

Bima-Drona dalam *Lakon Dewa Ruci*: sebagai Vayu-Vata Transformasi Prana dalam Pertunjukan Wayang

(Bima-Drona in Dewa Ruci's play: as Vāyu-Vāta of Prāna Transformation in Wayang Performance)

Aris Wahyudi

Jurusan Seni Pedalangan, Fakultas Seni Pertunjukan,
Institut Seni Indonesia Yogyakarta
Email: ariswayang@yahoo.com.

Abstrack

Relationship of Bima and Drona in Dewa Ruci story is unique. Eventhough Drona puts Bima into danger, Bima chooses Drona as a teacher. It is because Bima has not obtained a very good spiritual knowledge about life yet since a hero is supposed to have high spiritual qualities and good prayers. The wayang tradition describes Bima as a cruel hero who is not religious, and Drona does not have good brahman qualifications, either. This leads to an assumption that their relationship must be important and meaningful. The question is what does the relationship between Bima-Drona mean, namely Bima as the learner who becomes the recipient of spiritual knowledge of welfare and Drona as his teacher? With structural mythological analysis, it can be concluded that the relationship between Bima-Drona is an identification of Vāyu-Vāta as the transformation of prana in the Syiwapuja rituals.

Keywords: Bima, Drona, Vāyu, Vāta, transformation, wayang, prāna.

Abstrak

Bima dan Drona dalam cerita Dewa Ruci adalah hubungan yang unik. Meski Drona menjerumuskan Bima, namun Bima memilih Drona sebagai guru. Apalagi hal yang berhubungan dengan pengetahuan spiritual yang sangat baik tentang kehidupan, di mana dapat ditemukan oleh pahlawan yang memiliki kualitas spiritual yang tinggi, doa yang baik, tetapi Bima belum. Tradisi wayang memaparkan bahwa Bima adalah pahlawan yang kejam, tidak berkarakter religius dan Drona belum memiliki kualifikasi brahmana yang baik. Fenomena itu memunculkan asumsi bahwa hubungan tersebut pasti bermakna. Pertanyaannya adalah apa arti Bima-Drona, yaitu Bima sebagai penerima pengetahuan spiritual tentang kesejahteraan dan Drona sebagai gurunya? Dengan analisis mitologi struktural dapat disimpulkan bahwa Bima-Drona adalah identifikasi Vāyu-Vāta sebagai transformasi prāna dalam upacara ritual Syiwapuja.

Kata Kunci: Bima, Drona, Vāyu, Vāta, transformasi, wayang, prāna.

Pendahuluan

Posisi Bima sebagai penerima pengetahuan spiritual yang sangat tinggi tentang

kehidupan atau *ngèlmu kasampurnan*, dan Drona sebagai gurunya adalah masalah yang menarik. Orang Jawa memahami bahwa *ngèlmu kasampurnan* adalah pengetahuan spiritual tingkat tinggi,

sehingga tidak setiap orang mampu mendapatkannya, tetapi hanya mereka yang memiliki kualitas spiritual yang tinggi, dan yang memiliki sifat brahmana (doa). Sementara itu, Bima adalah karakter yang "keras" dan terkesan kejam. Kualitas spiritual Bima berada di bawah Raja Puntadewa, saudaranya. Popularitas kesaktian dan kegemaran bertapa Bima, berada di bawah Arjuna, adiknya. Oleh karena itu secara logis lebih pas untuk mendapatkan *ngèlmu kasampurnan* adalah Raja Puntadewa atau Arjuna.

Yang lebih menarik adalah Bima memilih Drona sebagai gurunya, bukan Wiyasa, Bisma, atau Semar. Padahal dalam teks-teks wayang pada umumnya disebutkan bahwa Drona adalah guru perang, dan bahkan dalam masyarakat Jawa dikenal sebagai karakter jahat yang sering digunakan untuk mengidentifikasi provokator atau otak kriminal seperti dalam kalimat: *Sapa sing nDurnani?* (Moedjanto, 1994, p. 147). Bima tahu tentang kualitas pribadi Wiyasa, Bisma, Semar, dan Drona; karena Wiyasa dan Bisma adalah kakeknya, Semar adalah pelayan setianya sejak kecil. Ketika dikaji, Drona adalah tokoh kunci keberhasilan Bima mendapatkan *ngèlmu kasampurnan* (pengetahuan tentang pencapaian kehidupan yang sempurna) (Sastroamidjojo, 1964, p. 102). Tanpa perintah Drona untuk pergi ke gunung Candramuka, Bima tidak akan menginisiasi Indra dan Bayu, yang menyebabkannya mendapatkan pusaka cincin *mustika maniking warib*. Tanpa perintah Drona untuk terjun ke laut, Bima tidak akan bertemu Dewa Ruci dan mendapatkan pengetahuan tentang kesempurnaan hidup.

Merujuk pada pemahaman bahwa lakon wayang sebagaimana fenomena kebahasaan maka makna masing-masing unsurnya sangat ditentukan oleh strukturnya, sebagai "tata bahasa" dalam fenomena kebahasaan, yaitu kaidah yang mengatur sistem relasi dalam lakon wayang. Oleh karena itu dalam membahas persoalan Bima dan Drona dalam hubungannya sebagai Murid dan Guru yang berkenaan dengan *ngèlmu sangkan-paran* digunakan analisis struktural yang ditawarkan Lévi-Straus. Ada dua alasan dipilihnya paradigma strukturalisme, yaitu: pertama, lakon wayang merupakan fenomena budaya yang terstruktur. Kedua, *Lakon Dewa Ruci* sebagai sastra lisan yang anonim, sangat sulit dilacak asal-usul, kapan digubah, serta siapa penggubahnya. Dengan

demikian dalam pandangan ini *Lakon Dewa Ruci* dipandang sebagai sebuah teks yang mandiri, yang terpisah dari fenomena budaya yang melingkupinya sehingga situasi dan kondisi sosial budaya masyarakat saat lakon tersebut digubah maupun dipentaskan tidak mendapatkan perhatian secara khusus.

Mengikuti pandangan Lévi-Strauss tadi, *Lakon Dewa Ruci* dapat disejajarkan dengan kalimat, yang dalam analisisnya diurai lagi menjadi level-level yang lebih kecil, yang meliputi *pathet, jejer, adegan, peristiwa, tokoh, persoalan, dan setting*. Sebagai fenomena kebahasaan, maka Bima dan Drona tidak dapat dimaknai secara terpisah, melainkan ditentukan oleh keseluruhan unsur-unsurnya. Dalam penelitian ini *Lakon Dewa Ruci* terdiri dari empat elemen yang saling berkaitan, yaitu: (1) *Lakon Dewa Ruci* sebagai wujud dari fenomena budaya; (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 Bima dan Drona yaitu gagasan yang dikandung dalam kedua tokoh tersebut yang dibangun oleh sistem relasi keseluruhan unsurnya. Perubahan pada salah satu elemen akan berpengaruh pula pada elemen yang lain.

Didudukkannya Bima-Drona sebagai fokus analisis karena secara nyata (terceritakan) bahwa pasangan Bima-Drona memiliki relasi dengan keseluruhan unsur pembangun lakon. Bima dan Drona adalah tokoh yang mendominasi cerita. Drona sebagai pemegang skenario atas jalan cerita dan peristiwa yang dialami Bima. Kehadiran tokoh, persoalan, dan peristiwa yang lain pun di sini dihargai sebagai penentu pembangun makna, tergantung pada kerangka relasionalnya dalam struktur lakon ((Lévi-Strauss, 1967, p. 206); (Paz, 1995, p. 19)).

Sinopsis Lakon Dewa Ruci

Lakon Dewa Ruci masih mengikuti standar konvensional pola bangunan satu lakon wayang kulit purwa yang terdiri dari *Pathet Nem, Pathet Sanga, dan Pathet Manyura* (Holt, 2000, pp. 185–188). Masing-masing *pathet* terdiri dari beberapa *jejer*, dan masing-masing *jejer* terdiri dari beberapa

adegan (Bandingkan dengan (Becker, 1979, pp. 220–221)). Brandon (1970, p. 20) dan Claire Holt (2000) menyatakan bahwa adegan dalam lakon *wayang* mirip dengan adegan dalam drama dan *scene* dalam film, yaitu sebuah peristiwa yang menampilkan tokoh dan permasalahan, peristiwa yang terjadi dalam satu tempat atau *setting* (Krevolin, 2003, pp. 25–36). Yang perlu ditegaskan bahwa sebuah lakon *wayang* merupakan satu episode dari cerita *Wayang* atau Mahabarata Jawa yang panjang.

Pathet Nem

Pathet Nem merupakan bagian awal pertunjukan *wayang kulit purwa*. *Pathet Nem Lakon Dewa Ruci* terdiri dari tiga *jejer* dan masing-masing *jejer* terdiri dari beberapa adegan. Dalam satu adegan terdapat beberapa peristiwa.

1. Jejer I: Prabu Duryudana Berusaha Membunuh Pandawa

Jejer I merupakan bagian awal *Pathet Nem* dan sekaligus sebagai pembuka dalam sebuah pertunjukan wayang kulit. Menurut konvensi wayang adegan satu *jejer I* harus sebuah negara. Apabila dalam satu lakon terdapat beberapa adegan negara, maka yang didudukkan sebagai adegan I adalah negara yang derajadnya paling tinggi (Wahyudi, 2001, p. 80).

1.1. Adegan 1.1.: Persidangan Agung di Istana Astina

Prabu Duryudana mengadakan persidangan membahas upaya membunuh Pandawa. Drona menyatakan bahwa ia memiliki momen yang tepat karena saat ini Bima ingin diajarkan *ngèlmu kasampurnan*. Bima datang untuk diajarkan *ngèlmu kasampurnan*. Drona menyanggupi tetapi Bima harus mendapatkan *Tirta Pawitra Mahéning Suci* di Gunung Candramuka. Bima bersedia dan berangkat.

1.2. Adegan 1.2: Peristiwa di Kedhaton Astina

Prabu Duryudana menemui permaisurinya, Dewi Banowati menceritakan usahanya membunuh Bima dengan cara menjerumuskan ke hutan Tikbrasara di Gunung Candramuka. Dewi Banowati menentanginya.

1.3. Adegan 1.3.: Patih Sangkuni menemui Kurawa di Paséban Jaba

Patih Sangkuni mengumpulkan seluruh

Kurawa. Dijelaskan bahwa Bima dijerumuskan Drona dengan perintah pergi mencari *Tirta Pawitra Mahéning Suci* di hutan Tikbrasara. Untuk itu Kurawa ditugaskan membuntuti perjalanan Bima.

1.4. Adegan 1.4.: Bima berkonsentrasi di sebuah perempatan

Bima berdiri di sebuah perempatan. Ia berkonsentrasi untuk memilih jalan yang harus dilaluinya karena Drona tidak menunjukkan arah yang harus dituju. Setelah memilih salah satu jalan dan yakin, Bima segera mempersiapkan diri untuk berangkat ke Gunung Candramuka mencari *Tirta Pawitra Mahéning Suci*.

2. Jejer II: Peristiwa di Gunung Candramuka

2.1. Adegan 2.1.: Dua Raksasa yang hidup di Hutan Tikbrasara

Raksasa Rukmuka dan Rukmakala sedang menderita kelaparan dan kehausan. Tidak lama kemudian mereka melihat kedatangan Bima, kemudian keduanya segera mendekati Bima. Dengan demikian terjadi pergerakan peristiwa, menuju ke tempat Bima.

2.2. Adegan 2.2.: Bima perang melawan Rukmuka dan Rukmakala

Rukmuka dan Rukmakala menemui Bima dan terjadi perang. Bima berhasil membunuh Rukmuka dan Rukmakala, dan kembali ke wujud aslinya: Bathara Indra dan Bathara Bayu. Sebagai ungkapan terima kasih, Bathara Indra memberi hadiah berupa cincin yang bernama *Sesotya Druwénda Mustika Maniking Candrama* yang khasiatnya mampu melindungi Bima apabila berada di dalam air. Bima disuruh pulang ke Astina untuk menanyakan kepada Drona mengenai tempat *Tirta Pawitra Mahéning Suci* yang sebenarnya. Bima pulang ke Astina, kedua dewa pulang ke kahyangan.

3. Jejer III: Di Negara Astina

3.1. Adegan 3.1.: Sitinggil negara Astina

Prabu Duryudana sedang bersama Drona dan Patih Sangkuni. Mereka terkejut ketika melihat kedatangan Bima. Bima menceritakan bahwa di hutan Tikbrasara, tidak menemukan apa yang dicarinya. Drona memerintahkan Bima untuk mencari *Tirta Pawitra Mahéning Suci* ke Samodra Minangkalbu.

Pathet Sanga**4. Jejer IV: Pengembaraan Arjuna****4.1. Adegan 4.1.: Arjuna bersama *panakawan* di sebuah hutan**

Arjuna diiringi keempat *panakawan* sedang mengembara di hutan untuk minta petunjuk dewata agar mampu menyelesaikan persoalan yang sedang dihadapi keluarga Pandawa, atas kelakuan Bima yang berguru kepada Drona. Arjuna mengajak *panakawan* melanjutkan perjalanannya menuju ke tengah rimba.

5. Jejer V: Peristiwa di Tengah Rimba**5.1. Adegan 5.1.: Hareksi *nyidam* daging ksatria tampan**

Sepasang suami-istri raksasa, sang suami bernama Hareksa dan istrinya bernama Hareksi. Hareksi sedang *nyidham*, yaitu keinginannya yang tidak dapat ditahan untuk makan daging serta minum darah seorang ksatria tampan. Karena rasa sayang kepada istrinya, Hareksa menyanggupi dan berangkat.

5.2. Adegan 5.2. : Sepasang raksasa dibunuh Arjuna.

Perjalanan Hareksa dan Hareksi bertemu Arjuna, terjadi perang. Arjuna berhasil membunuh Hareksa dan Hareksi, mayatnya lenyap, dan kembali ke wujud semula, Bathara Kamajaya dan Bathari Ratih. Bathara Kamajaya menyarankan agar Arjuna segera pulang ke Amarta dan menyerahkan persoalan Bima kepada Bathara Kresna.

Pathet Manyura**6. Jejer VI: Bima Menceburkan Diri ke Samodra Minangkalbu****6.1. Adegan 6.1.: Persidangan agung di Istana Amarta.**

Dewi Kunthi beserta keluarga Pandawa sedang menerima kehadiran Prabu Kresna dan menyerahkan persoalan Bima yang terlalu dekat dengan Drona. Tidak lama kemudian Bima datang untuk pamit akan mencari *Tirta Pawitra Mahening Suci* ke Samodra Minangkalbu. Dewi Kunthi beserta keluarga Pandawa memohon agar Bima mengurungkan niatnya. Bima tetap bersikeras, berangkat. Prabu Kresna menuntut pertanggungjawaban Arjuna karena ikut berguru kepada Drona.

6.2. Adegan 6.2.: Anoman berusaha mengurungkan niat Bima

Bima bertemu dengan Anoman. Anoman melarang rencana Bima dalam melaksanakan perintah Drona. Bima bersikeras, terjadi perang. Bima berhasil meloloskan diri, sedangkan Anoman juga tidak berusaha mengejanya.

6.3. Adegan 6.3.: Bima tiba di tepi Samodra

Bima berdiri terpaku di tepi samodra. Ia mendengarkan percakapan binatang dan alam yang isinya menggoda kemantapan hatinya. Hati Bima tidak goyah. Dengan kemantapan hati, Bima menceburkan diri ke samodra.

6.4. Adegan 6.4.: Bima membunuh naga

Bima disergap seekor naga yang sangat besar yang bernama Naga Nabatmawa (ada yang menyebut Nemburnawa), dan terjadi pergulatan seru. Bima berhasil merobek mulut naga hingga mati, sedangkan Bima tak sadarkan diri.

6.5. Adegan 6.5. : Bima bertemu Dewa Ruci

Ketika sadar, Bima terkesima karena mayat naga lenyap, dan dia berada di sebuah pulau yang sangat indah, yang tercipta dari cahaya. Bima bertemu Dewa Ruci. Bima mendapatkan *ngelmu kasampurnan* dengan cara masuk ke tubuh Dewa Ruci melalui telinga kiri. Kemudian Bima disuruh keluar untuk menolong Drona yang saat ini sedang bunuh diri *nyemplung samodra* ('menceburkan diri ke samodra').

7. Jejer VII: Drona Mempertanggungjawabkan Perbuatannya**7.1. Adegan 7.1.: Arjuna menuntut tanggung jawab Drona**

Arjuna menemui Drona, menuntut keselamatan Bima. Drona mengajak Arjuna pergi ke tepi samodra untuk menunggu munculnya Bima. Drona bersumpah apabila sampai tengah hari Bima belum muncul, maka Drona akan menyusul Bima, menceburkan diri ke samodra.

7.2. Adegan VII.2: Drona menepati janjinya

Drona dan Arjuna menunggu Bima di tepi samodra. Seperti yang dijanjikan Drona, ketika matahari tepat di atas kepala dan Bima belum muncul, Drona menceburkan diri ke samodra. Namun tidak berselang lama, Drona muncul di atas permukaan air laut dipanggul Bima menuju tempat Arjuna.

7.3. Adegan 7.3.: Bima dan Drona bertemu Pandawa dan Kurawa

Bima dan Drona sampai di pantai bersamaan dengan kehadiran Prabu Kresna beserta keluarga Pandawa. Drona menunjukkan kebenaran perkataannya. Bima selamat dan berhasil menggapai cita-citanya menguasai *ngèlmu kasampurnan*. Sri Kresna dan Pandawa merasa bersyukur. Kemudian Prabu Duryudana beserta Kurawa datang dan meminta Drona untuk kembali ke Astina. Prabu Kresna mengisyaratkan kepada Bima untuk membela Drona.

7.4. Adegan 7.4.: Perang Brubuh

Bima menghadapi keroyokan Kurawa, dan berhasil untuk mempertahankan Drona. Bima dikeroyok Burisrawa, Dursasana, Jayajrata, Durmagati, Citraksa, dan Citraksi. Bima mengamuk sambil mengeluarkan kekuatan angin membuat para Kurawa lari tunggang langgang. Prabu Duryudana menyerang Bima, tetapi dapat diringkus Bima dan dilemparkan sampai jauh, pulang ke Astina. Melihat musuhnya melarikan diri, Bima kembali menemui Pandawa.

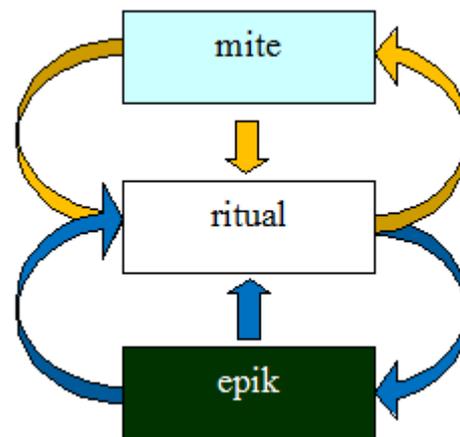
7.5. Adegan 7.5.: Pandawa berkumpul

Prabu Kresna, Prabu Puntadewa, Arjuna, Nakula, Sadewa, dan Drona dengan perasaan suka cita menyambut kedatangan Bima yang telah berhasil mengusir Kurawa. Bima telah berhasil mencapai cita-citanya menguasai *ngèlmu kasampurnan* hidup, Prabu Kresna mengajak pulang ke Amarta dan memanjatkan puji syukur dan memohon kepada Tuhan semoga Pandawa selalu mendapatkan kejayaan.

Tanceb Kayon (selesai)

Berdasarkan pencermatan pada pergerakan peristiwa yang dialami Bima dan Arjuna di atas diperoleh pemahaman bahwa seluruh peristiwa yang dialami tokoh-tokohnya dibangun dalam satu pola, yaitu tokoh menjalankan laku ke gunung dan ke laut, mengadakan persembahan (membunuh raksasa atau hewan), kemudian bertemu dewa dan mendapat anugerah. Dengan demikian gunung atau laut merupakan tempat pertemuan titah dengan dewa. Dalam pandangan Jawa, gunung ataupun laut adalah sama yaitu sebagai tempat yang paling ideal untuk menjalin komunikasi dengan Tuhan. Proses komunikasi antara titah dan dewa dalam tradisi wayang merupakan sebuah

proses ritual, dengan demikian, struktur *Lakon Dewa Ruci* adalah struktur tiga vertikal yang merupakan jalinan tataran epik : ritual : mite; yang dapat digambarkan sebagai berikut.



Struktur tiga vertikal tersebut dalam penceritaannya bergerak dalam struktur tiga horisontal



Kedua struktur tiga tersebut merupakan cara nalar masyarakat Jawa tradisional dalam memandang fenomena semesta pada intinya terdiri dari tiga tataran dan tiga tahapan. Secara vertikal pada intinya masyarakat Jawa memandang alam semesta terdiri dari dua tataran, yaitu epik dan mite. Namun kedua tataran itu tidak menjadi satu atau terpisah. Oleh karena itu untuk menjadikannya sebuah satu kesatuan, maka diatasi dengan satu tataran di tengah yang disebut tataran ritual. Struktur demikian merupakan sistem nalar Jawa yang mitis, kesadarannya atas kekuatan di atas manusia atau kekuatan gaib.

Demikian halnya dengan struktur tiga horisontal. Struktur ini menunjukkan bahwa meskipun fenomena alam dibangun oleh hukum sebab-akibat atau awal-akhir, tetapi pencapaian itu tidaklah serta-merta atau begitu saja terjadi tetapi memerlukan proses. Artinya dalam struktur tersebut menunjukkan penghargaan masyarakat Jawa terhadap sebuah proses. Inilah yang dalam fenomena budaya Jawa dikenal dengan "Tri Wikrama". Penghargaan terhadap proses ini akan sangat jelas apabila kita mengamati sistem pendidikan tradisional. Berdasarkan struktur tiga

vertikal dan horizontal tersebut di atas, makna pasangan tokoh Bima dan Drona dapat dijelaskan.

Bima-Drona Sebagai Identifikasi *Vayu-Vata*

Kedua struktur tiga tersebut di atas merupakan kaidah-kaidah yang mengatur pemaknaan cerita Dewa Ruci secara tekstual. Sebagaimana ditunjukkan dalam struktur tiga vertikal bahwa masyarakat Jawa tradisional merupakan masyarakat mitis, maka pemaknaan setiap unsur lakon wayang pun tidak lepas dari aspek mitologi. Dipahami dalam masyarakat Jawa bahwa manusia *mung sadrema nglakoni*, artinya bahwa segala peristiwa yang dialami manusia berada dalam pengaruh tataran mite. Dari sini pula dapat dipahami bahwa semua peristiwa yang dialami tokoh-tokoh epik (tokoh titah) dalam cerita wayang selalu melibatkan campur tangan tokoh-tokoh mite (tokoh dewa) wayang. Campur tangan tersebut dapat dilacak melalui sistem simbol yang berupa inkarnasi, kepemilikan atas sesuatu, karakter, ciri-ciri fisik, penggunaan nama, dan keturunan (Hiltebeitel, 1990, pp. 35–37), sebagaimana pemahaman Hindu yang melatarbelakangi kelahiran Mahabharata (Z., 1989, p. 401). Meskipun di Jawa telah mengalami adaptasi sedemikian rupa, tetapi masih memungkinkan untuk dilacak jejak-jejak masa lampunya (Periksa: (Sedyawati, 1985, pp. 4–10); (Widyaseputra, 2006, pp. 171–200); (Prastiyono & Widyaseputra, 2007, pp. 1–26).

Fenomena di atas tentu juga berlaku pada pasangan tokoh Bima-Drona maupun tokoh-tokoh dan unsur yang lain. Berdasarkan pandangan tersebut, makna pasangan tokoh Bima-Drona dilacak melalui analisis mitologi wayang. Sebagaimana telah dijelaskan bahwa dalam dunia wayang, masing-masing tokoh memiliki aspek mite. Aspek mite tersebut dapat dilacak melalui sistem inkarnasi, karakter, keahlian, keturunan, dan sesuatu yang dimiliki tokoh titah yang memiliki kesamaan dengan tokoh dewa. Aspek mite di sini dihargai sebagai relasi paradigmatis. Aspek mite yang dimiliki Bima dan Drona dapat dilacak melalui nama, karakter, keahlian, kepemilikan atas sesuatu, inkarnasi, dan genealogisnya. Untuk tujuan ini tentunya juga melibatkan analisis hermeneutik, dengan memperhatikan penafsiran istilah-istilah yang

digunakan serta transformasinya. Hasilnya digunakan untuk mengidentifikasi penanda-tanda yang ditampilkan. Oleh karena lakon wayang sangat dibingkai dalam intertekstualitasnya, maka aspek mite tidak ditunjukkan dalam satu lakon, melainkan oleh beberapa lakon atau intertekstualitasnya. Meskipun telah dijelaskan bahwa analisis mitologi di sini difokuskan pada mitologi wayang, namun bukan berarti mengabaikan sama sekali mitologi Jawa sebagaimana yang telah dijelaskan pada bab sebelumnya. Hal demikian dilakukan karena wayang sebagai salah satu fenomena budaya Jawa tradisional merupakan representasi jagad pikir orang Jawa yang mitis (Laksono, 1985, p. 22).

Teks menyebutkan bahwa Bima ingin mencapai tataran kesempurnaan hidup. Untuk mencapai tujuan itu disyaratkan oleh Drona bahwa terlebih dahulu Bima harus mendapatkan *Tirta Pawitra Mahening Suci*. Berdasarkan pemaparannya tampak bahwa dalam teks *Lakon Dewa Ruci* terdapat tiga persoalan: (1) Bima dan Drona sebagai pasangan murid dan guru (yang mencari dan pembimbing); (2) *Ngèlmu kasampurnan* yang ingin dicapai Bima atas bimbingan Drona; (3) Tataran tersebut dapat dicapai tetapi terlebih dahulu harus mendapatkan *Tirta Pawitra Mahening Suci* sebagai syarat utama. Dengan demikian dalam relasi secara sintagmatik, ketiga persoalan tersebut dapat digambarkan sebagai berikut.

pasangan Bima - Drona	:	<i>Tirta Pawitra Mahening Suci</i>	:	kesempurnaan hidup
-----------------------	---	------------------------------------	---	--------------------

Yang dimaksud *Tirta Pawitra Mahening Suci* dalam teks lakon adalah air kehidupan semua makhluk yang mampu memberikan daya ketenteraman lahir batin serta membebaskan manusia dari segala dosa dan kesalahan. Artinya bahwa untuk mencapai kehidupan yang sempurna, setiap makhluk harus memiliki daya hidup yang mampu melahirkan ketenteraman lahir dan batin. Demikianlah yang dinamakan hidup yang sempurna ((Sastroamidjojo, 1964, p. 102); (Wiryamartana, 1990, p. 2); (Soebardi, 2004, p. 64)).

Air kehidupan dalam tradisi wayang disebut *banyu panguripan* atau *tirta amerta*, yang memberi kehidupan abadi sebagaimana dalam konsep Hindu India Kuna (Johns, n.d., p. 13). *Tirta amreta* dalam mitologi Wedik dikatakan memiliki hubungan yang erat dengan Drona dalam kapasitasnya sebagai *vat* (tempayan). *Tirta amerta*

disebut juga dengan istilah *soma*, yaitu nama satu jenis minuman persembahan kepada dewa yang diperoleh dari perasan pohon *soma* (Gonda, 1965, p. 38). *Tirta amerta* dalam tradisi Mahabharata menjadi perebutan antara golongan dewa (*sura*) dan raksasa (*asura*), dan kedua golongan itu telah berhasil minum *soma* sehingga kedua golongan tersebut mengalami kehidupan yang abadi (Gonda, 1965, p. 43). *Soma* dalam perkembangan selanjutnya didudukkan sebagai dewa penguasa air yang bertempat tinggal di gunung, sebagaimana mereka mendapatkan pohon *soma*, bahan pokok minuman istimewa untuk persembahan kepada dewa. Bersama Indra, *soma* menurunkan hujan dari langit untuk memberikan kehidupan kepada seluruh makhluk di bumi (Macdonell, 1974, p. 107). Sebagai dewa, *Soma* juga bertempat tinggal di sorga. Dari sorgalah *Soma* memberi segala bentuk air untuk kehidupan di bumi (Gonda, 1965, p. 47).

Hubungan *soma* dan Drona dapat dijelaskan melalui pelacakan proses pembuatan *soma*. *Soma* dibuat dari buah yang dihasilkan pohon *soma* yang ditumbuk dengan air, kemudian disaring. Hasil saringan ini dituang dalam *drona* (*vats* atau *kalata*), semacam tempayan (guci) tempat menyimpan *soma* (Macdonell, 1974, p. 106). Makna *drona* sebagai tempayan tersebut memiliki relasi paradigmatis dengan Kumbayana, nama Drona ketika masih muda. *Kumbayana* berasal dari kata *kumba* yang dalam bahasa Jawa Kuna diartikan periuk, belanga, atau tempayan (Mardiwarsito, 1990, p. 296). Kata *yana* artinya anak. Jadi *Kumbayana* artinya anak yang lahir dari tempayan, atau yang keluar dari tempayan. Merujuk pada proses pembuatan *soma* bahwa *drona* adalah tempayan tempat menyimpan *soma*, berarti *kumbayana* adalah *soma*. Dengan demikian Drona di sini merupakan *soma* dan sekaligus tempayan.

Hubungannya dengan Bima, dalam tradisi Jawa dijumpai beberapa kasus yang menggunakan Bima sebagai identifikasi Bathara Siwa. Dalam tradisi Mahabharata, kapasitas Bima sebagai Siwa ditunjukkan melalui karakter Bima yang sadis dan brutal (Katz, 1989, p. 1). Identifikasi Bima sebagai Siwa di Jawa, yang lebih nyata dapat dilihat di Candi Ceta. Arca Bima di candi Ceta jelas menunjukkan identifikasinya sebagai Siwa, dengan kemaluannya yang sangat besar dan panjang (penonjolan lingga). Berdasarkan fenomena Bima di atas, relasi Bima – Drona sebagai pasangan

guru-murid dalam *Lakon Dewa Ruci* dapat dilacak. Telah disebutkan di depan bahwa Drona dalam kapasitasnya sebagai *vat* diasosiasikan dengan *soma* sebagai minuman para dewa yang memiliki relasi dengan laut sebagaimana ditunjukkan pada kisah *Samodra Mantana*. Asosiasi ini dapat dijelaskan melalui *soma* dalam kapasitasnya sebagai sperma (*seed*) sebagaimana yang telah dijelaskan di depan. Dari uraian di atas diperoleh pemahaman bahwa relasi Bima – Drona memiliki relasi paradigmatis dengan relasi Siwa – *soma*, relasi gunung – laut, relasi dewa – dewi. Relasi-relasi tersebut menunjukkan identifikasi Drona sebagai *vat* yang dialiri *soma* dalam konsep lingga – yoni ajaran Tantrayana (Chambpell, 1973, pp. 113–114). Macdonell menyebutkan: “*With reference to the juice collected in the vat, Soma is spoken of as a sea, and frequently as an ocean* (Macdonell, 1974, p. 105). Yang dimaksud *juice* tersebut adalah *soma*. Dengan demikian Drona minta *Tirta Pawitra Mahening Suci* sebagai *banyu panguripan* merupakan transformasi dari Drona dalam kapasitasnya sebagai *vat*, untuk diisi *amreta* dalam kapasitasnya sebagai *Soma* dalam rangka membangun kesempurnaan sejati.

Berdasarkan identifikasi tersebut menjadi jelas bahwa ketika Bima berhasil membebaskan Batara Indra dan Batara Bayu di gunung Candramuka, Bima mendapatkan cincin pusaka yang mampu melindunginya apabila berada dalam air. Teks mempertegas relasi ini dengan perintah Drona kepada Bima untuk mencari di tengah samodra. Dengan demikian di sini muncul relasi baru, yang secara sintagmatik adalah sebagai berikut.

<i>Tirta Pawitra Mahening Suci</i>	:	<i>cincin Sesotya Druwenda Mustika Maniking Candrama</i>	:	<i>samodra Minangkalbu</i>
------------------------------------	---	--	---	----------------------------

Bentuk melingkar pada cincin dapat dipahami sebagai identifikasi *cakrabhyuba* atau sebagai *vat* (tempat untuk menampung *Soma*) atau *soma* itu sendiri. Lebih jelas lagi apabila diperhatikan nama “*maniking candrama*”. *Candrama* berasal dari kata *candra* yang artinya sinar yang dipancarkan bulan ((Gonda, 1965, p. 50); (Hopkins, 1986, p. 106)). Dengan demikian cincin *Sesotya Druwenda Mustika Maniking Candrama* merupakan identifikasi *soma*. Teks menyebutkan bahwa *Sesotya Druwenda Mustika Maniking Candrama* mampu melindungi Bima apabila berada dalam samodra. Hal ini secara sintagmatik memiliki relasi dengan perintah Drona kepada

Bima untuk *nyemplung samodra*, relasi paradigmatisnya adalah hal yang berkenaan dengan air atau *soma*.

Macdonel menjelaskan bahwa dalam proses pembuatan *soma*, air *soma* yang telah disaring dan di taruh dalam *vat (drona)* apabila sudah penuh diasosiasikan sebagai *samodra (ocean)* (Macdonell, 1974, p. 105). Keterangan di atas apabila direlasikan dengan pernyataan Bathara Indra bahwa *Sesotya Druwénda Mustika Maniking Candrama* mampu melindungi Bima ketika berada di samodra semakin memperjelas kapasitas Drona sebagai identifikasi *vat* yang telah dipenuhi *soma*. Dengan demikian Drona diasosiasikan dengan cincin *Sesotya Druwénda Mustika Maniking Candrama*. Berkat cincin tersebut Bima dapat selamat di samodra karena cincin tersebut adalah samodra, dan samodra adalah Drona sendiri. Berdasarkan pemahaman tersebut diperoleh kategorisasi relasi sintagmatik sebagai berikut.

	Indra	≈	Soma	::	Gunung
<i>drona</i>	: cincin SDMMC	::	samodra	:	vat yang penuh soma

Bima dalam menjalankan perintah Drona menempuh dua perjalanan dari Astina menuju: (1) gunung Candramuka; (2) samodra Minangkabau. Masing-masing *setting* tersebut dapat dipahami melalui relasinya, baik secara sintagmatik maupun paradigmatis dengan persoalannya. Dari peristiwa di atas terdapat tiga *setting* yang berelasi secara sintagmatik, yaitu Astina, gunung Candramuka, dan samodra Minangkabau.

Persoalan pertama adalah: di Astina Drona minta *Tirta Pawitra Mahening Suci*. Astina, dalam jagad wayang, maupun dalam tradisi Mahabharata merupakan sumber pokok permasalahan dalam jagad wayang. Dipahami dalam tradisi wayang bahwa semua peristiwa dalam keseluruhan teks lakon wayang pada dasarnya bermula pada perang Baratayuda (dalam jagad wayang disebut *Bratayuda* atau *Brantayuda*). Dikatakan demikian karena dipahami dalam jagad wayang bahwa terdapat tujuh perang besar, dan *Bratayuda* merupakan perang yang paling penting. Perang *Bratayuda* merupakan saat diberlakukan hukum *karmaphala*, baik itu mengenai utang-piutang, pinjam-meminjam, *sapa nandur ngundhub* ('siapa menabur dia yang menuai'), *sapa nggamé ngrasuk* ('siapa yang membuat dia yang memakai'), dan sebagainya. Oleh karena pokok permasalahan atau

penyebab utama perang Baratayuda adalah tahta Astina, maka dapat diasumsikan bahwa Astina merupakan pusat jagad wayang. Untuk mendapatkan *Tirta Pawitra Mahening Suci*, Bima harus mencari ke goa Sigrangga yang berada di hutan Tikbrasara, di lereng Gunung Candramuka. Pemaknaan *setting* di sini dapat dipahami melalui analisis *asma kinarya japa*.

Yang dimaksud goa di sini adalah sebagaimana goa dalam bahasa Indonesia, yaitu lubang besar yang berada di lereng Gunung Candramuka. Kata "*sigrangga*" berasal dari kata "*sigra*" dan "*angga*", dalam relasinya secara sintagmatik dan paradigmatis dengan "*tikbrasara*" dan "*candramuka*" yang berada dalam struktur tiga vertikal epik – ritual – mite dan dengan pasangan tokoh Bima-Drona, maka makna sistem relasi Goa Sigrangga – Hutan Tikbrasara – Gunung Candramuka dalam *Lakon Dewa Ruci* adalah hidung dalam kapasitasnya sebagai alat pernafasan. Yang menjadi persoalan berikutnya adalah hubungan antara hidung dengan samodra Minangkabau dan Astina dalam relasinya dengan peristiwa yang berkenaan dengan pasangan Bima-Drona.

Kata "*telenging*" berasal dari kata dasar "*teleng*" dan akhiran "*ing*". Pengertian kata "*teleng*", baik dalam bahasa Jawa Kuna maupun dalam kehidupan sehari-hari adalah "yang paling dalam" atau "dalam[nya]". Istilah "*samodra*" yang artinya laut sering diasosiasikan sebagai sesuatu yang sangat luas. Kata "*minangkabau*" dapat diurai menjadi kata "*minang*" dan "*kalbu*". Merujuk pada kata "*minangraya*" dalam *Lakon Wahyu Cakraningrat*, kata "*minang*" berasal dari kata "*pinang*" yang artinya permohonan atau permintaan atas sesuatu (Wahyudi, 2001, p. 151). Kata "*kalbu*" artinya hati sanubari atau lubuk hati yang paling dalam, yang berada dalam dada (Al Ghazali, 1995, p. 47). Apabila "*minang*" berasal dari kata "*pinang*", maka "*minang*" menjadi kata kerja aktif dan "*kalbu*" adalah objeknya. Dengan demikian *telenging* samodra Minangkabau dapat dimaknai sebuah upaya untuk mencapai lubuk hati yang paling dalam. Apabila merujuk pada makna asosiatif samodra dalam pandangan masyarakat Jawa maka maknanya menjadi "mencapai kelapangan dan kedalaman sanubari". Dengan demikian kerangka relasional dalam hubungannya

dengan pasangan tokoh Bima-Drona adalah sebagai berikut.

Astina	:	hidung	:	lubuk hati yang paling dalam dan luas
--------	---	--------	---	---------------------------------------

Dari relasi sintagmatik di atas, apabila relasi Astina dilihat dari relasinya sebagai pusat persoalan atau muara segala peristiwa dalam jagad wayang, khususnya Mahabarata, maka dapat diasosiasikan bahwa Astina merupakan pusat kendali jagad wayang. Dengan demikian melalui relasi Gunung Candramuka dan Samodra Minangkalbu (sebagai bagian dari *setting* jagad wayang) memiliki relasi paradigmatis dengan hidung dan lubuk hati yang paling dalam (bagian tubuh manusia) maka Astina dapat diasosiasikan sebagai pusat kendali tubuh manusia, yaitu kepala atau otak. Dengan demikian diperoleh kerangka relasional secara paradigmatis sebagai berikut.

Astina	:	Gunung Candramuka	:	Samodra Minangkalbu
otak	:	Hidung	:	lubuk hati yang paling dalam dan luas

Berdasarkan pemahaman di atas tampak bahwa peristiwa pasangan Bima-Drona memiliki relasi sintagmatik dengan relasi paradigmatis otak, hidung, dan “lubuk hati yang dalam”. Dalam peristiwa ini, Bima adalah tokoh yang menjelajah hidung sampai ke lubuk hati di bawah kendali otak. Fenomena Bima demikian dapat dipahami melalui relasi mitologinya. Dipahami dalam jagad wayang, Bima adalah putra Bathara Bayu, sang penguasa angin. Dengan demikian relasi paradigmatis Bima yang paling memungkinkan dalam kerangka relasi sintagmatik adalah sebagai asosiasi dari nafas. Namun demikian tentu nafas yang dimaksud di sini adalah nafas yang memiliki relasi dengan persoalan Bima dalam lakon ini, yaitu ingin mendapatkan *ngèlmu kasampurnan*, yang mampu mengantarkan ke *telenging* Samodra Minangkalbu. Berdasarkan pemahaman-pemahaman di atas diperoleh kerangka pemikiran bahwa yang dimaksud pasangan Bima-Drona merupakan nafas yang operasionalnya melalui otak, menuju hidung dan bergerak ke lubuk hati yang paling dalam agar mencapai kesempurnaan. Namun demikian, nafas di sini tentunya bukan nafas dalam pengertian pada umumnya, melainkan yang ada relevansinya dengan “lubuk hati yang paling dalam” dan “kesempurnaan hidup”. Kapasitas pasangan Bima-Drona sebagai nafas dapat dipahami melalui analisis sistem relasi Bima

dan Drona dalam relasinya dengan Bathara Indra dan Bathara Bayu; relasinya dengan *Tirta Pawitra Mahening Suci*, cincin *Sesotya Druwènda Mustika Maniking Candrama* dan ilmu *kasampurnan*; Gunung Candramuka dan Samodra Minangkalbu; Rukmuka-Rukmakala dan Naga Nabatmawa.

Bima adalah saudara ke dua dari lima Pandawa, putra Prabu Pandudewanata, raja Astina. Dari kelima bersaudara, Bima memiliki postur yang paling besar, gagah perkasa, tampangnya menyeramkan. Dalam berdialog, Bima tidak pernah menggunakan *basa krama*, selalu *ngoko* dengan siapa pun kecuali dengan Dewa Ruci (Soetarno, 2004, p. 47). Wataknya jujur, lugas tanpa basa-basi dan tegas. Pendiriannya sangat teguh, menuruti kata hatinya. “*Yèn iya ya iya; yèn ora ya ora*” siapa pun tidak dapat mempengaruhinya. Bima adalah tokoh yang memiliki watak yang sadis dan brutal, tetapi semuanya itu atas dasar keadilan dan kebenaran. Tidak peduli anak, istri, saudara, apabila dipandang salah akan dihukum tanpa pandang bulu. Dalam teks-teks *kandha* sering disebutkan “*sanadyan babu kanan mihak kéring, kalamun ta nandhang kaluputan bakal sinempal babu kapine*” (“meskipun tangannya sendiri, apabila bersalah akan dipotong”). Sifat demikian merupakan identifikasi aspek Bathara Bayu (Periksa: Katz, 1989, p. 35).

Identifikasi Bima sebagai Bayu ditunjukkan melalui makna nama-nama Bima, yaitu: Bayusuta, Bayutanaya, Prabancanasiwi, dan Gandawastratmaja (Hopkins, 1986, p. 12). *Bayusuta* berasal dari kata “*bayu*” dan “*suta*”. Kata “*bayu*” artinya “angin” yang diasosiasikan Bathara Bayu. Kata “*suta*” artinya anak. Jadi Bayusuta artinya putra Bathara Bayu. “*Bayutanaya*” berasal dari kata “*bayu*” dan “*tanaya*”. Seperti halnya dalam “*bayusuta*”, “*bayu*” di sini juga merujuk pada Bathara Bayu. Kata “*tanaya*” dalam tradisi wayang diartikan anak. Tampaknya kata *tanaya* di sini berasal dari kata “*sutanuja*” (bahasa Sanskrit) yang diartikan anak (Katz, 1989, p. 279). Istilah “*sutanuja*” tersebut dalam tradisi wayang mengalami perubahan menjadi *tanaya*. Jadi nama “*Bayutanaya*” merupakan perubahan dari “*Bayusutanuja*” yang artinya putra Bathara Bayu.

Wujud fisik dan ukuran Bima mirip dengan Bathara Bayu. Kapasitas Bima sebagai bagian dari lima Pandawa disebutkan dalam Adiparwa: “*Lumampah ta sira marang Bhatāra Wisnu,*

mājarakēn i pañjanma nira manusya. ... Kunang janma nikang pancendriya, yekā sang pañca Pandawa." (Widyatmanta, 1968, p. 12). (Berjalanlah ia [Batara Indra] menuju Batara Wisnu, menceritakan penjelmaannya [menjadi] manusia. Adapun panca inderanya [Batara Indra] akan menjelma menjadi lima Pandawa). Teks tersebut jelas menunjukkan bahwa Bima merupakan inkarnasi dari salah satu indera Bathara Indra. Dalam tradisi Mahabharata, dipahami bahwa Pandawa adalah Indra yang berwujud (menjelma menjadi) manusia (*all "Indras among men"*) (Hiltebeitel, 1990, p. 200). Dari pernyataan tersebut dapat dipahami bahwa dalam diri Bima terdapat dua aspek dewa, yaitu Indra sebagai penitis dan Bayu sebagai ayah. Bima, dalam kapasitasnya sebagai perpaduan aspek Bathara Indra dan Bathara Bayu, tentunya dalam "realitas" tataran dewa, kedua dewa tersebut juga memiliki keperpaduan sebagaimana keperpaduan aspek mereka dalam diri Bima.

Perpasangan Bayu dan Indra dalam tataran dewa ditunjukkan Hopkins sebagai berikut.

As a Marut, Vayu is the only one to "have great fame" in the sky, the other Maruts being distributed, one in the world of Indra, one with Brahman, and four in the four directions as followers of Indra, probably those in the "army of Maruts surrounding Indra" (Hopkins, 1986, p. 94).

Tujuh aspek Marut dalam mitologi epik dipahami bahwa satu tetap berjaya menguasai angkasa, satu menjaga kahyangan Indraloka, yang satu bersama Brahma, dan yang empat bersama-sama menyertai Indra. Dengan demikian jelas bahwa aspek Bathara Bayu sebagai empat Marut dalam kapasitas tertentu selalu beserta Bathara Indra. Penyatuan Bathara Bayu dan Indra ini sering disebut sebagai Indra-Bayu (Indravāyū) (Macdonell, 1974, p. 82). Pemahaman inilah tampaknya yang diikuti oleh beberapa *sanggit Lakon Dewa Ruci* yang mengisahkan bahwa setelah Rukmuka dan Rukmakala mati, berubah menjadi satu dewa, yaitu Bathara Indra, ada pula yang menyebutnya Indrabayu (Adhikara, 1984, p. 6). Dengan demikian merupakan identifikasi Bima sebagai salah satu dari Marut yang menyertai Indra. Kapasitas inilah yang dibahas dalam memahami relasinya dengan aspek dewa yang dimiliki Drona sebagai pasangannya.

Drona dalam tradisi wayang disebutkan sebagai putra Prabu Baratwaja, raja negara

Ngatasangin. Berdasarkan makna nama Baratwaja dan Ngatasangin menunjukkan ada hubungannya dengan Bathara Bayu. Kata *baratwaja* dalam bahasa Jawa dapat diurai menjadi kata "*barat*" dan "*waja*". *Barat* artinya angin. Kata "*waja*" memiliki beberapa arti, di antaranya adalah baja, gigi, atau barisan depan (Mardiwarsito, 1990, p. 653). Ketiga pengertian tersebut dapat diasosiasikan dengan "kuat" atau "keras". Baja adalah material yang sifatnya keras dan kuat. Gigi merupakan "alat" (baik manusia ataupun binatang) yang berfungsi sebagai penghancur. Pengertian "barisan depan" dapat diasosiasikan sebagai pelindung. Sebagai ilustrasi: Pasukan barisan depan merupakan unsur penentu keberhasilan dalam pertempuran, yang mencari jalan untuk pasukan belakangnya, harus kuat agar tidak dihancurkan lawan. Dengan demikian kata *baratwaja* dapat dimaknai "angin yang kuat", "angin yang keras", atau "angin yang berfungsi sebagai penghancur", atau "angin yang melindungi seluruh anggotanya".

Baratwaja sebagai identifikasi aspek Bṛhaspati dapat dilihat pada kapasitas empat unsur Marut yang melindungi Bathara Indra (Macdonell, 1974, pp. 103–104). Bṛhaspati adalah seorang brahmana dewa. Dengan aspek api yang dimilikinya, ia adalah pemuja sekaligus sekutu Indra (Hopkins, 1986, p. 181). Berdasarkan fenomena tersebut jelas bahwa secara genealogi, Baratwaja memiliki aspek Bṛhaspati dalam kapasitasnya sebagai identifikasi Bathara Bayu. Aspek Bṛhaspati dalam diri Prabu Baratwaja inilah tampaknya yang dalam tradisi wayang ditransformasikan dalam wujud didudukkan sebagai *rajaṇinandhita* dengan gelar Resi Baratwaja.

Kedudukan *rajaṇinandhita* tampak juga sebagai transformasi Bṛhatwaja dalam kapasitasnya sebagai *sāman* (Gonda, 1989, p. 137). Berdasarkan genealogi dan inkarnasi berarti Drona memiliki aspek Bṛhaspati dan Baratwaja. Drona sebagai cucu Bṛhaspati dan putra Baratwaja, disebutkan sebagai bagian dari Bṛhaspati itu sendiri (Hopkins, 1986, p. 62). Drona adalah inkarnasi dan bagian dari Bṛhaspati (Katz, 1989, p. 195). Dalam dinasti (keturunan) Bṛhaspati, Drona dipandang sebagai tokoh yang paling terkenal (Hopkins, 1986, p. 180). Dengan demikian jelas bahwa dengan aspek Bṛhaspati yang dimiliki Drona berarti dalam dirinya juga terdapat aspek Bathara Bayu. Aspek Bayu ini dalam tradisi wayang dipertegas dengan

kedudukannya sebagai putra raja Ngatasangin. Secara etimologi, istilah “ngatasangin” dapat diurai menjadi kata “ngatas” dan “angin”. Kata “ngatas” berasal dari kata “atas” yang mendapat awalan “a” *hanuswara* “ng”. “Angatas” dalam pengujarannya, “a” hilang, tinggal *hanuswara* “ng” menjadi “ngatas”, yang artinya menguasai atau mengalahkan. Dengan demikian arti “ngatasangin” berarti yang menguasai atau mengalahkan angin, seperti halnya “*baratwaja*”. Dengan demikian kapasitas Drona sebagai inkarnasi dan bagian dari Bṛhaspati, Drona merupakan identifikasi empat Marut yang melindungi Indra. Dari uraian di atas diperoleh oposisi berpasangan aspek mite pasangan Bima-Drona dan Arjuna dalam *Lakon Dewa Ruci* sebagai berikut.

Bima	Bayu-Indra	empat Marut	bebersama-sama melindungi
Drona	Bṛhaspati	angin pelindung	
		Indra	dilindungi

Dengan demikian tokoh Bima dan Drona merupakan oposisi berpasangan, yang kerangka relasionalnya sebagai berikut.

Bima	:	Bayu	:	empat Marut	:	halus
Drona	:	Bṛhaspati	:	angin pelindung	:	kasar

Berdasarkan kerangka relasional tersebut semakin jelas bahwa pasangan Bima dan Drona merupakan prototipe pembentuk unsur nafas. Tampaknya kapasitas Bima sebagai nafas inilah yang dimaksud Hiltebeitel dan Siman Widyatmanta bahwa Pandawa adalah lima unsur atau panca indera dari Bathara Indra ((Widyatmanta, 1968, p. 12); (Hiltebeitel, 1990, p. 200)). Dipahami bahwa panca indera merupakan seperangkat kesadaran yang menopang hidup individu (Muthahhari, 1992, p. 125). Salah satu panca indera adalah penciuman atau hidung, yang dalam konteks ini dikaitkan dengan nafas. Namun demikian, yang dimaksud di sini adalah nafas yang membawa ke dalam kesempurnaan hidup. Sebagai prototipe unsur nafas yang ada kaitannya dengan aspek Bayu pada diri Bima dan Drona, dapat dipahami melalui prototipe yang dimiliki Bathara Bayu dalam kapasitasnya sebagai dewa angin.

Vayu dalam kapasitasnya sebagai empat *Marut* yang melindungi Indra merupakan identifikasi kapasitas Bṛhaspati sebagai angin pelindung Indra. Artinya, kapasitas Bima dan Drona dalam teks *Lakon Dewa Ruci* dapat dipahami melalui peristiwa yang terjadi di hutan Tikbrasara.

Ditunjukkan dalam teks bahwa di hutan Tikbrasara, Bima bertemu dengan raksasa Rukmuka dan Rukmakala, yang akhirnya kedua raksasa tersebut dibunuh dan kemudian kembali wujud menjadi Bathara Indra dan Bathara Bayu. Sebagai rasa terima kasih, Bathara Indra memberi hadiah berupa cincin pusaka. Oposisi berpasangan yang muncul dalam kaitannya dengan Bima sebagai nafas adalah sebagai berikut.

Bima	:	halus	:	membunuh	:	kasar	:	cincin
Rukmuka	:	kasar	:	dibunuh	:	halus	:	
Rukmakala	:		:	Indra	:		:	
	:		:	Bayu	:		:	

Berdasarkan relasi Bima-Drona sebagai nafas serta sebagai bagian dari Indra dan Bayu, peristiwa tersebut dapat dipahami sebagai perintah Drona kepada Bima untuk bertemu dengan bagian dari dirinya sendiri. Artinya bahwa dalam peristiwa ini berbicara mengenai *bayu*, angin, nafas. Dengan demikian kerangka relasional di atas dibangun untuk menampilkan oposisi berpasangan:

halus – kasar

Nafas “halus” dan nafas “kasar” dalam kaitannya dengan kapasitas Bima-Drona sebagai aspek Bayu dapat dipahami melalui oposisi berpasangan “halus” – “kasar” dalam kapasitas Bayu sebagai aspek angin. Berkenaan dengan fenomena tersebut, Macdonell menyatakan: “*Vāyu-Vāta – Each of the two names of wind Vāyu and Vāta is used to express both the physical phenomenon and its divine personification. But Vāyu is chiefly the god and Vāta the element.*” (Macdonell, 1974, p. 81). Pernyataan tersebut tampak bahwa *Vāyu* merupakan aspek immaterial, sebagai aspek “halus” dari angin, sedangkan *Vāta* adalah perwujudannya, merupakan aspek material, empirik, aspek “kasar” dari angin.

Oposisi berpasangan di atas dapat digunakan untuk memahami oposisi berpasangan yang telah diperoleh dari kerangka relasional hubungan Bima sebagai Bayu dan Drona sebagai Bṛhaspati. Dipahami dalam mitologi epik, kapasitas Bathara Bayu sebagai *Marut* terdiri dari tujuh bagian yang disebut *Vāyumārgas*, yaitu tujuh unsur *prāna*. Disebutkan bahwa *prāna* ketiga adalah *Vāta*, sedangkan *prāna* yang ke tujuh adalah *death-wind*. Bersama Dewa Yama, *Vāyu* menentukan hidup matinya titah (Hopkins, 1986, p. 95). Di sini dapat dipahami bahwa angin yang menentukan hidup matinya titah adalah nafas. Dengan

demikian dialog Bima dengan Anoman yang menyatakan bahwa Bima adalah *Bayu panutup* merupakan identifikasi *prāna* ke tujuh. Identifikasi Drona sebagai *Vāta* dapat dilihat dalam pernyataan Hopkins: “*Vāta teaches Arjuna the use of arms*” (Hopkins, 1986, p. 94). Sebagaimana ditunjukkan dalam tradisi wayang bahwa Drona adalah guru Arjuna dalam hal penguasaan alat perang. Dengan demikian oposisi berpasangan “halus” – “kasar” ditunjukkan melalui peristiwa berikut.

Bima	Bayu	Marut	Vāyu	fenomena	halus
Drona	Bhāspati	Angin	Vāta	personifikasi	kasar

Dengan demikian, dari fenomena Bima-Drona tersebut dapat digunakan untuk memahami pasangan Bima-Drona melalui kerangka relasional oposisi berpasangan sebagai berikut.

Bima	Vāyu	halus	prāna	mewadahi Soma	Badan wadiah
Drona	Vāta	kasar		dalam Vat	Hyang Suksma

Dari tabel di atas dipahami bahwa kapasitas pasangan tokoh Bima-Drona dalam *Lakon Dewa Ruci* merupakan transformasi dari *Vāyu-Vāta* dalam kapasitasnya sebagai *prāna* untuk bertemu dengan Hyang Suksma, *manjing* ke *alam jati*, alam Illahi, *alam niskala*. Namun demikian yang dimaksud *manjing* ke *alam jati* di sini bukan seperti yang dijelaskan Mahmudi yang berorientasi pada kematian (Mahmudi, 2005, pp. 78–84), melainkan kesempurnaan ritual, yaitu keadaan *jroning layap liyeping aluyup*. Keadaan demikian dalam kalangan orang Jawa *kasepuhan* diistilahkan “*mati jroning urip, urip jroning pati*” dalam sebuah semedi. Setelah keadaan tersebut, orang yang semedi dapat hidup kembali seperti sedia kala sebagaimana ditunjukkan dalam teks Bima akhirnya pulang ke Amarta.

Pasangan *Vāyu-Vāta* sebagai unsur *prāna* yang berpijak pada Bathara Bayu dalam kapasitasnya sebagai penguasa angin dikaitkan dengan nafas sebagai penentu kehidupan. Transformasi tersebut diwujudkan melalui *setting* goa Sigrangga, hutan Tikbrasara, gunung Candramuka sebagai transformasi dari hidung (alat pernafasan); samodra Minangkalbu sebagai tempat *Tirta Pawitra Mahening Suci* atau air kehidupan. Tokoh Raksasa Rukmuka dan Rukmakala sebagai *malihan* Bathara Indra dan Bathara Bayu merupakan identifikasi nafas “kasar”

dan “halus”. Konsep kesempurnaan hidup ditransformasikan menjadi tiga unsur yang saling berelasi, yaitu *Tirta Pawitra Mahening Suci*, samodra Minangkalbu, dan Dewa Ruci. *Tirta Pawitra Mahening Suci* merupakan transformasi dari *Soma* dalam kapasitasnya sebagai *Tirta Amerta*. Samodra Minangkalbu sebagai transformasi dari kesempurnaan keadaan *Tirta Amerta*, yaitu harus diwadahi *drona* atau *Vat*. Dewa Ruci sebagai transformasi dari *alam jati*, alam keindahan sejati, alam Illahi. Dengan demikian perjalanan pasangan tokoh Bima-Drona dalam *Lakon Dewa Ruci* merupakan transformasi perjalanan pasangan *Vāyu-Vāta* dari hidung sampai ke kalbu dalam rangka bertemu dengan Hyang Suksma untuk mencapai *kasampurnan sejati* atau kehidupan yang sempurna (Champbell, 1973, p. 109). Peristiwa ini dapat digambarkan dengan kerangka relasional sebagai berikut.

Vāyu-Vāta	::	prāna	:	Hyang Suksma	⇒	kasampurnan
-----------	----	-------	---	--------------	---	-------------

Transformasi Bima-Drona sebagai *prāna* dipertegas oleh relasinya dengan *Kayu Gung Susubing Angin*. Secara terminologi, *kayu gung* di sini apabila dihubungkan dengan jagad wayang memiliki relasi yang sangat erat dengan *kayon*. Artinya, *kayu* di sini merupakan transformasi dari pohon kalpataru. Kata *gung* berasal dari kata agung yang artinya besar. Agung di sini dapat diasumsikan sebagai hidup di atas kehidupan biasa, atau dengan kata lain sebagai kehidupan yang sempurna, yaitu kehidupan abadi. Dengan demikian *kayu gung* dapat diasumsikan sebagai kehidupan abadi atau alam Illahi. *Susubing angin* artinya tempat bersarangnya angin. Apabila pengertian angin diasosiasikan sebagai angin dalam konteks Indra (indera) dan Bayu (penciuman/pernafasan), maka *susubing angin* artinya inti nafas. Dengan demikian *Kayu Gung Susubing Angin* adalah inti nafas (*prāna*) untuk mencapai kehidupan abadi. Dari pemahaman ini tampak bahwa *Kayu Gung Susubing Angin* memiliki kesamaan makna dengan *Tirta Pawitra Mahening Suci*.

Simpulan

Berdasarkan uraian di atas dapat disimpulkan bahwa struktur *Lakon Dewa Ruci* adalah Struktur Tiga Vertikal yang bergerak

dalam struktur tiga horisontal. Struktur tiga vertikal merupakan sistem nalar orang Jawa sebagai manusia religius yang menyandarkan segala persoalan hidup kepada Tuhan; sedangkan struktur tiga horizontal merupakan cara orang Jawa menjelaskan mengenai proses hidup dan kehidupan. Bagi orang Jawa kehidupan adalah sebuah proses, sebelum kehidupan, ia masih dalam keadaan hidup, ia tidak berada dalam pengaruh dimensi ruang dan waktu, demikian juga setelah selesai menjalani kehidupan, sang hidup kembali terbebas dari dimensi ruang dan waktu. Artinya di sinilah penghargaan orang Jawa terhadap sebuah proses.

Berdasarkan struktur tersebut, dalam sistem relasinya, pasangan tokoh Bima-Drona merupakan identifikasi pasangan *Vāyu-Vāta* sebagai transformasi *prāna*, yaitu manifestasi dari nafas halus dan nafas kasar. Berdasarkan sistem relasinya dengan unsur pokok yang lain secara sintagmatik dan paradigmatis, baik secara intrinsik maupun intertekstualitasnya menunjukkan bahwa tokoh, *setting*, persoalan serta peristiwa yang terjadi dalam cerita merupakan unsur-unsur penting yang tidak dapat digantikan. Perubahan satu unsur akan mengubah makna pasangan Bima dan Drona. Dengan demikian keberadaan Drona dalam *Lakon Dewa Ruci* menjadi sangat penting. Tanpa Drona, Bima tidak akan mampu membangun oposisi berpasangan *Vāyu – Vāta* sebagai nafas halus – nafas kasar, sehingga tidak dapat mentransformasikan *prāna*. Artinya, tanpa Drona, Bima tidak akan mampu mendapatkan *ngèlmu kasampurnan*.

Kemunculan *Kayu Gung Susubing Angin* dalam *sanggit* lain tidak mengubah makna pasangan Bima-Drona, melainkan justru semakin mempertegas kapasitasnya sebagai transformasi *prāna*. Dengan varian ini pesan dalam *Lakon Dewa Ruci* menjadi lebih eksplisit.

Kepustakaan

- Adhikara, S. P. (1984). *Nawaruci*. ITB.
- Al Ghazali, I. (1995). *Randhab: Taman Jiwa Kaum Sufi*. Risalah Gusti.
- Becker, A. L. (1979). *Tex-Building, Epistemology, and Aesthetics in Javanese Shadow Theatre*. In A. L. Becker, A. A. Yengoyan, & Et.al. (Eds.), *The Imagination and Reality: Essays on Southeast Asia Coherence System*. Ablex Publication.
- Brandon, J. R. (1970). *On Thrones of Gold Three Javanese Shadow Plays*. Harvard University Press.
- Chambpell, J. (1973). *The Hero With A Thousand Faces*. Princeton. Princeton University Press.
- Gonda, J. (1965). *Change and Continuity in Indian Religion*. Mouton & CO.
- Gonda, J. (1989). *Prayer and Blessing Ancient Indian Ritual Terminology*. Köln: E.J. Brill.
- Hiltebeitel, A. (1990). *The Ritual of Battle; Krishna in The Mahabharata*. State University of New York Press.
- Holt, C. (2000). *Melacak jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Hopkins, E. W. (1986). *Epic Mytology*. Motilal Banarsidass.
- Johns, A. H. (n.d.). "Devaruci or The Divine Splendor: A Javanese Presentation of an Indian Religious Concepts" in *Tendebantque Manus Ripae Ulterioris, amore*. Aneiad VI 314.
- Katz, R. C. (1989). *Arjuna in The Mahabharata; Where Krishna Is, There is Victory*. University of South Carolina.
- Krevolin, R. (2003). *Rahasia Sukses Skenario Film-film Box Office*. Kaifa.
- Laksono, P. M. (1985). *Tradisi Dalam Struktur Masyarakat Jawa: Kerajaan dan Pedesaan*. Gadjah Mada University Press.
- Lévi-Strauss, C. (1967). *Structural Anthropology*. Translated from The French by Claire Jacobson. Anchor Books, Doubleday and Company, INC.
- Macdonell, A. A. (1974). *Vedic Mythology*. Motilal Banarsidass.

- Mahmudi. (2005). *Wirid Mistik Hidayat Jati*. Pura Pustaka.
- Mardiwarsito, L. (1990). *Kamus Jawa Kuna-Indonesia* (4th ed.). Nusa Indah.
- Moedjanto, G. (1994). *Konsep Kekuasaan Jawa: Penerapannya oleh Raja-raja Mataram*. Kanisius.
- Muthahhari, M. (1992). *Perspektif Al-Quran Tentang Manusia dan Agama*. Mizan.
- Paz, O. (1995). *Lévi-Strauss Empu Antropologi Struktural*. LkiS.
- Prastiyono, D., & Widyaseputra, M. J. (2007). Ratinâyaka Sebagai Putra: Menelusuri Nilai Estetika dan Nilai Etika Lampahan Ujung Sêngara Tradisi Wayang Jogjakarta. *Resital: Jurnal Ilmiah Seni Pertunjukan*, 8(1).
- Sastroamidjojo, S. (1964). *Renungan Tentang Pertunjukan Wayang Kulit*. Kinta.
- Sedyawati, E. . (1985). Pengaruh India Pada Kesenian Jawa: Suatu Tinjauan Proses Akulturasi” dalam Soedarsono. In et al Soedarsono (Ed.), *Pengaruh India, Islam, dan Barat dalam Proses Pembentukan Kebudayaan Jawa*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Soebardi. (2004). *Serat Cabolek*. Nuansa.
- Soetarno. (2004). *Wayang Kulit: Perubahan Makna Ritual dan Hiburan*. STSI Press.
- Wahyudi, A. (2001). *Sanggit dan Makna Lakon Wahyu Cakraningrat Sajian Ki Hadi Sugito*. Universitas Gadjah Mada.
- Widyaseputra, M. J. (2006). Parinaya Sebagai Bhakti: Arjuna Sebagai Durgâbhaktâ dalam Lampahan Seta Ngraman Tradisi Wayang Yogyakarta. *Resital*, 7(2-Desember).
- Widyatmanta, S. (1968). *Adiparwa Jilid II*. U.P. Spring.
- Wiryamartana, I. K. (1990). *Arjunawiwaha Transformasi Teks Jawa Kuna Lewat Tanggapan dan Penciptaan di Lingkungan Sastra Jawa*. Duta Wacana University Press.
- Z., M. C. (1989). Janamejaya’s Sattra and Ritual Structure. *Journal of The American Oriental Society*, 109(3), 401–420. <https://www.jstor.org/stable/604138?seq=1>