan “*sapa sing nDurnani?*”.²⁶ Teks lakon wayang pada umumnya menampilkan Drona sebagai tokoh brahmana yang tidak menunjukkan kapasitasnya sebagai brahmana. Uniknya, Drona yang jahat dan licik itu justru dipilih Bima sebagai guru untuk membimbing dalam mencapai kesempurnaan sejati. Dengan demikian, baik disadari maupun tidak, *Lakon Dewa Ruci* merupakan peletak dasar atas keunikan dan kontroversi tokoh Bima dan Drona dalam jagad wayang. Di balik “jahat”nya, Drona adalah wahana menuju kesempurnaan.

Dalam jagad wayang, Drona adalah guru Korawa dan Pandawa di bidang keprajuritan dan kesaktian, terutama dalam ilmu memanah. Drona merupakan guru di bidang kanuragan, olah ketrampilan fisik. Drona dalam tradisi wayang tertentu (di antaranya tradisi Ngayogyakarta) lebih dikesankan sebagai tokoh jahat. Drona dalam masyarakat sering digunakan sebagai identifikasi sesuatu yang bersifat buruk, terutama asosiasi yang berkenaan dengan “adu domba”, siasat licik, atau provokasi. Hal

²⁶ Periksa G. Moedjanto, *Konsep Kekuasaan Jawa: Penerapannya oleh Raja-raja Mataram* (Yogyakarta: Kanisius, 1994), 147.

ini ditunjukkan pada ungkapan “*sapa sing nDurnani?*”. Dengan demikian karakter Drona di sini pun bertolak belakang dengan kapasitas *ngèlmu kasampurnan* yang merupakan inti dari pengetahuan olah batin. *Ngèlmu kasampurnan* merupakan pengetahuan olah batin yang tertinggi, yang hanya dapat dicapai dengan pengendalian rasa, bukan saja yang bersifat material, tetapi juga yang spiritual.

Sifat dan karakter Drona di atas sangat berbeda bila dibandingkan dengan Resi Wiyasa ataupun Resi Bisma. Sebagaimana ditunjukkan dalam jagad wayang, kualitas kebrahmanaan Drona berada di bawah Resi Wiyasa maupun Resi Bisma. Resi Wiyasa dan Resi Bisma, kakek dan sekaligus guru spiritual Pandawa dan Kurawa, keduanya dikenal sebagai figur yang bijaksana, *gêntur tapané*, ibaratnya sudah meninggalkan keduniawian (*bêbasan wus mungkur marang kadonyan*), mampu mengetahui sesuatu yang belum terjadi (*présa sadurungé winarah*), hidupnya hanya mengabdikan diri kepada dewata dengan menjadi brahmana di pertapaan masing-masing. Berbeda dengan Drona, dalam tradisi wayang tradisional sangat jarang, atau bahkan tidak dijumpai teks lakon wayang yang menunjukkan bahwa Drona merupakan brahmana *pinunjul*. Berdasarkan kualitas kebrahmanaan dan kematangan spiritual, serta kedekatan kekerabatannya dengan Bima, logikanya yang lebih pas

untuk menunjukkan *ngèlmu kasampurnan* adalah salah satu dari keduanya, terutama Resi Wiyasa. Apabila berpijak pada kualitas spiritual dan religiusitas, maka tokoh yang lebih pas mendapatkan *ngèlmu kasampurnan* adalah Arjuna atau Yudhisthira; dan sebagai gurunya adalah Resi Wiyasa atau Resi Bisma. Namun kenyataan yang ada adalah Bima dan Drona. Keunikan tokoh Bima dan Drona sebagai pasangan murid-guru ini sampai sekarang belum pernah dibahas. Penelitian atas *Lakon Dewa Ruci* yang dijumpai hanya memperhatikan tokoh Bima dan Dewa Ruci. Drona sama sekali tidak pernah disentuh. Dalam rangka itulah penelitian ini dilakukan.

B. Rumusan Masalah

Keberadaan Bima dan Drona sebagai penerima dan pembimbing *ngèlmu kasampurnan* dalam *Lakon Dewa Ruci* ini berdasarkan alasan tertentu. Berdasarkan pandangan ini dapat diasumsikan bahwa keunikan pasangan tokoh Bima-Drona dalam *Lakon Dewa Ruci* merupakan suatu kesengajaan atau memang seharusnya demikian. Penelitian ini mengkaji makna pasangan Bima-Drona sebagai pasangan murid-guru dalam *Lakon Dewa Ruci* dalam hubungannya dengan keberhasilan Bima mendapatkan *ngèlmu kasampurnan*. Untuk memahami persoalan tersebut tidak dapat lepas dari keberadaan wayang dalam masyarakat Jawa.

Penelitian menunjukkan bahwa wayang dan kehidupan masyarakat Jawa telah menjadi sebuah jalinan yang kait-mengait tak terpisahkan. Bagi orang Jawa pertunjukan wayang tidak hanya dianggap sebagai tontonan, tetapi sekaligus sebagai tuntunan yang memberikan acuan dalam mensikapi seluruh aspek kehidupan.²⁷ Sebagai tuntunan di dalamnya terdapat pesan atau makna untuk dipahami orang lain.²⁸ Dengan demikian dapat diasumsikan bahwa lakon wayang, merupakan sarana komunikasi antara pengarang dan penikmat, antara dalang dengan penonton dan atau pendengar.²⁹

Lakon wayang sebagai sarana komunikasi merupakan sistem simbol. Oleh karena itu untuk memahaminya harus ditafsirkan, diuraikan berdadarkan pemahaman masyarakat penyangganya.³⁰ Sebagai sebuah fenomena kebahasaan, salah satu cara untuk memahaminya adalah dengan cara mencari strukturnya, sebagaimana dalam fenomena kebahasaan, sebuah pesan akan dapat ditangkap apabila si penerima memahami

²⁷ Periksa P. M. Laksono, *Tradisi Dalam Struktur Masyarakat Jawa: Kerajaan dan Pedesaan* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1985), 22 - 28.

²⁸ Timbul Haryono, *Seni Pertunjukan dan Seni Rupa dalam Perspektif Arkeologi Seni* (Surakarta: ISI Press, 2008), 2.

²⁹ Jacques Maquet, *Introduction to Aesthetic Anthropology* (Malibu: Undena Publications, 1979), 86 - 92; Bandingkan dengan Singgih Wibisono, "Wayang Sebagai Sarana Komunikasi", dalam *Seni dalam Masyarakat Indonesia*, Edi Sedyawati dan Sapardi Djoko Damono, ed. (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1991), 61.

³⁰ Clifford Geertz, *Pengetahuan Lokal*, diIndonesiakan oleh Vivi Mubaikah dan Api Danarto (Yogyakarta: Merapi, 2003), 176.

struktur (tata bahasa) yang berlaku dalam bahasa tersebut. Ibarat *Lakon Dewa Ruci* adalah sebuah kalimat, Drona dan Bima merupakan bagian dari kata-kata yang digunakan, yang kesemuanya dibangun mengikuti 'tata bahasa' atau strukturnya. Dengan demikian untuk mengetahui makna pasangan tokoh Bima-Drona terlebih dahulu harus mengetahui strukturnya sebagai kaidah "ketatabahasaan" yang digunakan dalam lakon wayang. Untuk memahami pasangan Bima-Drona melalui sistem relasinya dengan tokoh-tokoh lain, peristiwa, persoalan dan *setting*-nya sebagai unit-unit pokok *Lakon Dewa Ruci*.

Struktur dan makna pasangan Bima-Drona yang telah diperoleh digunakan untuk memahami makna teks *Lakon Dewa Ruci*. Apabila sebuah teks lakon diaktualisasikan dalam sebuah pertunjukan, maka ia akan memberikan makna lapis ke dua, yang berbeda dengan makna teks lakonnya. Hal demikian dikarenakan dalam pertunjukan terlibat pula aspek ruang dan waktu.

Berdasarkan persoalan-persoalan di atas, permasalahan yang dibahas dalam penelitian ini adalah sebagai berikut.

1. Bagaimanakah struktur *Lakon Dewa Ruci*?
2. Apa makna pasangan Bima – Drona dalam *Lakon Dewa Ruci*?
3. Apa makna *Lakon Dewa Ruci*?
4. Apa makna pertunjukan *Lakon Dewa Ruci*?

Melalui jawaban dari empat pertanyaan di atas diharapkan diperoleh pengungkapan baru tentang fenomena *Lakon Dewa Ruci*.

C. Tujuan dan Manfaat Penelitian

Penelitian yang berpusat pada studi teks ini berupaya untuk mengungkap makna pasangan Bima-Drona dalam *Lakon Dewa Ruci* pertunjukan *wayang kulit purwa* dari sisi yang bersifat kolektif, milik bersama, objektif, sebagai salah satu sifat kebudayaan.³¹ Wayang sebagai budaya tradisi merupakan ekspresi kolektif masyarakat pendukungnya.³² Oleh karena itu persoalan yang bersifat subjektif, individual, baik mengenai ciri *sanggit* lakon, *caking pakêliran* yang ditampilkan dalang, maupun perbedaannya dengan dalang yang lain tidak mendapat perhatian secara khusus.

Struktur yang dimaksud dalam penelitian ini adalah kaidah atau “tata bahasa” yang secara tidak disadari digunakan sebagai acuan dalam sistem relasi dalam *Lakon Dewa Ruci* dan pertunjukannya.³³ Persoalan inilah yang dijadikan alasan

³¹ Haryono, 2.

³² Umar Kayam, *Seni, Tradisi, Masyarakat* (Jakarta: Sinar Harapan, Seri Seni, No. 3. 1981), 25; P.J. Bouman, *Sosiologi: Pengertian dan Masalah*, terj. Sugito-Sijitno (Yogyakarta: Yayasan Kanisius, 1976), 142; Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*. Translated from The French by Claire Jacobson (Garden City, New York: Anchor Books, Doubleday and Company, INC., 1967), 19 – 20.

³³ Heddy Shri Ahimsa-Putra, *Strukturalisme Lévi-Strauss Mitos dan Karya Sastra* (Yogyakarta: Kepel, 2006), 81; Periksa juga Richard E.

mengenai tidak disertakannya nama penyaji, tujuan penyelenggaraan, maupun tempat pertunjukan dalam judul penelitian, agar tidak terjebak dalam persoalan subjektif dan kontekstual. Tujuan penelitian ini dapat dicapai melalui telaah secara rinci atas simbol-simbol sebagai unsur pembangun lakon agar terhindar dari kesalahan dalam mendapatkan strukturnya.³⁴ Struktur inilah yang digunakan untuk memahami dan menerangkan fenomena yang terdapat dalam *Lakon Dewa Ruci*.

Berdasarkan persoalan di atas, penelitian ini bertujuan sebagai berikut.

- 1) Merumuskan *sambung-rapêt* dan *grêgêt-sahut* sebagai pendekatan dramaturgi wayang untuk memahami teks dramatik *Lakon Dewa Ruci*.
- 2) Melacak dan menjelaskan struktur *Lakon Dewa Ruci* dalam kapasitasnya sebagai “tata bahasa” lakon wayang.
- 3) Struktur yang telah diperoleh tersebut digunakan untuk melacak dan menjelaskan makna unsur-unsur pokok pembangun lakon, khususnya pasangan Bima-Drona.
- 4) Hasil temuan dalam item 2 dan 3 digunakan untuk menafsirkan makna teks *Lakon Dewa Ruci*.
- 5) Melacak dan menjelaskan makna pertunjukan *Lakon Dewa*.

Palmer, *Hermeneutika: Teori Baru Mengenai Interpretasi* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2005), 171.

³⁴ Ahimsa-Putra, 129.

- 6) Menawarkan model penelitian untuk kajian wayang melalui analisis strukturalisme Lévi-Strauss yang berfokus pada studi teks serta berfokus pada aspek objektivitas dan kolektivitas.

Penelitian wayang melalui analisis strukturalisme diharapkan diperoleh pengungkapan baru mengenai fenomena pertunjukan wayang kulit purwa *Lakon Dewa Ruci*. Hasil penelitian ini dapat diabstraksikan guna memahami berbagai fenomena budaya yang lain dalam realitas kehidupan masyarakat Jawa sehari-hari. Penelitian ini juga diharapkan dapat memberikan rangsangan kepada peneliti untuk lebih intens menggeluti bidang ini dan nantinya dapat dimanfaatkan dalam kepentingan pengkajian maupun penciptaan lakon wayang.

D. Tinjauan Pustaka

Penelitian tentang atau yang berkenaan dengan *Lakon Dewa Ruci* telah banyak dilakukan oleh peneliti terdahulu, baik sebagai objek kajian maupun bagian dari penelitiannya. P.J. Zoetmulder dalam bukunya *Pantheïsme En Monisme in de Javaansche Soeloek-Litteratuur* (1935), yang diterjemahkan Dick Hartoko menjadi “*Manunggaling Kawula-Gusti: Pantheïsme dan Monisme dalam Sastra Suluk Jawa*” (1990 dan 1991) terdapat bagian yang membahas serat Dewa Ruci. Zoetmulder dengan teliti mengupas

teks-teks sastra dengan menggunakan kritik sastra (filologi) untuk membahas filsafat Ketuhanan (Pantheisme dan Monotheisme) dalam sastra-sastra suluk Jawa dengan dasar pijakan analisisnya merujuk pada Serat Dewaruci. Pertemuan Bima dengan Dewa Ruci dipandang sebagai simbol pertemuan antara raga dan suksma (*manunggaling kawula-Gusti*). Filsafat Ketuhanannya terletak pada ajaran (*wêjangan*) Dewa Ruci kepada Bima, yaitu mengenai “*pramana*” yang memberikan daya hidup kepada setiap titah.³⁵ Untuk memantapkan penafsirannya tentang makna “*pramana*”, Zoetmulder di sini membandingkan dengan penafsiran Prijoetomo atas serat Bimasuci dan serta Cabolek.³⁶

Zoetmulder juga membicarakan mengenai pertunjukan wayang. Dijelaskan di dalamnya bahwa pertunjukan wayang merupakan perumpamaan tentang keadaan manusia itu sendiri. Wayang adalah badan wadag manusia, dan dalang sebagai Hyang Suksma. Badan wadag sebenarnya tidak memiliki daya apapun ketika ditinggal Hayng Suksma seperti halnya wayang ketika tidak berada di tangan dalang.³⁷ Dari keseluruhan analisisnya, Zoetmulder sama sekali tidak menyinggung tokoh Drona. Persoalan hanya difokuskan pada peristiwa pertemuan Bima dan

³⁵ P.J. Zoetmulder, *Manunggaling Kawula Gusti: Pantheisme dan Monisme dalam Sastra Suluk Jawa*, di Indonesiakan oleh Dick Hartoko (Jakarta: Gramedia, 1991), 225 - 226.

³⁶ Zoetmulder, 227 - 267.

³⁷ Zoetmulder, 300.

Dewa Ruci, khususnya mengenai isi *wêjangan* Dewa Ruci. Meskipun demikian keterangan dan cara kerja Zoetmulder tersebut akan sangat membantu dalam penelitian ini

Seno Sastroamidjojo dalam bukunya yang berjudul “*Renungan Tentang Pertunjukan Wayang Kulit (1964)*” membahas tentang pertunjukan wayang. Mencermati kata pengantar serta keseluruhan bahasanya tampak bahwa buku ini merupakan kajian filsafat. Salah satu sub babnya membahas *Lakon Dewa Ruci*. Seperti halnya Zoetmulder, Seno Sastroamidjojo juga mendudukan *Lakon Dewa Ruci* sebagai perlambang penyatuan manusia dan Tuhan. Bima dipandang sebagai lambang kesetiaan dan kejujuran, Dewa Ruci sebagai perlambang Tuhan Yang Maha Esa. Dijelaskan pula makna tokoh Bima berdasarkan simbol-simbol busananya. Pertemuan Bima dengan Dewa Ruci ditafsirkan sebagai gambaran pertemuan manusia dengan Tuhan (*manunggaling kawula – Gusti*).³⁸ Mengenai teks *Lakon Dewa Ruci* Seno Sastroamidjojo menafsirkan sebagai ajaran hidup untuk mencapai kebahagiaan hidup yang sempurna. Untuk menjelaskannya, Seno Sastroamidjojo menghubungkannya dengan *hastabrata* dan beberapa ajaran Kejawen.³⁹ Pada karya berikutnya yang berjudul “*Dewa Rutji*”, Seno Sastroamidjojo

³⁸ Seno Sastroamidjojo, *Renungan Tentang Pertunjukan Wayang Kulit* (Jakarta: Kinta, 1964), 103 - 104.

³⁹ Sastroamidjojo, 105 - 129.

mengupas *Lakon Dewa Ruci* dari sisi filsafatnya. Kajiannya berfokus pada tokoh Bima dan Dewa Ruci. Kesimpulan yang dihasilkan tidak berbeda dengan karya sebelumnya, yaitu *manunggaling kawula – Gusti*. Seperti halnya karya Zoetmulder, kedua karya Seno Sastroamidjojo ini dalam analisisnya berfokus pada tokoh Bima dan Dewa Ruci serta *wêjangan*-nya. Meskipun Seno Sastroamidjojo menyebutkan tokoh Drona tetapi tidak dibicarakan lebih lanjut. Namun demikian uraian dalam buku tersebut sangat membantu dalam penulisan disertasi ini.

H.I.R. Hinzler dalam disertasinya yang berjudul “Bima Swarga in Balinese *Wayang*” (1981) membahas wayang tradisi Bali dengan menggunakan pendekatan sastra dan mempersempit “ruang” penelitian dengan memfokuskan pada *Lakon Bima Swarga*, yang sangat berbeda dengan *Lakon Dewa Ruci*. Dalam mengkaji makna lakon, Hinzler dengan kritik sastra (filologi) mengkaji apa yang terceritakan, atau masih bertumpu pada pemaknaan di tingkat bahasa verbal.⁴⁰ Dengan perbedaan tradisi dan lakon yang dikaji, tentu berbeda dengan persoalan dalam disertasi ini. Namun demikian penafsiran Hinzler mengenai Bima merupakan petunjuk penting dalam penelitian ini.

⁴⁰ H.I.R. Hinzler “Bima Swarga in Balinese *Wayang*”, (This doctoral thesis is appearing simultaneously as volume 90 on the *Verhandeligen*, published by the Koninklijk Instituut voor Taal-, Land-, en Volkenkunde, Leiden and distributed by Martinus Nijhoff, The Hague, 1981).



S.P. Adhikara dalam dua karya tulisnya membahas tentang cerita Dewaruci. Bukunya yang berjudul *Dewaruci* (1984) merupakan terjemahan utuh dari *Serat Bimasuci* gubahan R. Ng. Yasadipoera I. Dalam buku ini, Adhikara tidak melakukan penafsiran-penafsiran kecuali dalam kebutuhan alih bahasanya.⁴¹

Buku yang kedua, *Nawaruci* (1984) membicarakan ulang atas disertasi Prijohoetomo (1934). Pemaknaan yang dilakukan Adhikara di sini menekankan pada aspek keteladanan berdasarkan peristiwa-peristiwa, terutama sikap Bima dalam menghadapi segala rintangan untuk mencapai cita-citanya. Dijelaskan bahwa yang dilakukan Bima merupakan tuntunan hidup masyarakat Jawa dalam menjalani kehidupannya dengan berpijak pada *pancabhakti* atau panca sembah, yaitu: sembah kepada dewa, sembah kepada raja, sembah kepada orang tua, sembah kepada guru, dan sembah kepada diri pribadi. Adhikara memaknai tokoh Nawaruci serta *wéjangan* Nawaruci kepada Bima melalui analisis terminologi hermeneutik.⁴²

Berdasarkan pembagian bab dalam *Nawaruci*, Adhikara menduga bahwa penggubahan naskah tersebut diorientasikan pada pertunjukan *wayang kulit*.⁴³ Cerita *Nawaruci* ini dalam fenomena jagad wayang dibagi menjadi dua lakon, yaitu: (1) *Lakon*

⁴¹ S.P. Adhikara, *Dewaruci* (Bandung: ITB, 1984).

⁴² S.P. Adhikara, *Nawaruci* (Bandung: ITB, 1984), 71 – 97.

⁴³ Adhikara, 7a.

Dewa Ruci yang menceritakan Bima mencari *Tirta Pawitra Mahening Suci*; (2) *Lakon Bimasuci* yang menceritakan Bima menjadi pertapa di Sumur Jalatundha. Berdasarkan nama-nama tempat dan nama tokoh Tuwalen merupakan nama-nama yang asing dalam fenomena *Lakon Dewa Ruci* yang berkembang di Jawa. Sebagaimana diketahui bahwa Tuwalen dikenal sebagai nama tokoh *panakawan* wayang Bali. Tampaknya hal inilah yang menjadi dasar pendapat Poerbatjaraka bahwa naskah yang diterbitkan Prijohoetomo ini merupakan percampuran tradisi Jawa dan Bali.⁴⁴

Simuh dalam bukunya yang berjudul *Mistik Islam Kejawen Raden Ngabehi Ranggawarsita; suatu studi terhadap Serat Wirid Hidayat Jati* (1988) membahas tentang mistik Kejawen dan menghubungkannya dengan *Serat Dewaruci*. Dalam uraiannya yang panjang lebar mengenai konsep penyatuan manusia dengan Tuhan (*manunggaling kawula-Gusti*), Simuh menyamakan dengan ajaran *Serat Dewaruci*, yaitu masuknya Bima ke tubuh Dewa Ruci melalui telinga kiri.⁴⁵ Seperti halnya peneliti yang lain, Simuh juga tidak membicarakan tokoh Drona. Simuh memfokuskan pada ajaran *Serat Wirid Hidayat Jati*. Berbeda dengan Zoetmulder, konsep *manunggaling kawula-Gusti*, Simuh tidak berfokus pada

⁴⁴ Periksa Soebardi, 36.

⁴⁵ Simuh, *Mistik Islam Kejawen Raden Ngabehi Ranggawarsita; suatu studi terhadap Serat Wirid Hidayat Jati* (Jakarta: UI Press, 1988), 290.

ajaran Dewa Ruci kepada Bima tetapi menganalogikan dengan peristiwa masuknya Bima ke tubuh Dewa Ruci. Buku ini sangat membantu analisis dalam disertasi ini terutama uraiannya tentang tata-cara *manêkung* dalam mistik Kejawen.⁴⁶

Woro Aryandini Sumaryoto dalam disertasinya yang berjudul "Citra Bima dalam Karya Sastra Jawa" (1988) membahas pencitraan Bima yang dapat tampil dalam berbagai situasi karena ia dapat memenuhi kebutuhan perlambangan tiga golongan masyarakat. Woro Aryandini menyebutkan bahwa golongan masyarakat yang dimaksud adalah: (1) golongan penguasa dengan Bima tampil sebagai pahlawan perang, pelindung masyarakat, dan pelindung keluarga. Pada jaman Budaya Jawa baru citra ini didukung oleh karya seni yang berupa boneka wayang Bima; (2) golongan yang mendalami kehidupan rohani; Bima tampil sebagai orang suci; dan (3) golongan penduduk pedesaan.⁴⁷

Dramaturgi yang dijadikan dasar Woro Aryandini dalam menyimpulkan konsep pencitraan Bima tersebut perlu dicermati karena fenomena menunjukkan bahwa antara wayang dan drama memiliki dua perbedaan sifat dasar. (1) cerita drama merupakan cerita pendek yang lepas dari kisah-kisah yang lainnya, sedangkan

⁴⁶ Simuh, 353.

⁴⁷ Woro Aryandini Sumaryoto "Citra Bima dalam Karya Sastra Jawa: Suatu Tinjauan Sejarah Kebudayaan" (Disertasi untuk memperoleh gelar Doktor dalam bidang Ilmu Budaya Program Studi Sastra Universitas Indonesia, 1988).

cerita wayang merupakan kisah yang panjang dan bertautan (intertekstualitas); (2) cerita drama diangkat dari realita dalam rangka meningkatkan simpati dan empati;⁴⁸ sedangkan wayang sebagai cerita panjang, citra itu secara konvensional telah melekat dalam keteraturannya. Atas dasar dua ciri tersebut dalam membuat analog fenomena wayang dan fenomena sosial tidak dapat hanya berdasarkan satu peristiwa, melainkan harus melihat dari berbagai aspek yang melekat dalam wayang itu serta intertekstualitasnya. Selain itu diketahui bahwa tokoh seperti Arjuna, Baladewa, dan Kresna, yang mengalami peristiwa seperti Bima, bahkan lebih eksplisit ditunjukkan Baladewa. Baladewa menjadi petani ketika diungsikan di *kadêmangan Widarakandhang*, dan menjadi brahmana dalam *Lakon Wasi Jaladara*. Dengan demikian apakah pencitraan tiga tokoh tersebut dapat dipandang sama dengan Bima?

Magniz Susena dalam bukunya *Etika Jawa* (1988) membahas tentang keberadaan wayang dalam masyarakat Jawa. Fenomena wayang merupakan simbol bagi masyarakat Jawa. Semua unsur pertunjukan wayang beserta lakon dan tokoh-tokohnya dipandang sebagai lambang dari hidup manusia Jawa. Keberadaannya dipandang sebagai tuntunan atau acuan (etika)

⁴⁸ Periksa pula A. Teeuw, *Sastra dan Ilmu Sastra* (Jakarta: Pustaka Jaya, 2003), 203 – 204.

orang Jawa dalam menjalani kehidupannya. Dalam buku ini Magniz Suseno menyimpulkan bahwa lakon Dewa Ruci merupakan ajaran “*manunggaling kawula – Gusti*” dalam mistik Islam Jawa.⁴⁹

Soetarno dalam laporan penelitiannya yang berjudul “Serat Bimasuci dengan Berbagai Aspeknya” (1989), meneliti *Serat Bimasuci* karya Yasadipura I yang ditulis kembali oleh R. Tanaya dengan huruf latin terbitan Balai Pustaka (1979). Melalui pendekatan filsafat, Serat Bimasuci disimpulkan memiliki beberapa aspek yaitu aspek metafisika tentang *sangkan paraning dumadi*, aspek antropologi yang meliputi segi lahir dan batin manusia, aspek etika/estetika yaitu pencapaian kesempurnaan melalui sarana etika dan estetika, aspek epistemologi yaitu pencapaian pengetahuan melalui sipta-rasa-karsa. Kesemua aspek tersebut dipandang sebagai mistisisme Jawa dalam rangka *manunggaling Kawula-Gusti*.⁵⁰

Effendy Zarkazi dalam bukunya *Unsur-Unsur Islam dalam Pewayangan* (1996) membahas *Lakon Dewa Ruci* dari kacamata Islam. Penafsirannya melalui analogi atas peristiwa yang dialami

⁴⁹ Frans Magnis Suseno, *Etika Jawa: Sebuah Analisa tentang Kebijakan Hidup Jawa* (Jakarta: Gramedia, 1988).

⁵⁰ Soetarno, *Pertunjukan Wayang dan Makna Simbolisme* (Surakarta: STSI Press, 2005); Soetarno, “Serat Bimasuci Dengan Berbagai Aspeknya”, Laporan Penelitian Dibiayai DIP Suplemen 1988/1989 Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta Tahun 1989, Proyek Peningkatan Perguruan Tinggi (P2T).

Bima ditafsirkan sebagai gambaran proses seseorang dalam mencapai kesempurnaan hidup. Penelitian ini tampak masih membahas persoalan-persoalan dalam tataran empirik. Yang menarik untuk dicermati adalah pernyataannya bahwa *Lakon Dewa Ruci* merupakan ciptaan orang Islam. Dugaannya didasarkan pada *sêngkalan* yang terdapat dalam *Sêrat Pasindhèn Bêdhaya* yang menyebutkan angka tahun 1723 Çaka.⁵¹ Apabila tahun 1 Masehi sama dengan tahun 78 Çaka, berarti tahun 1723 Çaka sama dengan tahun 1645 Masehi atau abad XVII. Padahal penelitian menunjukkan bahwa berdasarkan manuskrip yang ditemukan, cerita Dewa Ruci diperkirakan disusun pada abad XVI.⁵² Yang perlu dipertimbangkan pula bahwa meskipun pada masa itu adalah masa awal perkembangan agama Islam di Jawa, bukan berarti dapat serta-merta dikatakan sebagai gubahan orang Islam karena agama yang lama, yaitu Hindu dan Budha masih dianut oleh sebagian masyarakat Jawa.

Soebardi dalam bukunya *Serat Cabolek* (2004) membahas tentang kandungan *Serat Cabolek* yang dihubungkan dengan ajaran mistik serta cerita Dewa Ruci. Yang menarik dari pernyataan Soebardi adalah sebagai berikut.

⁵¹ Effendy Zakarsi, *Unsur-Unsur Islam dalam Pewayangan: Telaah atas Penghargaan Wali Sanga Terhadap Wayang untuk Media Da'wah Islam* (Sala: Yayasan Mardikintoko, 1996), 89.

⁵² Sastroamidjojo, 101; Soebardi, 36.

Cerita Dewaruci jelas berasal dari zaman pra-Islam dan bagian utamanya mungkin berasal dari Mahabharata. Cerita tersebut telah mengalami perubahan-perubahan tertentu di mana peran Bhima telah dibuat lebih penting dibandingkan dengan peran Arjuna.⁵³

Ulasannya mengenai *Lakon Dewa Ruci*, Soebardi menafsirkan bahwa peristiwa Bima di gunung Candramuka dan di samodra Minangkabau merupakan rintangan manusia yang dihadapi dan harus diatasi dalam menempuh cita-cita.⁵⁴ Dijelaskan bahwa cerita Dewa Ruci memiliki dua unsur penting, yaitu etos dan pandangan keduniaan dalam kebudayaan Jawa.⁵⁵ Seperti halnya peneliti sebelumnya, kesimpulan yang dihasilkan Soebardi adalah ajaran tentang Imanensi Illahiah.⁵⁶

Heddy Shri Ahimsa-Putra dalam bukunya *Strukturalisme Lévi-Strauss: Mitos dan Karya Sastra* (2006), melalui paradigma strukturalisme mengkaji cerita Dewa Ruci.⁵⁷ Dalam karya tersebut, melalui kategorisasi yang dilakukan, Ahimsa-Putra mampu menunjukkan transformasi hermeneutik dalam pola sinkretisme Islam Jawa pada relasi Bima – Dewa Ruci mirip dengan relasi Sunan Kalijaga – Nabi Khidir. Dalam buku ini Ahimsa-Putra tidak menyinggung tokoh Drona dan tidak

⁵³ S. Soebardi, *Serat Cabolek: Kuasa, Agama, Pembebasan; Pengadilan K.H. A. Mutamakin & Fenomena Shaikh Siti Jenar* (Bandung: Nuansa, 2004), 63.

⁵⁴ Soebardi, 65 – 66.

⁵⁵ Soebardi, 69.

⁵⁶ Soebardi, 70

⁵⁷ Ahimsa-Putra, 337 – 374.

melibatkan keseluruhan unsur pembangun lakon, melainkan hanya berfokus pada *Kayugung Susuhing Angin, Banyu Suci Pêrwitasari*, Bima, dan Dewa Ruci. Berdasarkan hasil penelitian Ahimsa-Putra tersebut, peneliti berasumsi bahwa seandainya teks itu dibiarkan untuk menunjukkan kediriannya dalam keseluruhan unsur akan ditemukan relasi-relasi baru.⁵⁸ Atas dasar asumsi inilah penelitian ini dilakukan. Hal yang sangat membantu penulisan disertasi ini adalah langkah-langkah dan strategi analisis strukturalnya. Dari penelitian di atas diperoleh kesimpulan umum dan kesimpulan khusus sebagai berikut.

1) Kesimpulan umum.

- a) Penelitian di atas berfokus pada tokoh Bima dan Dewa Ruci, belum melibatkan keseluruhan unsur pembangun lakon. Semuanya menyimpulkan bahwa *Lakon Dewa Ruci* adalah ajaran kebatinan atau tasawuf yang membimbing kehidupan spiritual manusia dalam mencapai kesempurnaan lahir dan batin, laku "*Ngraga Suksma*" untuk bertemu dengan Hyang Suksma "*manunggaling Kawula-Gusti*". Dengan cara demikianlah suksma manusia mendapatkan pengetahuan tentang *ngèlmu kasampurnan* dari Hyang Suksma.⁵⁹

⁵⁸ Periksa Ahimsa-Putra, 47 – 49.

⁵⁹ Wiryamartana, 2; Niels Mulder, *Mysticism in Java: Ideology in Indonesia* (Singapore: The Pepin Press, 1998), 45; Zoetmulder (1991), 213 – 247; Sastroamidjojo, 104; Soebardi, 124 – 126; Purwadi, 110; G. Komandoko dan Mas Kusuma, *Suluk Syekh Wali Lanang: Rahasia Ilmu*

b) Ahimsa-Putra meskipun menggunakan analisis strukturalisme Lévi-Strauss, tetapi juga berfokus pada *kayu gung susuhing angin, banyu suci perwitasari*, pertemuan Bima – Dewa Ruci serta wejangannya. Berdasarkan uraiannya tampak bahwa Ahimsa-Putra ingin menunjukkan pola sinkretisme Islam Jawa dalam wayang.⁶⁰

2) Kesimpulan khusus.

- a) Tokoh Drona tidak dibicarakan sama sekali.
- b) Analisisnya tidak mengarah pada analisis makna teks lakon secara utuh.
- c) Makna pertunjukannya tidak dibicarakan.

Berdasarkan kesimpulan di atas maka masih sangat terbuka untuk mengkaji ulang *Lakon Dewa Ruci*. Langkah ini ditempuh dalam rangka: Pertama, mengkaji *Lakon Dewa Ruci* dalam kapasitasnya sebagai sastra lakon. Untuk itu makna *Lakon Dewa Ruci* tidak hanya dikaji melalui analisis teks lakonnya saja tetapi juga analisis pertunjukannya. Kedua, mengkaji *Lakon Dewa Ruci* dengan melibatkan keseluruhan unsur pembangun lakon sebagai satu kesatuan.⁶¹ Atas dasar kebutuhan inilah dirasa penting

Kasampurnan & Pengembaraan Spiritual Menyelamatkan Tanah Jawa (Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2005), 108.

⁶⁰ Ahimsa-Putra, 349 – 353.

⁶¹ Lévi-Strauss, 206 – 207. Periksa Jan van Luxemburg, Mieke Bal, dan Willem G. Weststeija, *Pengantar Ilmu Sastra*, di Indonesiakan oleh Dick Hartoko (Jakarta: Gramedia, 1984), 86 – 90.

untuk digunakan analisis struktural yang ditawarkan Lévi-Strauss dengan melibatkan keseluruhan unsur pokok pembangun lakon. Dengan demikian penelitian ini masih original.

E. Landasan Teori

Ruang lingkup bahasan penelitian ini berkenaan dengan persoalan wayang, struktur, dan makna dalam fenomena wayang. Disadari bahwa dalam studi budaya, sebuah istilah sering kali memiliki beberapa pengertian yang berbeda-beda, yang disesuaikan dengan sudut pandang pendekatan dan disiplin yang digunakan peneliti.⁶² Oleh karena itu dalam disertasi ini perlu dilakukan perumusan konsep atas istilah yang digunakan sebagai ranah analisis agar tidak terjadi kesalahpahaman antara pembaca dan peneliti, serta memberi arah dalam menyusun teori.⁶³

Hal pertama yang perlu dijelaskan di sini adalah pengertian wayang. Sebagaimana diketahui bahwa wayang sudah hidup di Jawa sejak zaman prasejarah sebagai sarana ritual animisme untuk upacara pemujaan kepada arwah para leluhur.⁶⁴ Penelitian

⁶² Periksa Pertti Alasuutari, *Researching Culture: Qualitative Method and Cultural Studies* (London, Thousand Oaks, and New Delhi: Sage Publications, 1995), 35.

⁶³ Periksa Mely G. Tan, "Masalah Perencanaan Penelitian" dalam Koentjaraningrat, *Metode-metode Penelitian Masyarakat*. (Jakarta: Gramedia, 1977), 32 - 36.

⁶⁴ James R. Brandon, *On Thrones of Gold: The Three Javanese Shadow Plays*, (Massachusset: Harvard University Press, 1970), 3; A.A.

menunjukkan bahwa pertunjukan wayang telah lama dikenal dan digemari masyarakat Jawa, salah satu petunjuk adalah inskripsi peninggalan kuna yang diperkirakan tahun 907 Masehi, pada masa pemerintahan raja Dyah Balitung. Di sana disebutkan mengenai sebuah pertunjukan wayang.⁶⁵ Soedarsono menjelaskan bahwa prasasti tersebut menjelaskan tentang pertunjukan wayang wong.⁶⁶ Petunjuk mengenai pertunjukan wayang kulit lebih jelas disebutkan dalam kitab *Arjuna Wiwaha* karya Mpu Kanwa pada masa pemerintahan Raja Airlangga di Kahuripan Jawa Timur abad XI Masehi. Sejarah perjalanannya yang sangat panjang, wayang telah mengalami perkembangan. Seperti diketahui bahwa dewasa ini terdapat beberapa jenis wayang. Jenis wayang tersebut dapat dikelompokkan menjadi dua kategori, yaitu: wayang tiga dimensi dan wayang dua dimensi. Yang tergolong wayang tiga dimensi di antaranya adalah wayang wong dan wayang golek. Yang tergolong wayang dua dimensi adalah wayang kulit dan wayang beber.

Fenomena menunjukkan bahwa pertunjukan dua kategori wayang di atas memiliki sifat yang berbeda. Yang tiga dimensi, aspek bayangannya terabaikan; sedangkan yang dua dimensi,

Yudhianta, dkk. *Sejarah Budaya: Jilid I* (Klaten: Intan Pariwara, 1988), 103.

⁶⁵ Hazim Amir, *Nilai-nilai Etis dalam Wayang* (Jakarta: Pustaka Sinar Harapan, 1991), 34.

⁶⁶ R.M. Soedarsono, *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1997), 3 – 4.

aspek bayangannya lebih nyata. Namun demikian keduanya disebut wayang. Dengan demikian dapat diasumsikan bahwa yang dimaksud wayang di sini bukanlah bayang-bayang, tetapi segala fenomena yang ada di dalamnya.

Berdasarkan pencermatan atas fenomena dalam dua kategori wayang di atas maka dalam penelitian ini wayang tidak dimaknai sebagai pertunjukan bayang-bayang atau *shadow play* seperti pandangan Hazeu, Brandon, Becker, Holt, dan peneliti pendahulu yang lain. Untuk memahami wayang di sini harus pula memahami pandangan orang Jawa tentang *kêlir*. *Kêlir* dalam pertunjukan wayang dipandang sebagai simbol jagad,⁶⁷ sebagai tempat segala makhluk (pertunjukan wayang) beraktivitas. Oleh karena wayang kulit berdimensi dua maka kelirnyapun juga berdimensi dua, yaitu berupa kain putih yang dibentangi. Hal ini berbeda dengan wayang wong dan wayang golek. Oleh karena ia berdimensi tiga maka kelirnyapun juga berdimensi tiga, yaitu ruang realitas ini. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa pada dasarnya pertunjukan wayang wong, wayang golek, dan, wayang kulit menggunakan *kêlir*, namun wujudnya yang berbeda, yaitu bentangan kain dan ruang realitas. *Kêlir* dalam pandangan masyarakat merupakan identifikasi dari jagad atau “ruang” hidup yang ada masanya digelar dan digulung. Menurut pandangan

⁶⁷ Sastroamidjojo, 70.

orang Jawa, jagad ini digelar (*gumêlar*), sebagai ajang aktivitas hidup segala makhluk. Apabila jagadnya digulung dimaknai sebagai berakhirnya kehidupan. Dengan demikian wayang dengan kelirnya di sini bukanlah berorientasi pada bayang-bayang, tetapi dimaknai jagad dengan segala isinya. Dengan demikian diperoleh pemahaman bahwa pengertian wayang bukanlah permainan bayang-bayang atau *shadow play*. Tujuan pengadaan kelir yang berupa bentangan kain bukan untuk menghasilkan bayang-bayang, tetapi kesesuaian dimensi sebagai simbol alam beserta isinya (*jagad saisiné*). Bayang-bayang yang muncul dalam pertunjukan wayang kulit hanyalah sebuah efek dari jagad dua dimensi yang terkena sinar *bléncong*.

Istilah wayang dalam masyarakat Jawa memiliki tiga makna sekaligus. Pertama adalah wayang sebagai cerita. Pengertian demikian dijumpai dalam pernyataan "*tukokna buku wayang*" ([tolong saya] dibelikan buku wayang). Yang dimaksud wayang di sini adalah cerita, yaitu sebuah buku yang berisikan cerita wayang. Kedua adalah wayang sebagai "boneka". Pengertian ini dapat dijumpai pada ungkapan "*tulung gawèkna wayang*" (tolong [saya] dibuatkan wayang), yang dimaksud wayang di sini adalah boneka. Ketiga adalah wayang sebagai pertunjukan. Ungkapan "*ayo nonton wayang*" (mari melihat wayang), yang dimaksud wayang di sini adalah pertunjukan.

Ketiga makna istilah wayang di atas, meskipun pemaknaannya berbeda-beda tetapi apabila dicermati, di dalamnya terdapat acuan referensial yang sama, yaitu yang berkenaan dengan sebuah jagad tersendiri (sebagai Mahabarata Jawa) beserta kompleksitasnya (tokoh, permasalahan, peristiwa, tempat, dan sebuah bentuk pertunjukan). Ketiganya merupakan satu kesatuan yang tidak dapat dipisahkan. Masyarakat pun tidak pernah mempersoalkan kategorisasi makna tersebut. Semuanya dihargai sebagai sebuah kebenaran serta dipahami bersama.

Wayang, bagi masyarakat Jawa dipandang sebagai mitos. Segala kompleksitasnya telah dipahami dan dimengerti oleh masyarakat Jawa. Tokoh, permasalahan, peristiwa, tempat dan sebagainya telah menyatu dengan jagad pikir orang Jawa. Oleh karena itu ketika seorang Jawa melihat atau mendengar disebutkan sebuah tokoh wayang (misalnya Bima), ia akan menangkap sebuah "realitas" atas tokoh Bima lengkap dengan sejarah, silsilah, karakter, serta peristiwa-peristiwa yang dialaminya. Bagi orang Jawa, mendengar atau menyaksikan sebuah peristiwa dalam wayang tidak ubahnya seperti mendengarkan sebuah kata dalam fenomena bahasa. Oleh karena itu tidak mustahil apabila seorang penonton mengetahui lakon yang akan digelar hanya mendengarkan sebagian dari sebuah lakon (misalnya *jêjêr* pertama). Pemahaman orang Jawa atas

wayang mirip dengan orang yang paham bahasa Indonesia ketika mendengar kata “perang”, “damai”, “soto”, “sate”, “sapi”, “monyet” dan lain sebagainya. Mereka akan menangkap berbagai fenomena yang komprehensif atas kata yang didengarnya.

Penelitian menyebutkan bahwa kelahiran wayang berawal dari pemujaan roh nenek moyang yang kemudian dibangun menjadi pengetahuan mitologi.⁶⁸ Dalam perkembangannya, wayang bagi orang Jawa dipandang sebagai mitologi keagamaan yang sakral, yang diterima secara universal untuk menginterpretasikan dunianya, baik secara mikrokosmos maupun makrokosmos.⁶⁹ Wayang dan kehidupan masyarakat Jawa telah menjadi sebuah jalinan yang kait-mengait tak terpisahkan. Bagi orang Jawa pertunjukan wayang tidak hanya dianggap sebagai tontonan, tetapi sekaligus sebagai tuntunan yang memberikan acuan dalam mensikapi seluruh aspek kehidupan.⁷⁰ Wayang bukan sekedar cerita fiksi tetapi dipandang sebagai sejarah leluhurnya yang benar-benar terjadi di masa lampau.

Berdasarkan uraian di atas, yang dimaksud wayang di sini adalah sebuah jagad imajiner sebagai perwujudan jagad pikir mitis orang Jawa untuk menerjemahkan pengetahuannya mengenai

⁶⁸ Timbul Haryono, “Wayang Purwa: Sekelumit Sejarah dan Perkembangannya” dalam *Resital: Jurnal Ilmiah Seni Pertunjukan*, Edisi VI/01, Juni 2005, 75; Periksa pula Brandon, 3.

⁶⁹ P. M. Laksono, 22.

⁷⁰ Timbul Haryono, *Seni Pertunjukan dan Seni Rupa dalam Perspektif Arkeologi Seni* (Surakarta: ISI Press, 2008), 2.

mikrokosmos dan makrokosmos. Pengertian wayang mencakup tokoh, permasalahan, persoalan, tempat, dan bentuk pertunjukan. Wayang adalah kesatuan dari boneka, cerita, dan pertunjukan yang saling menjalin dalam rangkaian cerita yang sangat panjang, sebagai jagad simbol dengan kompleksitas fenomena budaya. Dalam penelitian ini ketiga makna wayang tersebut dihargai sebagai sesuatu yang telah menyatu yang tidak dapat dipisahkan. Ketika wayang disebut sebagai “cerita” secara otomatis akan terbersit mengenai boneka dan pertunjukannya sekaligus; demikian sebaliknya ketika wayang disebut sebagai sebuah pertunjukan akan tersertakan dua aspek yang lainnya, atau disebut jagad wayang.

Permasalahan selanjutnya adalah pengertian struktur. Istilah struktur, dalam kajian budaya memiliki pengertian yang berbeda-beda. Bidang ilmu sosiologi, antropologi, sastra, seni, maupun beberapa peneliti menjabarkan pengertian struktur berdasarkan paradigma dan latar belakang pengetahuannya (model). Struktur dalam bidang sastra dimaknai suatu kaitan-kaitan tetap antara kelompok-kelompok gejala dengan menekankan pada kategorisasi (oposisi) penokohan (utama - pembantu, antagonis – protagonis, dan sebagainya).⁷¹ Y.W Wartaya

⁷¹ Periksa Luxemburg, 36 -40. Periksa pula Teeuw, 102 - 104, 113.

Winangun menyimpulkan pandangan Victor Turner mengenai struktur adalah hubungan antara sesuatu yang berbeda sebagaimana dalam kutipan berikut.

Kata “struktur” biasa menunjuk pada hubungan-hubungan yang terjadi di antara manusia yang berbeda kedudukannya. Struktur cenderung menghasilkan jarak, ketidaksamaan, seringkali malah mengarah kepada eksploitasi antara manusia dengan manusia, laki-laki terhadap perempuan, dan yang tua kepada yang muda.⁷²

Pandangan Radcliffe-Brown mirip dengan Turner yaitu struktur kebudayaan adalah relasi antar unsur atas dasar perbedaan sebagaimana dalam kelembagaan masyarakat.⁷³ Menurut Malinowski, struktur adalah relasi antar unsur atas dasar fungsinya sebagaimana dalam organisme.⁷⁴ Baik Radcliffe-Brown maupun Malinowski, memandang bahwa relasi antar unsur budaya diatur oleh fungsinya. Oleh karena itu pandangan mereka dikenal dengan strukturalisme fungsional. Talcot Parsons memadukan pandangan Radcliffe-Brown dan Malinowski, yakni struktur adalah unsur-unsur pemolaan sistem untuk membebaskan diri dari fluktuasi jangka pendek atas situasi

⁷² Y.W. Wartaya Winangun, *Masyarakat Bebas Struktur: Liminalitas dan Komunitas Menurut Victor Turner* (Yogyakarta: Kanisius, 1990), 56.

⁷³ Periksa A.R. Radcliffe-Brown, *Struktur dan Fungsi dalam masyarakat Primitif* (Kuala Lumpur: Dewa Bahasa dan Pustaka Malaysia, 1980), xix.

⁷⁴ Periksa Bronislow Malinowski, *A Scientific Theory of Culture and Other Essays* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1944), 40- 41, 150 – 154.

eksternalnya. Struktur dalam pandangan Parson bersifat dinamis yang berorientasi pada integritas, adaptasi, laten, dan tujuan.⁷⁵

Struktur yang dimaksud dalam penelitian ini tidaklah sama dengan pengertian struktur di atas, tetapi struktur menurut pandangan Lévi-Strauss, yaitu sebuah relasi antar relasi atau sistem relasi yang dibangun oleh oposisi berpasangan. Meskipun Barthes dan Lévi-Strauss sama-sama berpijak pada semiologi linguistik Ferdinand de Saussure, namun Barthes lebih menekankan pada relasi antar tanda (semiotik) atau menekankan aspek *parole*,⁷⁶ sedangkan Lévi-Strauss menekankan pada relasi antar relasi (strukturalisme) atau aspek *langue*. Barthes lebih berorientasi pada subjektivitas yang menekankan aspek sejarah dan ideologi, sedangkan Lévi-Strauss bersifat ahistoris yang menekankan pada persoalan yang bersifat objektif, kolektif, sebagai cita-cita bersama.⁷⁷ Namun demikian agar tidak terjadi kesalahpahaman, di sini ditegaskan bahwa yang dimaksud ahistoris di sini bukan berarti menolak aspek kesejarahan, melainkan tidak mendapat perhatian khusus.⁷⁸

⁷⁵ Periksa Peter Hamilton, Ed., *Talcott Parsons dan Pemikirannya*, Terj. Hartono Hadikusumo (Yogyakarta: Tiara Wacana, 1990), 186 - 196.

⁷⁶ Periksa S.T. Sunardi, *Semiotika Negativa; Dengan Post Scriptum: "Jalan Purgatorio dalam Kajian Budaya"* (Yogyakarta: Buku Baik, 2004), 37 - 83.

⁷⁷ Lévi-Strauss, 203.

⁷⁸ Periksa Ahimsa-Putra (2006), 65.

Lévi-Strauss berpandangan bahwa struktur adalah model yang dibuat oleh antropolog untuk memahami dan menjelaskan fenomena budaya yang ditelitinya, yang tidak ada kaitannya dengan fenomena empiris kebudayaan itu sendiri. Model ini merupakan relasi-relasi yang saling berhubungan dan saling mempengaruhi, yang merupakan keteraturan mekanisme yang tidak disadari oleh penggunanya.⁷⁹ Dalam pandangan ini, setiap fenomena budaya merupakan bahasa-bahasa, yaitu suatu perangkat tanda dan simbol yang menyampaikan pesan-pesan tertentu. Struktur diperoleh dengan cara mengabstraksikan ketertataan (*order*) serta keterulangan (*regularities*) pada berbagai fenomena budaya dan merumuskan aturan-aturan abstrak (model) di balik fenomena budaya yang ditelitinya. Dengan demikian yang dimaksud struktur di sini adalah “tata bahasa”, yaitu pola-pola yang menjelaskan tentang kaidah-kaidah yang berlaku secara kolektif, yang mengatur sistem relasi dari relasi unsur-unsur dalam *Lakon Dewa Ruci* dan pertunjukannya.⁸⁰ Struktur ini dapat digunakan untuk memahami berbagai fenomena budaya Jawa. Artinya struktur di sini adalah sesuatu yang bermakna.

Yang dimaksud makna *Lakon Dewa Ruci* di sini bukan makna yang berorientasi pada pencarian nilai-nilai melalui

⁷⁹ J. van Baal, *Sejarah dan Pertumbuhan Teori Antropologi Budaya (Hingga dekade 1970)*, diIndonesiakan oleh J..Piry (Jakarta: Gramedia, 1988), 118 – 119.

⁸⁰ Ahimsa-Putra, 60 – 61.

penafsiran atas simbol-simbol yang ada dalam *Lakon Dewa Ruci* secara parsial, baik mengenai peristiwa empirik yang dialami Bima maupun isi *wejangan* Dewa Ruci.⁸¹ Berbeda pula dengan pengertian makna dalam tari yang didefinisikan sebagai cerita atau fenomena aktual selengkap-lengkapannya yang diartikulasikan melalui *gesture* dan *steps*.⁸²

Lakon Dewa Ruci sebagai sebuah teks yang otonom dan berdiri sendiri memiliki otoritas makna yang terlepas dari fenomena budaya yang melingkupinya, tidak berhubungan dengan konteksnya. Makna teks dipandang stabil, tidak mengalami perubahan, serta tidak terpengaruh oleh dinamikanya.⁸³ Makna di sini adalah gagasan pokok yang terkandung dalam *Lakon Dewa Ruci* yang dibangun oleh keseluruhan unsur sebagai sistem simbol berdasarkan struktur yang diperoleh dari analisis struktural. Artinya bahwa makna adalah hasil pembacaan dan penafsiran yang berfokus pada bagaimana cara unsur-unsur *Lakon Dewa Ruci* itu direlasikan baik dalam relasi sintagmatik maupun paradigmatis.⁸⁴ Makna di sini menekankan pada relasinya, meskipun bukan berarti mengabaikan simbol. Bagaimana pun

⁸¹ Periksa Sastroamidjojo (1964); Soetarno (1989); Zoetmulder (1991).

⁸² Periksa Anya Peterson Royce, *The Anthropology of Dance* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1977), 192 – 211.

⁸³ Rien T. Segers, *Evaluasi Teks Sastra*, terj. Suminto A. Sayuti (Yogyakarta: Adicita Karya Nusa, 1978), 87; periksa Teeuw, 53 – 54: Periksa pula Palmer, 185 – 186.

⁸⁴ Lévi-Strauss, 206.

juga simbol merupakan unsur penting yang memberi acuan referensial dalam membangun makna lakon. *Lakon Dewa Ruci* dalam analisis ini dipandang sebagai sebuah kalimat yang terdiri dari serangkaian kata-kata. Melalui model ini sangat mungkin bahwa makna yang diperoleh memiliki kesamaan atau kemiripan dengan makna yang dimaksudkan oleh penanggapnya, tetapi juga sangat mungkin justru sangat berbeda atau tidak ada kaitannya sama sekali dengan maksud si penanggap.

Penelitian yang berpusat pada studi teks ini berupaya melacak pasangan Bima-Drona dalam *Lakon Dewa Ruci* pertunjukan *wayang kulit purwa* dengan menggunakan model linguistik yang ditawarkan Lévi-Strauss. Studi teks yang dimaksud di sini tidak sama dengan pengertian studi teks seni pertunjukan yang ditawarkan Marco de Marinis yang memandang sebuah teks pertunjukan seni sebagai sebuah entitas multi lapis yang dibangun oleh sebuah peristiwa diskursif yang kompleks, yang merupakan jalinan dari beberapa elemen ekspresif yang diorganisasikan (*multilayered entity*). Yang dimaksud *multilayered entity* bahwa teks seni pertunjukan sebuah kompleksitas unsur-unsur yang dibangun oleh berbagai sistem tanda.⁸⁵ Dengan

⁸⁵ Marco de Marinis, *The Semiotic of Performance*, Terj. Aine O'Healy (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993), 1 - 2. Periksa pula R.M. Soedarsono, *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa* (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999), 69. Lévi-Strauss, 206 -207. Royce, 64 - 84.

demikian jelas bahwa yang dimaksud Marinis atas teks seni pertunjukan adalah sebuah sistem tanda, sedangkan dalam analisis strukturalisme difokuskan pada sistem relasi yang dibangun atas sistem tanda.

Oleh karena pandangan Marinis dan Lévi-Strauss sama-sama analisis struktural maka dalam langkah-langkah tahapan analisis tidak menutup kemungkinan adanya beberapa kesamaan meskipun berbeda orientasi. Sebagaimana dijelaskan Marinis bahwa sistematika kerja dalam analisis semiotik atas teks seni pertunjukan diorientasikan "*such as the relationship between the dramatic teks and the performance teks, the graphic transcription of performance, and the issue of theatrical reception*".⁸⁶ Dalam penelitian ini diperhatikan pula mengenai relasional teks dramatik dan teks pertunjukannya. Namun demikian analisisnya bukan untuk menafsirkan sistem tanda yang digunakan dalam fenomena seni tersebut, tetapi bertujuan untuk mendapatkan strukturnya, yaitu sistem relasi yang dibangun antarrelasi oposisi berpasangan. Mengenai isu-isu teatrikal yang dibahas dalam semiotika Marinis, dalam penelitian ini tidak mendapat perhatian.

Dua tahapan kerangka kerja analisis yang ditawarkan Marinis di atas (tetapi tidak sedetil Marinis), dalam penelitian ini dimanfaatkan dalam rangka mendapatkan struktur luar (*surface*

⁸⁶ Marinis, 2.

structure), sedangkan tahap ke-tiga dalam penelitian ini berbeda dengan Marinis. Dalam tahap ke-tiga tidak membahas isu teatrikal tetapi tentang struktur dalam (*deep structure*). Untuk itu dalam penelitian ini, teks seni pertunjukan diperlakukan secara intrinsik, atas teks karya seni itu sendiri. Elemen ekspresif yang melingkupinya, baik penyelenggara, penonton, para pedagang, para penjudi, pencopet dan sebagainya, yang berada di luar teks karya seni yang dipertunjukkan di abaikan.⁸⁷

Lakon Dewa Ruci dalam penelitian ini dihargai sebagai sebuah teks yang otonom, berdiri sendiri, sebagai media komunikasi yang di dalamnya mengandung sejumlah pesan atau makna. Makna *Lakon Dewa Ruci* dalam pandangan ini tidak ditentukan oleh satu atau sebagian unsur saja, tetapi ditentukan oleh semua unsur pembangun lakon. Masing-masing unsur lakon tersebut tidak dapat ditelaah secara terpisah karena makna lakon wayang ditentukan cara unsur-unsur tersebut dikombinasikan. Untuk itu dalam analisisnya dapat digunakan model analisis kebahasaan,⁸⁸ dengan paradigma strukturalisme Lévi-Strauss yang melibatkan analisis mitologi wayang. Langkah ini ditempuh karena disadari bahwa analisis wayang yang tanpa melibatkan

⁸⁷ Bandingkan Royce, 9 – 10 mengenai pengertian “*going to a dance*”, bahwa tari selain aktivitas fisik yang aktual, di dalamnya juga ada keterlibatan musik, interaksi dengan penari yang lain, *the refreshments* (hiburan), kesungguhan dari semua yang terlibat dalam peristiwa seni tersebut.

⁸⁸ Lévi-Strauss, 206.

keseluruhan unsur tidak akan diperoleh makna yang relatif utuh.⁸⁹ Demikian sebaliknya, analisis struktural yang mengabaikan analisis mitologi wayang tidak akan mampu menyentuh akar permasalahannya.⁹⁰ *Lakon Dewa Ruci* dalam pandangan ini dihargai terdiri dari sejumlah unsur. Unsur-unsur tersebut dikombinasikan sedemikian rupa dalam rangka mewadahi pesan atau makna lakon. Masing-masing unsur tersebut merupakan transformasi dari suatu konsep yang erat kaitannya dengan mitologi wayang.

Perlunya menjembatani dua bidang tersebut karena adanya perbedaan pandangan mengenai sifat mitos antara analisis strukturalisme dengan fenomena dalam jagad wayang. Lévi-Strauss berpandangan bahwa mitos tidak ada kaitannya dengan antropologi religius.⁹¹ Pandangan ini berbeda dengan pemahaman pada umumnya bahwa mitos tidak lepas dari masalah ritus dan kudus.⁹² Menurut Lévi-Strauss, mitos berada dalam *platitude* dan *sophism*,⁹³ yang tidak lebih dari sekedar dongeng belaka, bukan sebagai kisah suci dan wingit.⁹⁴ Menurut Lévi-Strauss, mitos

⁸⁹ Lévi-Strauss, 202 - 209.

⁹⁰ Alf Hildebeitel, *The Ritual of Battle; Krishna in The Mahabharata* (Albany: State University of New York Press, 1990), 359-360.

⁹¹ Lévi-Strauss, 203.

⁹² Periksa P.S. Hari Susanto, *Mitos: Menurut Pemikiran Mircea Eliade* (Yogyakarta: Kanisius, 1987), 71 - 105.

⁹³ Lévi-Strauss, 203.

⁹⁴ Ahimsa-Putra, 77.

diciptakan manusia untuk memecahkan kebuntuan intelektualnya.⁹⁵

Berdasarkan uraian di atas jelas bahwa pandangan Lévi-Strauss tentang mitos bertolak belakang dengan fenomena jagad wayang. Becker menyebutkan bahwa "*wayang has reference to a mythology accessible to us in Old Javanese or Sanskrit literature, primarily the two great epic, the Ramayana and the Mahabharata*".⁹⁶ Dari pandangan tersebut dapat diasumsikan bahwa munculnya wayang berawal dari pemikiran mitologis yang terdapat dalam sastra Jawa Kuna maupun India, terutama dari kisah Mahabharata dan Ramayana. Oleh masyarakat Jawa tradisional, wayang dipandang sebagai mitologi keagamaan yang suci., yang keberadaannya diterima secara universal sebagai pengejawantahan dari pengetahuan masyarakat Jawa tentang alam semesta.⁹⁷ Wayang oleh masyarakat Jawa tradisional dipandang sebagai sebuah realitas sejarah masa lampau yang benar-benar pernah terjadi. Sifat ritual wayang ditunjukkan oleh fakta bahwa setiap penyelenggaraan pertunjukan wayang tidak

⁹⁵ Lévi-Strauss, 203. Bandingkan dengan Baal, 153.

⁹⁶ A. L. Becker, "Text-Building, Epistemology, and Aesthetics in Javanese Shadow Theatre" in Alton L. Becker and Aram Yengoyan, Editor. *The Imagination and Reality: Essays on Southeast Asian Coherence Systems* (Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1979), 227; Periksa pula B. B. Parnickel "Towards An Interpretation of The Metempsychosis Motif in Wayang Purwa Lakons" in *Bijdragen tot de Taal – en Valken Kunde* 136, 1980, 472 - 473.

⁹⁷ Brandon, 3; Laksono, 22.



lepas dari fenomena ritual. Dalam penelitian ini, pandangan tersebut dihargai karena kisah dalam wayang bersumber dari *Mahābhārata*. *Mahābhārata* merupakan sebuah epos yang memuat tentang ajaran-ajaran ritual Wedik Brahmanisme yang meliputi prinsip-prinsip kehirarkian serta keseimbangan alam yang diatur dalam sebuah kelembagaan ritual.⁹⁸

Penelitian ini juga menghargai perbedaan antara pandangan Lévi-Strauss dan mitologi tentang jagad wayang. Namun demikian agar tidak mengganggu asumsi dan sifat analisis strukturalisme, baik teoretis maupun metodologis, maka dalam penelitian ini kedua perbedaan tersebut perlu dijembatani. Untuk tujuan itu terlebih dahulu perlu dijelaskan pengertian mitologi wayang. Dalam penelitian ini, mitologi dapat dipandang dari dua sisi. Pertama adalah dipandang dari sisi pandangan orang Jawa terhadap wayang. Wayang oleh masyarakat Jawa tradisional dipandang sebagai pemikiran religius untuk menerangkan tentang apa dan bagaimana alam semesta ini “beraktifitas” melalui tatanan dan sistem dalam kemustahilan mitos jagad wayang.⁹⁹ Pengertian

⁹⁸ A. H. Johns, “Devaruci or The Divine Splendor: A Javanese Presentation of an Indian Religious Concepts” *Tendebantque manus ripae ulterioris, amore, Aneiad VI* 314; C. Z. Minkowski. “Janamejaya’s Sattrā and Ritual Structure” *Journal of The American Oriental Society*. Volume 109, Number 3, July - September 1989, p. 401; Greog Von Simson, “The Mythic Background of The Mahabharata” in *Proceeding of the Candinavian conference of Indological Studies* (Stockholm, June 1st – 5th 1982), 201 – 213.

⁹⁹ Bandingkan dengan Baal, 153 – 154.

mitologi dalam kategori ini adalah dipandang dari sisi orang Jawa bahwa wayang merupakan sesuatu yang mitis, yang dipandang sebagai mitologi keagamaan yang sakral dan suci. Masyarakat Jawa tradisional serta dalang konservatif (dalang *sêpuh* seperti Ki Timbul Hadiprayitno, Ki Hadi Sugito, Ki Mudjaka Djaka Rahardja) masih memiliki anggapan bahwa apabila seseorang ataupun dalang memperlakukan wayang atau lakonnya dengan seenaknya saja (*ngrusak anggêr-anggêr*) nantinya akan celaka (*kuwalat*). Oleh karena itu tidak mustahil apabila dijumpai tokoh wayang yang diperlakukan secara khusus (misalnya dibungkus kain putih, dikalungi untaian bunga atau yang lainnya).

Kedua adalah dipandang dari sisi wayang sebagai sebuah jagad tersendiri. Fenomena wayang menunjukkan bahwa tokoh-tokoh *titah* dalam jagad wayang juga mengenal mitos. Di sini terdapat pemahaman bahwa peristiwa yang dialami oleh tokoh *titah* selalu melibatkan campur tangan dari tokoh-tokoh dewa. Campur tangan tersebut ditunjukkan melalui sistem simbol yang berupa inkarnasi, kepemilikan atas sesuatu, karakter, ciri-ciri fisik, dan keturunan.¹⁰⁰ Berdasarkan pandangan tersebut maka dalam penelitian ini wayang dihargai sebagai sebuah “dunia” tersendiri, sebuah cerita yang sangat panjang yang telah membangun sebuah ‘realitas’ kehidupannya. Untuk membedakan

¹⁰⁰ Hildebeitel, 35-37.

dengan realitas kehidupan manusia yang sebenarnya, maka realitas kehidupan wayang dalam penelitian ini diistilahkan sebagai “realitas yang hidup”.

Fenomena mitis dalam jagad wayang tersebut disadari dan diketahui para tokohnya, sebagaimana dipahami oleh orang Jawa. Pemahaman ini ditunjukkan melalui dialog dan peristiwa yang dialami tokoh-tokohnya. Krêsna sebagai titisan Wisnu dipahami oleh tokoh-tokoh yang lain. Duryudana sebagai inkarnasi dewa perusak, sejak dia dilahirkan tanda-tandanya telah diketahui Yama Widura dan para tetua Kurawa. Demikian juga untuk tokoh-tokoh yang lain. Dalam jagad wayang juga terdapat tatanan hidup, baik vertikal (*manambah*) maupun horisontal (*mêmayu hayuning bawana*). Meskipun demikian, keberadaan dua lapis mitos tersebut saling keterkaitan, tidak dapat dipisahkan. Disadari bahwa meskipun mitos wayang seolah-olah berdiri sendiri tetapi kenyataannya tidak demikian. Bagaimanapun juga mitos wayang dibangun oleh mitos orang Jawa. Semua yang ada dalam mitos wayang merupakan manifestasi jagad pikir mitis orang Jawa. Mitos wayang, baik disadari maupun tidak merupakan acuan bagi para pujangga Jawa dalam menggubah lakon, dan di sisi lain mitos wayang merupakan perwujudan dari jagad pikir mistis orang Jawa. Artinya bahwa penggunaan sistem simbol dalam sebuah lakon wayang, seorang pujangga tidak berbuat sewenang-wenang,

melainkan selalu memperhatikan pertautan itu serta teks-teks lakon yang lain (intertekstualitas). Berdasarkan uraian di atas, yang dimaksud mitologi wayang dalam penelitian ini adalah mitologi kategori kedua, meskipun bukan berarti mengabaikan sama sekali mitologi kategori pertama. Mitologi wayang dalam penelitian ini dihargai sebagai bagian dari makna referensial dalam kapasitasnya sebagai relasi paradigmatis.

Penelitian ini memandang lakon wayang sebagai sarana komunikasi yang mengandung makna. Makna ini diekspresikan melalui sejumlah unsur yang dibangun dalam sebuah struktur tertentu. Unsur pembangunnya merupakan sistem simbol yang sarat dengan muatan mitis. Analisis strukturalisme dengan melibatkan mitologi wayang ini sangat dimungkinkan, sebagaimana dijelaskan Edmund Leach bahwa kosmologi merupakan salah satu cara menjelaskan fenomena alam yang di dalamnya juga terdapat kategorisasi yang menampilkan oposisi berpasangan.¹⁰¹

Analisis dalam penelitian ini berpijak pada pandangan Lévi-Strauss mengenai analisis mitos, yaitu sebagai berikut.

(1) If there is a meaning to be found in mythology, it cannot reside in the isolated element which enter into the composition of a myth, but only in the way those elements are combined. (2)

¹⁰¹ Edmund Leach, *Culture and Communication; The Logic by Which Symbolare connected: An introduction to the use of structuralist analysis in social anthropology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976), 43 – 45, 69 – 75.

*Although myth belongs to the same category as language, being, as a matter of fact, only part of it, language in myth exhibits specific properties. (3) Those properties are only to be found above the ordinary linguistic level, that is, they exhibit more complex features than those which are to be found in any other kind of linguistic expression.*¹⁰²

Pandangan Lévi-Strauss di atas menghargai keterlibatan semua unsur pembangun lakon. Unsur-unsur tersebut merupakan sistem simbol dan sekaligus sistem tanda dalam rangka membangun makna lakon.¹⁰³ Makna sebuah mitos tidak ditentukan oleh salah satu atau sebagian unsur saja, tetapi harus melibatkan keseluruhan unsur pembangun lakon. dalam pemaknaannya, unsur-unsur mitos tersebut tidak dianalisis secara terpisah-pisah tetapi harus memperhatikan cara unsur tersebut dikombinasikan. Dalam pandangan ini analisis mitos disejajarkan dengan kalimat dalam fenomena kebahasaan, tetapi kebahasaan dalam mitos memiliki ciri yang sangat khusus. Untuk memaknainya tidak hanya sebatas pada tataran kebahasaannya saja tetapi lebih kompleks dan berada di atas tataran kebahasaan. Sebagai kumpulan dari beberapa kata, sebuah kalimat akan bermakna apabila cara mengkombinasikan kata-katanya mengikuti kerangka relasional atau struktur, baik secara sintagmatik maupun paradigmatis sesuai dengan kaidah yang berlaku dalam bahasa tersebut. Berbeda dengan struktur dalam

¹⁰² Lévi-Strauss, 206.

¹⁰³ Leach, 47 – 49.

fenomena kebahasaan yang telah diteliti oleh ahli bahasa, dalam penelitian ini justru bertujuan untuk mendapatkan struktur *Lakon Dewa Ruci*, yaitu relasi-relasi yang saling berhubungan dan saling mempengaruhi satu sama lainnya.¹⁰⁴

Ahimsa-Putra menjelaskan bahwa struktur di sini dibedakan menjadi dua, yaitu: (1) Struktur lahir atau struktur luar (*surface structure*) adalah struktur yang tampak, yang dapat didengar, dilihat, dan dirasakan. (2) Struktur batin atau struktur dalam (*deep structure*), yaitu struktur yang tidak tampak, yang berada di balik *surface structure*. Meskipun tidak tampak dan tidak disadari, *deep structure* dapat diketahui dan diabstraksikan.¹⁰⁵ Struktur lahir adalah relasi-relasi antar unsur yang dapat disusun berdasarkan fakta-fakta empiris dari relasi-relasi tersebut, sedangkan struktur batin adalah sistem relasi tertentu yang dibangun berdasarkan struktur lahir. Struktur batin ini telah bermakna dan dapat digunakan untuk memahami berbagai fenomena budaya yang diteliti.¹⁰⁶

Bedasarkan pandangan di atas maka pertanyaan penelitian ini dapat dijawab dengan cara membahas tiga persoalan. Persoalan pertama adalah analisis struktur lahir (*surface structure*). Persoalan kedua adalah analisis struktur batin (*deep*

¹⁰⁴ Ahimsa-Putra, 60 – 61.

¹⁰⁵ Periksa Ahimsa-Putra, 68.

¹⁰⁶ Ahimsa-Putra, 61.

structure) yang dianalisis berdasarkan struktur lahir. Persoalan ketiga adalah analisis makna *Lakon Dewa Ruci* yang meliputi analisis makna pasangan Bima-Drona, makna teks *Lakon Dewa Ruci*, dan makna teks pertunjukan wayang kulit purwa *Lakon Dewa Ruci* yang dianalisis berdasarkan struktur batin. Untuk mendapatkan struktur batin (*deep structure*) harus mendapatkan *surface structure*,¹⁰⁷ melalui analisis teks dramatikanya.

Berbeda dengan kajian sastra fiksi, kajian atas *Lakon Dewa Ruci* sebagai sastra lakon, di dalamnya mencakup pula aspek pertunjukannya.¹⁰⁸ Aspek pertunjukan merupakan bagian penting dari sastra lakon karena kehadirannya memberikan makna lapis kedua.¹⁰⁹ Oleh karena itu untuk memahami teks dramatik *Lakon Dewa Ruci* dapat ditempuh melalui analisis dramaturgi wayang dengan dipandang dari dua sisi, yaitu: (1) Teks *Lakon Dewa Ruci* sebagai materi pentas. (2) Pertunjukan *wayang kulit purwa*.¹¹⁰ Yang dimaksud teks lakon *Dewa Ruci* sebagai materi pentas di sini adalah naskah lakon, sedangkan yang dimaksud pertunjukan adalah pelaksanaan pentasnya atau sudah berwujud aktivitas.

Teks *Lakon Dewa Ruci* sebagai materi pentas *wayang kulit purwa* dapat dipahami dengan cara menganalisis dramaturginya.

¹⁰⁷ Ahimsa-Putra, 68.

¹⁰⁸ Periksa dan bandingkan dengan Soemanto, 14 – 61.

¹⁰⁹ Luxemburg, 158.

¹¹⁰ Bandingkan dengan Henry Guntur Tarigan, *Prinsip-Prinsip Dasar Drama* (Bandung: Angkasa, 1984), 73.

Namun demikian dramaturgi yang dimaksud di sini berbeda dengan dramaturgi dalam drama Barat. Disebutkan bahwa dalam drama Barat, jalan cerita dan perkembangan peristiwa pada umumnya ditunjukkan melalui dialog karena tidak memiliki narasi. Sebaliknya dalam lakon wayang selain digunakan dialog juga digunakan narasi yang berupa *janturan*, *kandha*, serta *sulukan*. Oleh karena itu jalan cerita dan perkembangan peristiwa yang terjadi dalam pertunjukan wayang dapat diketahui melalui dialog, narasi, dan *sulukan*.¹¹¹ Dipahami pula bahwa dalam jagad wayang terdapat pola bangunan lakon wayang yang secara konvensional telah dibakukan.

Pola tersebut adalah: satu pertunjukan lakon wayang selalu dibagi menjadi tiga bagian, yang ditata oleh *pathêt* yaitu bagian *pathêt Nêm*, *pathêt Sanga*, dan *pathêt Manyura*.¹¹² Mengikuti langkah yang dilakukan pada penelitian awal bahwa dalam satu lakon wayang tradisi Surakarta, rangkaian peristiwa pada masing-masing *pathêt* dapat dibagi lagi menjadi beberapa *jêjêr* dan adegan. Masing-masing *pathêt* terdiri dari beberapa *jêjêr*, dan masing-masing *jêjêr* terdiri dari beberapa adegan. Pembagian *jêjêr* dan adegan dalam lakon wayang didasarkan atas tiga persoalan. Pertama, persoalannya masih berada dalam satu permasalahan

¹¹¹ Brandon (1970), 31.

¹¹² Soedarsono (1997), 213. Brandon (1970), 20 – 21. Holt, 186 – 188 yang menyebut pembagian lakon atas *pathêt* tersebut dengan istilah fase.

pokok. Kedua, tempat peristiwa tersebut terjadi atau *setting* pada umumnya berada dalam satu wilayah teritorial. Ketiga, mengikuti aturan pembagian *jêjêr* dengan tanda khusus yang telah dibakukan oleh konvensi wayang.¹¹³ Jalan cerita dan perkembangan peristiwa, tokoh, permasalahan, peristiwa, dan tempat peristiwa tersebut terjadi. Mengikuti langkah yang dilakukan Bakdi Soemanto dengan memodifikasi pandangan George R. Kernodle, teks dramatik *Lakon Dewa Ruci* sebagai struktur lahir, berurusan dengan pola bangunan lakon, *sambung-rapêt*, dan *grêgêt-sahut*.¹¹⁴

Pertunjukan sebagai aktivitas yang menjadikan teks Lakon Dewa Ruci mewujudkan, berurusan dengan aktifitas pentas meliputi tata panggung dan *caking pakêliran*, serta hubungan antara penanggap dengan dalang.¹¹⁵ Kedua sisi teks pertunjukan *wayang kulit* tersebut selalu melekat bersama-sama, tidak dapat dipisahkan. Setiap pertunjukan wayang tradisional selalu menyajikan sebuah teks lakon yang ditampilkan mengikuti pola bangunan lakon yang telah dibakukan secara konvensional dalam jagad wayang.¹¹⁶ Relasi-relasi atas unsur yang ditampilkan dalam teks dramatik Lakon Dewa Ruci inilah yang kemudian ditelaah dengan untuk mendapatkan *deep structure*nya .

¹¹³ Periksa Wahyudi (2001), 62 – 128.

¹¹⁴ Bandingkan dengan Soemanto, 15.

¹¹⁵ Soedarsono (1997). 213. Brandon (1970), 27., Holt, 186.

¹¹⁶ Brandon (1970), 27 – 28; Becker, 220 – 226.

Analisis struktur *Lakon Dewa Ruci* di sini menggunakan model analisis kebahasaan dengan memperlakukannya sejajar dengan kalimat. Untuk tujuan itu, cara kerja analisisnya adalah *Lakon Dewa Ruci* dipandang dari dua aspek, yaitu teks dramatic dan pertunjukannya. (1.a) Teks dramatik *Lakon Dewa Ruci* disusun atas unsur-unsur pokok (*constituent units*). (1.b) Sebagaimana halnya kalimat, teks dramatik *Lakon Dewa Ruci* dapat diurai lagi ke dalam level yang lebih kecil, yaitu *jêjêr*, adegan dan unsur pokok yang meliputi tokoh, persoalan, peristiwa, dan *setting*. (1.c) Masing-masing unsur tersebut dibangun dari unit-unit yang berupa relasi-relasi. (2) Analisis item 1 (a,b, dan c) dianalisis relasinya dengan sistem relasi dari aspek pertunjukan.

Unit terkecil dari mitos adalah *miteme*, yaitu oposisi berpasangan yang muncul dari sistem relasi antar unsur dalam sebuah peristiwa berdasarkan kategorisasi atas tokoh, persoalan, setting dan sistem *tancêban* dalam sebuah peristiwa.¹¹⁷ *Miteme-miteme* tersebut kemudian dianalisis kerangka relasionalnya, baik antar peristiwa, antar bagian, antar *pathêt*, dan satu lakon secara utuh berdasarkan relasinya, baik relasi secara sintagmatik maupun paradigmatis. Kerangka relasional inilah yang disebut struktur, yaitu representasi sistem nalar masyarakat Jawa. Struktur yang diperoleh dari analisis struktural inilah yang

¹¹⁷ Ahimsa-Putra, 94.

kemudian digunakan untuk menjelaskan fenomena yang terdapat dalam *Lakon Dewa Ruci* serta dapat pula menjelaskan berbagai fenomena budaya yang hidup dalam masyarakat Jawa.¹¹⁸ Dalam pandangan ini, struktur itu sendiri telah bermakna.

Relasi sintagmatik satu *miteme* adalah hubungan yang dimiliki dengan *miteme* yang lain, baik dalam satu adegan maupun dengan *miteme* dalam adegan yang lain dalam sebuah lakon secara horisontal (diakronis). Relasi sintagmatik sebuah adegan adalah relasi yang dimilikinya dengan adegan sebelum atau sesudahnya. Dengan demikian relasi sintagmatik adalah jalinan *miteme* dalam membentuk rangkaian kisah yang bermakna. Makna *miteme* atau adegan apabila kehilangan beberapa relasi sintagmatiknya atau memperoleh relasi sintagmatik baru (berbeda), ia akan berubah maknanya atau bahkan menjadi tidak bermakna. Relasi paradigmatik adalah relasi esensial yang dimilikinya, yang misahkan berbagai perbedaan dalam rangka pendefinisian suatu penanda, *miteme*, dan adegan secara vertikal (sinkronis).¹¹⁹ Relasi paradigmatik di sini dihargai sebagai acuan referensial, asosiasi-asosiasi yang dimiliki oleh sistem simbol tersebut.¹²⁰ Hubungan sintagmatik dan paradigmatik merupakan satu kesatuan yang tidak dapat dipisah-pisahkan karena keduanya secara bersama-

¹¹⁸ Lévi-Strauss, 207.

¹¹⁹ Ahimsa-Putra, 47 – 49.

¹²⁰ Ahimsa-Putra, 86; Periksa Soetarno, dkk., 24.

sama membangun sebuah kerangka relasional yang bermakna atau disebut mitos tunggal.

Mitos tunggal lakon wayang dalam kapasitasnya sebagai sebuah teks merupakan gagasan pokok yang tersimpan dalam lakon untuk dipahami pembaca, penonton, dan atau pendengar. Gagasan pokok ini tidak cukup diungkapkan melalui satu tokoh atau satu peristiwa saja, melainkan dibangun atas beberapa unsur dalam serangkaian peristiwa. Dalam penceritaannya, hubungan antara makna dan unsur, hubungan makna dan peristiwa dipandu oleh gagasan pokok.¹²¹ Artinya bahwa transformasi dari sebuah konsep (tinanda) menjadi sebuah simbol (penanda) serta penceritaannya mengacu pada mitos tunggal. Transformasi tinanda-penanda di sini mengacu pada 'realitas' jagad wayang. Makna *miteme* dalam relasi paradigmatis sangat ditentukan oleh sistem relasinya dengan *miteme* lain secara sintagmatiknya. Sistem relasi dari relasi antar *miteme* membentuk sebuah sistem relasi pokok, yang di sini disebut struktur *Lakon Dewa Ruci*.

Langkah selanjutnya, struktur *Lakon Dewa Ruci* tersebut digunakan untuk menjelaskan makna *Lakon Dewa Ruci* yang terdiri dari tiga persoalan, yaitu makna pasangan Bima-Drona, makna teks *Lakon Dewa Ruci*, dan makna teks pertunjukan *Lakon*

¹²¹ Bandingkan dengan Paul Ricoeur "What Is a Text? Explanation and Understanding" in Vassilis Lambropoulos and David Neal Miller, Editor, *Twentieth-Century Literary Theory* (Albany: State University of New York Press, 1987), 331 – 332.

Dewa Ruci yang ketiganya diistilahkan “makna *Lakon Dewa Ruci*”. Dipahami di sini bahwa struktur tersebut merupakan kaidah yang digunakan untuk atau cara unsur-unsur pokok *Lakon Dewa Ruci* dikombinasikan.¹²² Maksud “dikombinasikan” di sini adalah sistem relasi, baik secara sintagmatik maupun paradigmatic. Cara untuk memahami makna pasangan Bima-Drona di sini dengan jalan menjembatani strukturalisme dengan semiotik.

Model analisis ini sekilas mirip dengan model yang ditawarkan Greimas dalam semantik strukturalnya, tetapi memiliki perbedaan yang cukup nyata dengan model yang digunakan dalam disertasi ini. Meskipun ditegaskan bahwa Greimas memadukan analisis strukturalisme Lévi-Strauss dan semiotik model Roland Barthes,¹²³ tetapi analisis sistem relasinya (*relationship*) digunakan model fungsional.¹²⁴ Analisis sistem relasi yang ditawarkan Greimas berfokus pada *actant* yang muncul pada sebuah fenomena (*actantial*). *Actant* adalah peristiwa yang muncul dari aktivitas relasi antar tanda. Greimas mengilustrasikan sebagai berikut.

Eva memberi Adam sebuah apel
dan

Adam menerima sebuah apel dari Eva

¹²² Lévi-Strauss, 206.

¹²³ A. J. Greimas, *Structural Semantics: An Attempt at a Method*, Translated by Daniele McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1983), xiv.

¹²⁴ Greimas, 145.

Perubahan sintaksis pada kalimat di atas tidak merubah *actant*. Yang memberi apel tetap Eva, yang menerima apel tetap Adam , yang diberikan Eva tetap apel, demikian juga yang diterima Adam tetap apel.¹²⁵ Dengan demikian jelas bahwa *actantial* adalah analisis mengenai suatu peristiwa (relasi subjek vs objek) yang didasarkan pada predikatnya.

Model analisis dalam disertasi ini tetap berfokus pada cara unsur-unsur *Lakon Dewa Ruci* (sebagai simbol) direlasikan, baik secara sintagmatik maupun paradigmatis.¹²⁶ Dengan demikian perubahan sintaksis pada ilustrasi di atas akan merubah pula maknanya. Analisis dengan model ini, unsur-unsur pembangun teks pertunjukan *Lakon Dewa Ruci* dihargai sebagai tanda dan simbol sekaligus. Sebagai sistem simbol, masing-masing unsur *Lakon Dewa Ruci* bukanlah sesuatu yang tidak bermakna sebagaimana fonem dalam fenomena kebahasaan, tetapi dalam kesendiriannya, simbol telah memiliki makna secara referensial, telah memiliki asosiasi-asosiasi, yang dipandang sebagai sebuah penanda dari sebuah tinanda.¹²⁷ Penanda-tinanda tersebut saling direlasikan untuk membangun penanda-tinanda yang baru

¹²⁵ Greimas, 148.

¹²⁶ Periksa Edith Kurzweil, *Jaring Kuasa Strukturalisme: Dari Lévi-Strauss sampai Foucault*, diterjemahkan oleh Nurhadi (Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2004), 154: mengenai pandangan Paul Ricoeur tentang semantik struktural.

¹²⁷ Ahimsa-Putra, 86; Periksa Soetarno, Sarwanto, dan Sudarko, *Sejarah Pedalangan* (Surakarta: ISI Surakarta Press – CV. Cendrawasih, 2002), 24.

sebagai hasil transformasi dari suatu konsep atau gagasan. Yang dibicarakan di sini adalah transformasi yang terdapat dalam teks pertunjukan *wayang kulit purwa Lakon Dewa Ruci*. Artinya bahwa dalam penelitian ini tidak membahas mengenai fungsi masing-masing unsur dalam relasinya, juga tidak membahas mengenai pemilihan unsurnya.

Unsur yang dimaksud dalam penelitian ini adalah elemen-elemen pembangun *Lakon Dewa Ruci*, baik dalam teks lakon maupun pertunjukannya. Unsur teks lakon meliputi tokoh, masalah, peristiwa, dan tempat terjadinya suatu peristiwa (*setting*). Unsur pertunjukan terdiri dari penanggap, pelaku (dalang dan pengrawit), tata panggung, dan pementasannya. Tata panggung meliputi penataan trap (levelisasi) panggung dan penataan *kêlir*. Mengenai penataan *kêlir* meliputi penataan *gêdêbog*, *simpingan*, dan *kothak*. *Caking pakêliran* meliputi keluar-masuknya tokoh dan posisi *tancêban*. Yang hendak dijembatani di sini adalah analisis strukturalisme yang berurusan dengan struktur *Lakon Dewa Ruci* sebagai “tata bahasa” (struktur dalam) dan semiotik berurusan dengan transformasi penanda-tinanda atas simbol yang terdapat dalam *Lakon Dewa Ruci*. Meskipun demikian analisisnya bukan berfokus pada relasi antar tandanya, tetapi lebih berfokus pada relasi secara sintagmatik dan paradigmatik yang ditampilkan dalam sistem tanda tersebut.

Berdasarkan uraian di atas diperoleh pemahaman bahwa makna *Lakon Dewa Ruci* diperoleh dari analisis atas unsur-unsurnya berdasarkan struktur yang digunakan. Apabila unsur berubah, sedangkan strukturnya tetap maka maknanya akan berubah. Apabila struktur berubah, sedangkan unsurnya tetap maka maknanya akan berubah. Demikian juga apabila struktur berubah dan maknanya tetap, maka unsurnya akan berubah. Dengan demikian antara makna *Lakon Dewa Ruci*, unsur, dan struktur memiliki keterkaitan yang saling mempengaruhi. Unsur pembangun lakon Dewa Ruci di sini dihargai sebagai sistem tanda dan sekaligus sistem simbol.¹²⁸ Sebuah simbol telah memiliki entitas yang mandiri. Dalam kesendiriannya, ia memiliki makna referensial yang telah dipahami secara kolektif oleh masyarakat Jawa.¹²⁹ Apabila sebuah simbol dipersandingkan dengan simbol yang lain akan membangun makna baru. Namun demikian makna referensialnya tidak serta merta hilang begitu saja, melainkan masih tersembunyi dan secara laten menyertainya. Oleh karena itu unsur-unsur pembangun *Lakon Dewa Ruci* ini seringkali muncul pemaknaan ganda. Hal demikian dihargai sebagai sifat ambiguitas sistem simbol dalam jagad wayang.¹³⁰

¹²⁸ Ahimsa-Putra, 86.

¹²⁹ Ahimsa-Putra, 86.

¹³⁰ Periksa Victor Turner "Symbolic Studies" in *Annual Review of Anthropology*. Ed. Bernard J. Siegel. Alan R. Beals, and Stephen A. Tyler, Volume 4, 1975, 146.

Wayang sebagai budaya Jawa banyak diwarnai konsep *asma kinarya japa*. Yang dimaksud *asma kinarya japa* adalah sistem tanda yang penggunaan istilah-istilah (terminologi). Oleh karena itu dalam penelitian ini dilibatkan pula analisis transformasi hermeneutik. Wayang, di sisi lain juga sebagai mitologi Jawa, yang dibangun untuk dijadikan acuan (*model for*) orang Jawa dalam menjalani kehidupannya, dan sekaligus sebagai representasi (*model of*) dari sistem nalar orang Jawa,¹³¹ maka dalam penelitian ini juga dilibatkan sistem kategorisasi yang berlaku dalam masyarakat Jawa. Oleh karena sistem nalar orang Jawa sangat mitis, maka dilibatkan pula analisis mitologi wayang yang merupakan dasar pemikiran mitologis dalam jagad wayang.¹³²

F. Metode Penelitian

Kajian tekstual *Lakon Dewa Ruci* ini merupakan penelitian kualitatif untuk mendapatkan pemahaman atas pasangan tokoh Bima-Drona dalam *Lakon Dewa Ruci*. Untuk tujuan itu tidak mungkin hanya menggunakan satu pendekatan saja, melainkan

¹³¹ Bandingkan dengan C. A. Van Peursen, *Strategi Kebudayaan* (Yogyakarta: Kanisius, 1992), 38-39.

¹³² Zoetmulder (1994), 26; P.M. Laksono, *Tradisi Dalam Struktur Masyarakat Jawa: Kerajaan dan Pedesaan* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press 1985), 22; Alton L. Becker, "Text-Building, Epistemology, and Aesthetics in Javanese Shadow Theatre" dalam Alton L. Becker and Aram Yengoyan, Editor. *The Imagination and Reality: Essays on Southeast Asian Coherence Systems* (Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1979), 226 – 230.

harus melalui beberapa pendekatan (multidisiplin). Disadari pula bahwa keberadaan teks *Lakon Dewa Ruci* ini tidak dapat lepas dari teks-teks lakon yang lain, maka dalam analisisnya nanti tidak akan mengabaikan teks-teks lakon yang lain karena sebuah lakon wayang selalu berkaitan dengan lakon-lakon yang lainnya (intertekstualitas). Disadari bahwa persoalan penelitian ini adalah kompleks maka tidak mungkin diselesaikan dengan satu disiplin, melainkan harus antar bidang, yaitu dengan cara meminjam dari disiplin antropologi, dramaturgi, mitologi, dan hermeneutika.

Lakon Dewa Ruci sebagai sastra lakon yang diorientasikan pada pertunjukan wayang kulit purwa, maka dapat dikategorikan sebagai seni teater atau drama. Namun di dalamnya telah memiliki konvensi sendiri, yang berbeda dengan drama modern. Agar persoalan lebih terarah dan tidak melebar, maka jangkauan wilayah analisisnya berada di bawah payung dramaturgi wayang, maksudnya adalah membahas sesuatu yang terjadi atau peristiwa, yang dikerjakan dan merupakan suatu aksi dari tokoh-tokoh dalam *Lakon Dewa Ruci* berdasarkan kaidah-kaidah yang berlaku dalam jagad wayang. Oleh karena dalam dramaturgi wayang belum memiliki teori-teori yang berkenaan dengan tujuan penelitian ini, maka perlu dirumuskan terlebih dahulu mengenai dramaturgi wayang dengan cara melakukan modifikasi dramaturgi Barat. Agar sesuai dengan sifat dan karakter lakon wayang maka

perumusan ini mengikuti langkah yang ditempuh Bakdi Soemanto, yaitu dengan cara memodifikasi dramaturgi yang ditawarkan George Kernodle.¹³³

Tahap selanjutnya adalah studi pustaka. Menurut Koentjaraningrat, tujuan studi pustaka adalah sebagai berikut. (1) Menelaah hasil-hasil penelitian atau buku yang ada kaitannya dengan objek yang akan diteliti agar terhindar dari penjiplakan. (2) memperdalam pengetahuan tentang masalah yang diteliti, (3) menegaskan kerangka teoretis yang dijadikan landasan jalan pikiran peneliti, (4) mempertajam konsep yang digunakan, dan (5) terhindar dari pengulangan atas persoalan yang telah dipaparkan dalam sebuah penelitian. Pengulangan ini harus dihindari karena merupakan pemborosan waktu, biaya dan tenaga. Dari studi pustaka ini pula peneliti dapat memilih dan menentukan konsep atau pengertian mengenai pokok-pokok persoalan penelitian. Hal ini penting agar penelitian dapat terarah dan sekaligus untuk menghindari kesalahpahaman antara pembaca dan peneliti. Dalam perumusan konsep, peneliti mempunyai kebebasan untuk memberi arti sesuai dengan tujuan penelitiannya, atau memilih dari rumusan-rumusan yang telah ada dari peneliti terdahulu.¹³⁴

¹³³ Periksa Soemanto, 12 – 72.

¹³⁴ Periksa Koentjaraningrat, *Metode-metode Penelitian Masyarakat*. (Jakarta: Gramedia, 1977), 29 – 36.

Informasi dan data di sini tidak cukup hanya melalui studi pustaka. Oleh karena itu diperlukan observasi, baik langsung maupun tidak langsung. Pengamatan langsung adalah upaya untuk mengumpulkan data melalui kenyataan-kenyataan yang terjadi dalam masyarakat. Agar diperoleh informasi yang akurat maka dalam pengamatan langsung ini harus menentukan sasaran pengamatan dan melakukan pencatatan.¹³⁵ Dalam penelitian ini observasi langsung dilakukan dengan cara menyaksikan langsung pertunjukan wayang dan rekaman video, serta mendengarkan kaset rekaman *Lakon Dewa Ruci*. Selain itu diperlukan juga wawancara untuk mendapatkan data melalui informasi lisan. Langkah ini diperlukan dalam rangka melengkapi informasi yang tidak didapatkan dalam dan sekaligus untuk perbandingan dengan data dari pengamatan langsung. Agar diperoleh data yang akurat, dalam wawancara harus memperhatikan tiga persoalan, yaitu: (1) seleksi individu yang berkompeten di bidangnya, (2) pendekatan terhadap informan, dan (3) membangun suasana yang kondusif dalam wawancara.¹³⁶

Khususnya mengenai informasi dari wawancara, peneliti telah banyak memperoleh jauh sebelum melaksanakan penelitian ini, yaitu sejak *nyantrik* kepada Ki Mudjojo Djoko Rahardjo,

¹³⁵ Periksa Koentjaraningrat, 139 - 142.

¹³⁶ Koentjaraningrat, 163.

seorang dalang di Desa Dlimas, kecamatan Ceper, kabupaten Klaten, dari tahun 1984 sampai 1991. Tahun 1991 sampai tahun 1992 berguru kepada Ki Timbul Hadiprayitno, dalang dari Patalan, Jetis, kabupaten Bantul. Tahun 1992 sampai 2005 intensif mengikuti pergelaran Ki Hadi Sugito, seorang dalang dari Toyan, Wates, kabupaten Kulonprogo. Peneliti di sini berdiri dalam ambiguitasnya. Satu sisi sebagai peneliti, dan sisi lain sebagai *insider*. Hal demikian tidak perlu ditabukan. Kapasitasnya sebagai *insider* dapat dimanfaatkan sebagai modal tambahan dalam memahami fenomena yang terdapat pada fakta etnografi yang tidak dimiliki seorang *participant observer* yang *outsider*.¹³⁷ Bagi seorang *insider*, memungkinkan untuk menampilkan wayang sebagai realitas mitis atau mitos yang sesungguhnya, yang berada di balik semua yang terceritakan.¹³⁸

Setelah konsep dan kerangka teori dirumuskan, kemudian ditentukan objek kajiannya. Dalam penelitian ini dipilih rekaman kaset *Lakon Dewa Ruci* Ki Nartosabdo, produksi Kusuma Recording yang terdiri dari delapan kaset. Pemilihan Ki Nartosabdo ini di dasarkan pada kapasitas beliau sebagai dalang senior yang banyak pengaruhnya dalam kehidupan jagad wayang. Selain itu, Ki Nartosabdo adalah dalang yang menekankan kekuatan

¹³⁷ Leach, 2.

¹³⁸ I. Kuntara Wiryamartana, "Beberapa Pokok tentang Penelitian Kakawin", dalam *Basis* - XXXV - 6, Juni 1985, 2.

verbalnya, sehingga dipandang memiliki sumber informasi yang relatif lebih lengkap dibanding yang lainnya. Sisi lain yang perlu ditegaskan di sini adalah pemilihan sajian Ki Nartosabdo bukan sebagai fokus kajian yang berorientasi pada studi kasus, yang membedakan dengan *sanggit-sanggit* yang lain, melainkan didudukkan sebagai data etnografi yang menyediakan data relatif lengkap. Dalam penelitian ini, semua *sanggit Lakon Dewa Ruci* dipandang memiliki kedudukan yang sama, sebagaimana ditegaskan lagi oleh Ahimsa-Putra tentang pandangan Lévi-Straus atas mitos.

... walaupun mitos ini diterjemahkan dengan jelek ke dalam bahasa lain, dia tidak akan kehilangan sifat-sifat atau ciri-ciri mitisnya (*mythical characteristics*). Dengan adanya ciri yang ketiga ini, mitos tetap dapat dirasakan, ditangkap, dimengerti, sebagai mitos oleh siapapun.¹³⁹

Berdasarkan pandangan itu maka pemilihan teks *Lakon Dewa Ruci* sajian Ki Nartosabdo ini bukan berarti didudukkan sebagai fokus kajian, melainkan digunakan sebagai salah satu data etnografi. Meskipun demikian dalam analisisnya akan dilibatkan pula *sanggit-sanggit* yang lain, dan bahkan tidak tertutup kemungkinan akan dilibatkan pula lakon-lakon yang lain.

Pemilihan rekaman kaset sebagai sumber data didasarkan atas pertimbangan bahwa untuk menikmati lakon wayang dan memahami ceritanya dapat dilakukan melalui mendengarkan

¹³⁹ Periksa Ahimsa-Putra, 85.

kisah-kisah yang dituturkan dalang, tanpa menyaksikan pertunjukannya. Fenomena demikian sangat memungkinkan karena wayang telah memiliki acuan di luar teks dan menekankan medium verbal.¹⁴⁰ Hal-hal yang berkenaan dengan *caking pakêliran*, secara konvensional telah dipahami oleh masyarakat pendukungnya, baik oleh dalang maupun penontonnya. Dalang selain paham juga mampu melakukannya di atas panggung; sedangkan penonton paham tetapi belum tentu mampu mengeksekusi. Dengan demikian pendengar secara langsung telah mampu memperoleh gambaran mengenai peristiwa yang terjadi dalam pertunjukannya (visual) meskipun hanya melalui medium audio. Berdasarkan kenyataan tersebut, maka rekaman pita kaset dapat dipandang sebagai sebuah teks pertunjukan *wayang kulit purwa*. Dalam penelitian ini, data yang diperoleh dari rekaman pita kaset di pandang sebagai teks utama, sedangkan gambaran mengenai peristiwa yang terjadi dalam pertunjukannya (teks tambahan) dijabarkan mengikuti konvensi yang berlaku dalam jagad wayang.¹⁴¹

Data dan informasi yang telah terkumpul kemudian diseleksi atas dasar kategori-kategori yang telah ditentukan dan kemudian dianalisis. Sesuai dengan perumusan masalah, maka

¹⁴⁰ Periksa Soemanto, 43.

¹⁴¹ Bandingkan dengan Soemanto, 43.

analisis tahap pertama adalah mencari struktur lakon; tahap kedua adalah mendapatkan pemahaman mengenai penokohan Drona dan Bima, dan tahap terakhir adalah mendapatkan makna *Lakon Dewa Ruci*. Namun demikian tahap-tahap tersebut tidak berdiri sendiri-sendiri secara terpisah karena beberapa teori saling bersinergi dalam ketiga tahapan tersebut. Penahapan ini hanya didasarkan pada urutan analisis sesuai dengan permasalahan penelitian.

Penelaahan makna pasangan tokoh Bima-Drona dalam kapasitasnya sebagai penanda dari sebuah tinanda dengan cara mengkaji struktur lakon (*deep structure*) terlebih dahulu. Dari struktur akan dipahami sistem relasi atas sistem simbol yang berupa tokoh, permasalahan, peristiwa, dan *setting*, baik secara sintagmatik maupun paradigmatis sehingga diperoleh sistem penandaan mengenai pasangan tokoh Bima-Drona, dan akhirnya diperoleh gagasan pokok lakon atau mitos tunggal sebagai makna *Lakon Dewa Ruci* pertunjukan *wayang kulit purwa*. Dengan demikian pemaknaan di sini tidak sama dengan pemaknaan secara semiotik dan simbolis, juga tidak hanya berdasarkan pada penceritaan, atau pengucapan dan penulisannya dalam fenomena bahasa (cara menulis atau cara menceritakan dalam arti struktur), melainkan juga penghargaan terhadap transformasi tinanda-

penanda sebagai sistem simbol jagad wayang.¹⁴² Sebuah lakon wayang dalam penelitian ini dipandang sebagai sebuah teks. Selain menyimpan sebuah struktur, teks lakon wayang merupakan sistem simbol yang mewadahi sebuah gagasan atau makna yang diwujudkan melalui tokoh, persoalan, peristiwa dan *setting* dalam lakon wayang. Analoginya dengan kebahasaan, untuk memahami makna sebuah kalimat dengan cara menelaah kosa kata yang digunakan berdasarkan struktur kalimatnya.

Penelitian ini meskipun berdasarkan paradigma strukturalisme Lévi-Strauss, namun pengertian mitos dalam wayang agak berbeda dengan pandangan Lévi-Strauss sehingga strategi analisisnya pun memiliki sedikit perbedaan. Perbedaan itu terletak pada tiga hal.

- 1) Keterlibatan analisis mitologi yang oleh Lévi-Strauss diabaikan, dalam penelitian ini dihargai sebagai persoalan penting dalam rangka menentukan relasi paradigmatik atas *miteme-miteme* yang diperoleh.
- 2) Lakon Dewa Ruci sebagai salah satu bagian dari rangkaian cerita panjang Mahabarata Jawa, keberadaannya tidak dapat lepas dari teks-teks lakon yang lain (intertekstualitas). Hal demikian berbeda dengan sifat mitos-mitos yang dianalisis Lévi-Strauss adalah mitos pendek dan terpisah-pisah.

¹⁴² Ahimsa-Putra (2006), 80.



3) Sebagai teks seni pertunjukan, sifat lakon wayang berbeda dengan mitos-mitos yang dianalisis oleh Lévi-Strauss maupun Ahimsa-Putra, yang bersifat sastra fiksi. Lakon Dewa Ruci sebagai sastra lakon, aspek pementasan merupakan persoalan penting yang memiliki makna tersendiri, sebagai makna lapis ke-dua. Oleh karena itu aspek pertunjukan harus pula mendapat perhatian.

Berdasarkan tiga persoalan di atas, strategi analisis dalam penelitian ini mengkombinasikan strategi analisis yang dilakukan Lévi-Strauss, Ahimsa-Putra dalam analisis *Pitoto' si Muhamma'* dan *Para Priyayi*, serta penjelasan Octavio Paz dalam bukunya *Lévi-Strauss Empu Antropologi Struktural* (1995). Cara untuk mendapatkan *miteme* dalam penelitian ini mengikuti strategi Ahimsa-Putra dalam analisis struktural atas dongeng Bajo, yaitu membagi mitos menjadi beberapa episode; dari masing-masing episode dilakukan kategorisasi untuk mendapatkan oposisi berpasangannya.

Fakta menunjukkan bahwa sistem simbol, baik dalam wayang maupun fenomena kehidupan sehari-hari masyarakat Jawa banyak diwarnai simbol dalam bentuk verbal sebagaimana dipahami dalam konsep "nama adalah mantra" (*asma kinarya japa*). Oleh karena itu dalam proses kategorisasi harus pula memperhatikan analisis terminologi; dalam arti bahwa analisis

terminologi di sini bukan sebagai tujuan utama, melainkan sebagai analisis awal atau pra pemaknaan.¹⁴³ Melalui analisis termonologi ini berbagai informasi yang ditampilkan berupa bahasa verbal dapat dipahami sehingga dapat dilakukan kategorisasi.¹⁴⁴ Dalam penelitian ini dihargai bahwa wayang dilatarbelakangi oleh jagad pikir mitis, oleh karena itu dalam analisis relasi paradigmatiknya tidak dapat mengabaikan mitologi wayang.

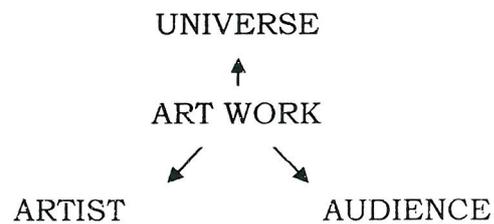
Berdasarkan rumusan konsep dan kerangka teoretis yang telah dirumuskan di atas diperoleh pemahaman bahwa makna *Lakon Dewa Ruci* diekspresikan melalui sejumlah unsur yang dikombinasikan dalam strukturnya. Analisis seni pertunjukan sebagai sebuah karya seni (*art work*), M. H. Abrams menyarankan bahwa untuk memberikan arahan dalam analisis, terlebih dahulu harus dibuat kerangka kerja (*framework*).¹⁴⁵ Abrams berpandangan bahwa sebuah *art work* terdiri dari empat elemen pokok, yaitu (1) karya seni itu sendiri (*work*), (2) artis sebagai pelaku (*artist*), (3) penonton sebagai penikmat (*audience*), (4) maksud atau makna (sesuatu yang disampaikan dan ditangkap)

¹⁴³ Octavio Paz, *Lévi-Strauss Empu Antropologi Struktural*, diterjemahkan oleh Landung Simatupang (Yogyakarta: LkiS, 1995), 19; Bandingkan dengan Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988), 103 – 105.

¹⁴⁴ Leach, 9 – 16.

¹⁴⁵ Periksa M. H. Abrams, "Orientation of Critical Theories" in *Twentieth-Century Literary Theory*, Vassilis Lambropoulos and David Neal Miller, Editor. (Albany: State University of New York Press, 1987), 6.

dari pertunjukan itu (*universe*). Keempat elemen tersebut dibangun dalam sebuah kerangka relasional yang oleh Abrams digambarkan melalui diagram *triangle*.

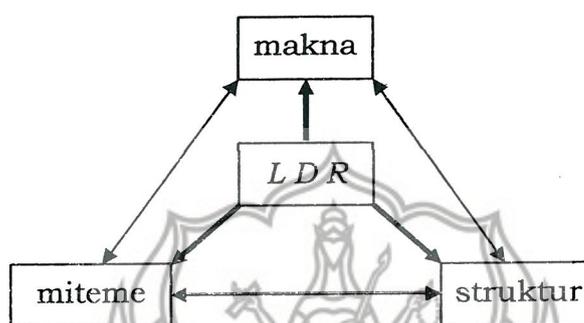


Gambar I. 1 : Diagram *triangle* yang ditawarkan Abrams.¹⁴⁶

Abrams memandang empat elemen karya seni sebagai sebuah totalitas (*total situation of a work of art*), seperti halnya pandangan Marinis dengan melibatkan artis dan penonton (elemen diskursif menurut pandangan Marinis). Dalam penelitian ini, persoalan individual artis (dalang) dan penonton tidak dipersoalkan. Karya seni dihargai sebagai sebuah teks yang mandiri, yang terpisah dari konteksnya. Berdasarkan uraian tentang landasan teori di atas, empat elemen *Lakon Dewa Ruci* adalah: (1) *Lakon Dewa Ruci* sebagai wujud dari fenomena budaya yang diteliti. (2) *Miteme*, yaitu oposisi berpasangan yang dibangun oleh relasi sintagmatik dan paradigmatis unsur pembangun lakon yang meliputi tokoh, masalah, peristiwa, dan *setting*. (3) struktur adalah sistem relasi atas *miteme*, baik relasi sintagmatik maupun paradigmatis. (4) Makna adalah penjelasan mengenai struktur

¹⁴⁶ Abrams, 6.

yang diperoleh dalam abstraksinya pada *Lakon Dewa Ruci*, yaitu gagasan yang dikandung dalam *Lakon Dewa Ruci*. Elemen di atas dihargai antar keterkaitannya. Perubahan pada salah satu elemen akan berpengaruh pula pada elemen yang lain. Berdasarkan sifat dan saling keterkaitan antar keempat elemen tersebut maka kerangka kerja dalam penelitian ini dapat digambarkan sebagai berikut.



Gambar I. 2. Diagram kerangka kerja analisis struktural *Lakon Dewa Ruci* yang disusun peneliti berdasarkan landasan teori dan tujuan penelitian.

Berdasarkan kerangka kerja di atas dibangun tahapan analisis sebagai berikut.

1. Tahap pertama: Analisis unsur-unsur pembangun lakon.

Langkah ini ditempuh melalui pembacaan atas fakta empiris *Lakon Dewa Ruci*, baik yang berupa teks dramatik maupun pertunjukannya. Melalui analisis teks dramatik diperoleh pemahaman mengenai tokoh, peristiwa, persoalan, dan *setting*, serta gambaran mengenai peristiwa yang terjadi dalam pertunjukan *Lakon Dewa Ruci*. Oleh karena datanya adalah

rekaman audio maka bentuk pertunjukan didasarkan pada konvensi yang berlaku dalam jagad wayang, bukan gaya dalang yang bersangkutan. Hal ini sejalan dengan tujuan penelitian dan paradigma strukturalisme yang tidak mengkaji sesuatu yang bersifat subjektif dan individual dalang, melainkan struktur *Lakon Dewa Ruci* yang sifatnya kolektif, objektif.

Analisis struktural di sini tidak mengkaji ideologi, baik penanggap maupun dalangnya. Oleh karena itu hal-hal yang bersifat filosofis dan ideologis, dalam analisis struktur ini tidak mendapat perhatian secara khusus. Namun demikian bukan berarti harus menghindar sama sekali dari dua hal tersebut karena sangat mungkin bahwa hasil yang diperoleh dalam analisis nanti merupakan sesuatu yang ideologis dan filosofis. Namun demikian ideologis dan filosofis ini bukan sebagai tujuan pokok penelitian.

Analisis teks dramatik *Lakon Dewa Ruci* sebagai *surface structure* mengikuti langkah Bakdi Soemanto, yaitu memodifikasi pandangan Richard Kernodle dalam bukunya *Invitation to The Theatre* (1978). Modifikasi bertujuan agar analisis teks dramatik *Lakon Dewa Ruci* ini sesuai dengan sifat dan karakter wayang. Hal inilah yang membedakan antara analisis structural atas teks sastra fiksi dan sastra lakon. Bagian ini merupakan merupakan bagian penting karena di

dalamnya menyajikan data untuk analisis berikutnya dalam rangka mendapatkan *deep structure*.

2. Tahap kedua: analisis struktural.

Fakta-fakta yang ditampilkan dalam analisis dramatic, selanjutnya dilakukan kategorisasi untuk mendapatkan *miteme*. Melalui pencermatan atas relasi antar *miteme* kemudian dibangun kerangka relasionalnya secara sintagmatik dan paradigmatic. Dengan cara demikian diperoleh *deep structure Lakon Dewa Ruci*.

3. Tahap ketiga: analisis makna pasangan tokoh Bima-Drona.

Berdasarkan *deep structure* yang telah diperoleh dalam tahap kedua, dilakukan telaah terhadap makna Bima dan Drona dalam sistem relasinya, baik relasi secara sintagmatik maupun paradigmatic. Untuk memudahkan pembacaan, dalam kasus tertentu perlu disusun dalam sebuah tabel.

Yang perlu diperhatikan adalah wayang merupakan sistem simbol. Sebagai sistem simbol unsure-unsur *Lakon Dewa Ruci* telah memiliki makna secara referensial, memiliki asosiasi-asosiasi, yang dipandang sebagai sebuah penanda dari sebuah tinanda.¹⁴⁷ Dengan demikian unsur yang terdapat dalam *Lakon Dewa Ruci* dihargai sebagai tanda dan sekaligus sebagai simbol. Pemaknaan atas simbol yang ditampilkan di sini

¹⁴⁷ Ahimsa-Putra, 86; Periksa Soetarno, dkk., 24.

mengikuti pandangan Paul Ricoeur dan Greimas tentang analisis “*Semantik Struktural*”, yaitu pemaknaan atas simbol berdasarkan strukturnya.¹⁴⁸ Pasangan tokoh Bima-Drona sebagai simbol beserta sistem relasinya merupakan transformasi dari konsep tertentu (makna). Untuk itu dalam analisis ini dilibatkan pula analisis transformasi hermeneutik (*asma kinarya japa*), yang analisisnya disejajarkan dengan analisis kata pada sebuah kalimat dalam fenomena kebahasaan. Oleh karena wayang merupakan fenomena budaya yang mitis, maka dilibatkan pula analisis mitologi wayang. Dari sinilah akan diperoleh pemahaman mengenai pasangan tokoh Bima dan Drona sebagai transformasi dari sebuah konsep.

Analisis penokohan dalam lakon wayang sebagai wujud transformasi sebuah konsep dilakukan dengan cara:

- a) Memperhatikan kerangka relasional antar unsur-unsur cerita yang meliputi tokoh, peristiwa, persoalan, dan *setting*, baik secara sintagmatik maupun paradigmatik.
- b) Pembacaan dan penafsirannya secara paradigmatik dengan melibatkan aspek mite yang ditunjukkan melalui nama, kepemilikan atas sesuatu, karakter, inkarnasi, dan keturunan.

¹⁴⁸ Periksa Edith Kurzweil, *Jaring Kuasa Strukturalisme: Dari Lévi-Strauss sampai Foucault*, diterjemahkan oleh Nurhadi (Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2004), 154: mengenai pandangan Paul Ricoeur tentang semantik struktural; Greimas (1983).

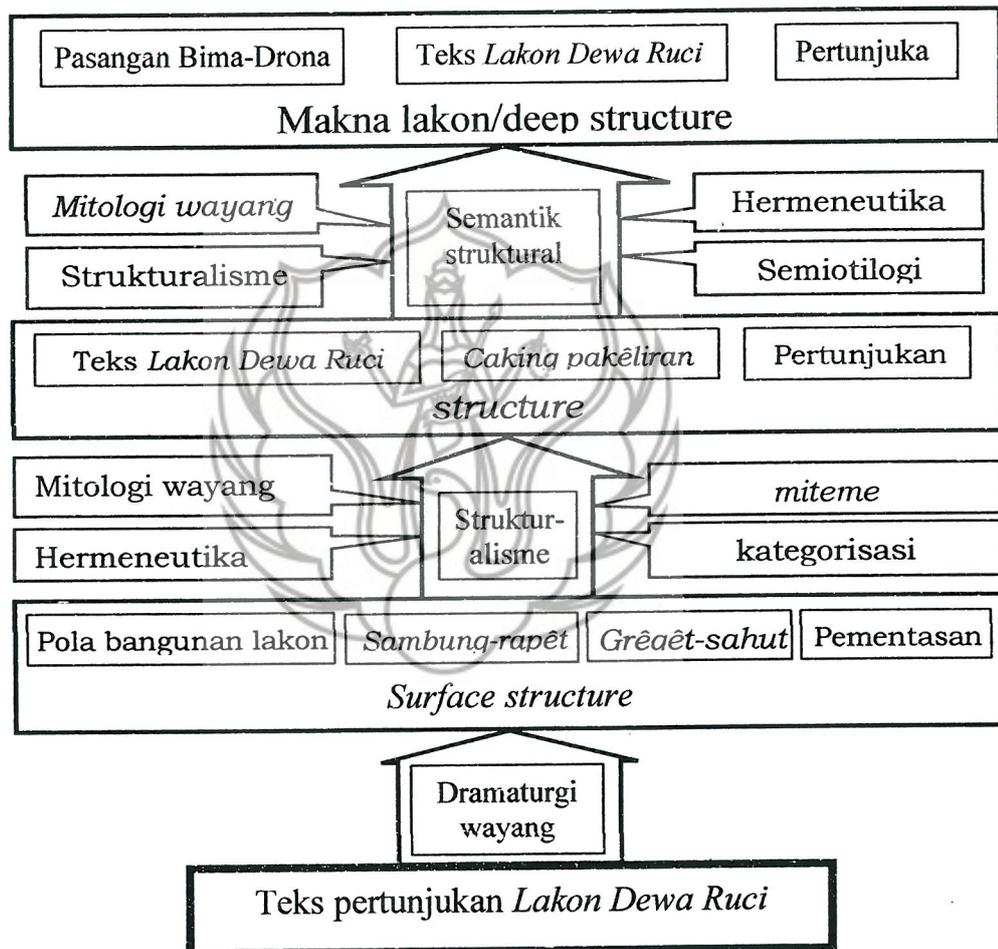
- c) Penelaahan secara hermeneutika dan terminologi dipandang penting mengingat bahwa sistem simbol dalam tradisi Jawa banyak berpijak pada konsep *asma kinarya japa*, yaitu nama selalu bermakna.
- d) Hasil pembacaan dan penafsiran secara paradigmatis ini kemudian dicari kesesuaiannya dalam relasi sintagmatiknya.
4. Tahap keempat: analisis makna teks *Lakon Dewa Ruci*.

Untuk mendapatkan makna teks lakon Dewa Ruci dengan cara menganalisis relasi antar *miteme* dari tingkat adegan sampai dengan seluruh lakon dalam relasi sintagmatik perjalanan cerita dan perkembangan peristiwa serta relasi paradigmatis masing-masing sistem relasi yang ditampilkan. Penekanan pada analisis teks lakon adalah sistem relasi atas rangkaian peristiwa secara sintagmatik yang dibangun oleh sistem relasi simbol dalam relasi paradigmatisnya. Dalam analisis tahap ini, *Lakon Dewa Ruci* disejajarkan dengan analisis kalimat. Dengan cara ini diperoleh pemahaman atas makna teks *Lakon Dewa Ruci* berdasarkan sistem relasi, baik secara sintagmatik maupun paradigmatis.

5. Tahap kelima: Analisis makna teks Pertunjukan.

Makna pertunjukan di sini diperoleh melalui analisis sistem relasi antar sistem simbol pada aspek pertunjukan berdasarkan

struktur yang diperoleh dari analisis tahap kedua, ketiga, dan keempat. Penafsiran di sini berdasarkan system relasi keseluruhan sistem simbol baik dalam teks maupun antarrelasinya dengan berbagai fenomena budaya yang dijumpai dalam kehidupan sehari-hari.¹⁴⁹ Proses analisis di atas dapat digambarkan dalam sebuah diagram berikut.



Gambar I. 3. Diagram kerangka analisis *Lakon Dewa Ruci* yang dibangun dalam penelitian ini.

¹⁴⁹ Ahimsa-Putra, 68.

Hasil penelitian ini kemudian disusun dalam bentuk disertasi yang formatnya mengikuti aturan yang berlaku di Program Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa pada Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. Sesuai dengan permasalahan dan tujuan penelitian, disertasi ini dibagi menjadi empat bab, yang garis besarnya sebagai berikut.

BAB I. PENGANTAR

Bagian ini menyajikan tentang latar belakang masalah, rumusan masalah, tujuan penelitian, tinjauan pustaka, landasan teori yang digunakan dalam analisis, metode penelitian yang digunakan, dan sistematika penyusunan disertasi.

BAB II. TEKS DRAMATIK *LAKON DEWA RUCI*

Bab ini menyajikan uraian mengenai teks dramatik *Lakon Dewa Ruci* sebagai sastra lakon beserta aspek-aspeknya dalam kapasitasnya sebagai struktur luar. Sub bab materi teks memaparkan tentang keberadaan *Lakon Dewa Ruci*. Sub bab teks *Lakon Dewa Ruci* memaparkan kedudukan teks dalam penelitian dan sumber teks yang dibicarakan dalam penelitian. Sub bab unsur tekstual *Lakon Dewa Ruci* memaparkan unsur-unsur tekstual *Lakon Dewa Ruci* sebagai sastra lakon konvensional. Sub bab unsur dramatik teks *Lakon Dewa Ruci* memaparkan uraian tentang pola bangunan lakon, *sambung-rapêt*, dan *grêgêt-sagut*.

Sub bab pertunjukan teks *Lakon Dewa Ruci* memaparkan uraian tentang pola panggung pertunjukan wayang kulit tradisional dan *caking pakêliran*.

BAB III. STRUKTUR LAKON DEWA RUCI

Bagian ini memaparkan analisis struktural atas teks pertunjukan *Lakon Dewa Ruci* berdasarkan analisis teks dramatik pada bab II. Bagian ini meliputi tiga sub bab. Teks *Lakon Dewa Ruci* memaparkan analisis untuk mendapatkan struktur dalam (*deep structure*) teks *Lakon Dewa Ruci*. *Caking Pakêliran Lakon Dewa Ruci* memaparkan analisis untuk mendapatkan struktur *Lakon Dewa Ruci* dari aspek pementasannya yang didasarkan pada bentuk pertunjukan konvensional. Pertunjukan *Lakon Dewa Ruci* memaparkan analisis untuk mendapatkan struktur penyelenggaraan pertunjukan wayang. Sesuai dengan orientasi analisis, penyelenggaraan di sini dipisahkan dari tujuan penanggap yang berkenaan dengan ideologi tertentu.

BAB IV. MAKNA LAKON DEWA RUCI

Bagian ini memaparkan analisis makna *Lakon Dewa Ruci* yang difokuskan pada tiga persoalan, yaitu pasangan tokoh Bima-Drona, teks *Lakon Dewa Ruci*, dan pertunjukannya. Analisis ini berdasarkan sistem relasi sebagai sistem simbol.

BAB V. KESIMPULAN

Bagian ini merangkum dan menyimpulkan hasil analisis dari bab I sampai bab IV.

KEPUSTAKAAN

Glosarium

Lampiran

