

DEKONSTRUKSI PEMAHAMAN BUDAYA JAWA TENTANG HAKIKAT DAN HUBUNGAN KAWULA-GUSTI PADA LAKON WAYANG "SEMAR KUNING"

Oleh: Sindung Tjahyadi¹

Abstract

In the Javanese minds, the essence and relationship of man and God are the cornerstone to build a holistic view of genealogy and direction of life. The wayang/ puppet story of "Semar Kuning" is one of some exemplary narrations which comprehends the relation of man-God in common people perspectives in the case that the legitimacy of King-God is questioned metaphysically and ethically.

The character of Semar in the Javanese world has a central symbolic and mystical role to bring a harmony and overcome a disorder in the natural and social life. The central symbolic role of Semar in protecting and taking care of the world is based on Javanese understanding of the man-God relationship which tends to accept its relationship in ontical sense. Although this tendency is a part of religious perspective mainstream at the time, it still keeps the magi function of the "wayang kulit" performance to overcome cosmic and ethical disharmony in the world. In the ethical terminology, the ethical discourse that had been given in the wayang/ puppet story of "Semar Kuning" is a virtue ethics which shows bad and good moral attitudes.

Keyword: Deconstruction, Javanese Perspectives, the man-God relationship, Semar Kuning, Wayang/ puppet.

A. Pendahuluan

Wayang kulit merupakan lambang pandangan dunia tradisional Jawa yang berfungsi sebagai seni, ritus keagamaan, dan telah menjadi media penyampaian gagasan lebih dari seribu tahun (Hatley, 1971: 88). Namun demikian perubahan masyarakat cenderung mendesak wilayah-wilayah "nilai lokal" pada wilayah "pinggiran". Modernisasi dan globalisasi ditengarai telah menempatkan seni-seni tradisional pada dua pilihan: bertahan di pojok peradaban atautkah memodernisasi diri agar dapat terangkut ke dalam modernitas yang menjanjikan masa depan yang cerah. Wayang kulit sebagai wahana pelestarian nilai-nilai dan pandangan

¹ Staf Pengajar pada Fakultas Filsafat UGM.

dunia Jawa sekarang ini juga didesak oleh kecenderungan mengikuti tuntutan pasar dengan mengemasnya sesuai dengan permintaan pasar (Mrazek, 2000: 131). Pemenuhan tuntutan pasar di duga membawa indikasi bahwa pertunjukkan wayang kulit mulai kehilangan kedalaman maknanya. Seni pertunjukkan Jawa tersebut tiba-tiba hampir secara mutlak dapat menjadi apa saja, dapat dipertalikan dengan segala hal, dan dapat pula masuk ke dalam dan sekaligus dimasuki oleh apa pun (Kayam, 2001: 119). Tentu dengan perubahan tersebut ada dimensi yang menguat, misalnya visualisasi (Kayam, 2001: 180-181), namun terdapat indikasi bahwa terjadi pula pergeseran jagad kosmis yang menopang pemahaman dan pemaknaan nilai dalam pertunjukkan wayang itu sendiri.

Satu di antaranya adalah wilayah pemahaman tentang hubungan antara manusia dan "kuasa di atasnya", baik dalam dimensi sosio-politis-kultural, maupun dimensi teologis. Secara tradisional, dalam wayang dibangun pemahaman tentang tertib semesta yang di dalamnya memuat stratifikasi kodrati antara makhluk-makhluk dewata di surga dengan makhluk manusia di bumi. Secara sosio-politis memang layak diduga bahwa bangunan legitimasi *deistis* ini berlatar pada pelestarian stratifikasi sosial yang feodalistis, sebagaimana nampak pada jangkar legitimasi raja-raja Jawa pada mitos-mitos Pandhawa dalam epos Mahabarata, yakni pengakuan mereka sebagai keturunan Pandhawa, dan oleh karenanya juga merupakan keturunan para dewa, dan oleh sebab itu layak dan sah untuk memerintah manusia lain.

Secara genealogis, tradisi pewayangan di Jawa bersumber dari dua orientasi, yakni tradisi keraton atau tradisi agung (Surakarta dan Yogyakarta) dan tradisi masyarakat bawah di luar keraton atau tradisi kerakyatan (Soetarno, dkk, 2007: 218). Kisah yang diceritakan dalam pertunjukkan wayang juga dapat dibedakan antara *lakon pokok* (pakem) dan *lakon carangan*. Lakon pokok berangkat dari epos Mahabarata dan Ramayana dari India, sedangkan *lakon carangan* mengisahkan tokoh dan peristiwa yang umumnya terjadi pada penggal singkat sebelum terjadinya perang besar Baratayudha (Petersen, 2001: 109), dan secara mendasar tetap mendukung narasi pada lakon pokok, sekalipun penokohan pada *lakon carangan* mengalami perubahan (Petersen, 2001: 110). Salah satu perintis *lakon carangan* yang memuat eksperimentasi narasi dan pemaknaan baru pada pandangan dunia di balik wayang adalah Ki Nartosabdo.

Nartosabdo lahir tahun 1925 di Klaten, sempat menjadi gelandangan sepeninggal ayahnya, dan pada tahun 1945 pindah ke Semarang dan bekerja sebagai pengendang ketoprak keliling. Beberapa tahun kemudian Nartosabdo diminta untuk menjadi pengendang dan pimpinan musik pengiring Wayang Orang Ngesthi Pandhawa. Dia dikenal sangat menguasai teknik mengendang Solo dan Jogja, dan bereksperimen dengan gaya memukul kendang gaya Sunda dan Barat. Tahun 1958 Nartosabdo mulai menjadi dalang di wayang orang, dan kepiawaiannya menampilkan aspek dramatis membuka kesempatannya untuk menyajikan wayang kulit di radio. Tahun 1960-an ia membentuk *Condong Raos* dan memulai karirnya sebagai dalang. Di tahun 1979 Nartosabdo menjadi dalang paling terkenal dan paling kontroversial di Jawa, karena dirumorkan menerima upah Rp. 800.000, sementara dalang lain berkisar antara Rp.150.000-Rp 500.000, (Petersen, 2001: 106). Ki Nartosabdo dikenal pula sebagai dalang pertama yang memadukan tradisi pedalangan keraton dengan tradisi pedalangan kerakyatan. (Soetarno, dkk, 2007: 219). Ia meninggal tahun 1985 (Petersen, 2001: 105).

Tokoh Semar adalah tokoh asli Jawa, dan tidak ada dalam referensi epos Ramayana, Mahabarata, dan Baratayudha di India. Pada sastra Jawa Kuna, tokoh Semar hanya muncul pada tradisi Kidung, yakni sastra lisan yang lebih menampilkan sifat kerakyatan yang berangkat dari cerita asli Jawa, walaupun dewa mitologis dan tokoh Mahabarata juga muncul (Zoetmulder, 1985: 539-541). Sastra Kidung dari kategori estetika sastra "Kraton" dinilai lebih "rendah" dari sastra Kakawin (Zoetmulder, 1985: 511), dan sastra Kidung lebih terkait dengan fungsi "ruwat", penolakan bala (Zoetmulder, 1985: 542). Pada sastra Kakawin, pengiring kesatriya seperti Abimanyu dalam kisah Gathutkacasraya adalah Jurudyah (Zoetmulder, 1985: 333-335). Sifat kerakyatan yang melatari sastra Kidung, beserta munculnya tokoh *pemomong satriya* yang bernama Semar, setidaknya menegaskan genealogi kerakyatan dari tokoh Semar.

Atas dasar genealogi munculnya tokoh Semar yang bersifat kerakyatan dan terbangunnya pola legitimasi feodalistis pada tradisi agung, dan berpijak pula pada Lakon Wayang "Semar Kuning", menarik untuk dikaji dimensi-dimensi pandangan dunia apa sajakah yang ditawarkan melalui "narasi kecil" dari suatu *lakon carangan* sebagaimana ditampilkan oleh Ki Nartosabdo

B. Semar dalam Pewayangan Jawa

Semar dalam seni kriya wayang kulit *purwa gagrak* Surakarta memiliki lima *wanda* (bentuk yang menggambarkan sikap dan suasana batin), yakni *Mega*, *Dumuk*, *mBrebes*, *Ginuk*, dan *Miling*. Adapun menurut *gagrak* Yogyakarta Semar memiliki *wanda Miling* atau *mBrebes* untuk adegan *jejer*; *wanda Dukun* untuk adegan *rembagan*; dan *wanda Dunuk* untuk adegan perang (Hasrinuksmo, 1999: 1176). Rambut Semar berbentuk *kuncung* yang maknanya *akuning sang kuncung* (menganggap diri sebagai pelayan) (Haq, 2009: 149).

Semar dalam lakon "Semar Kuning" mendapat delapan wahyu (anugerah), yang diperoleh saat akan meninggalnya Begawan Manumayasa (nenek moyang Pandawa). Ketika Manumayasa akan *moksa*, Semar menangis karena jika ditinggal pergi, siapa yang akan menjadi temannya. Manumayasa kemudian meminta Semar untuk menoleh melihat bayangannya sendiri, dan tiba-tiba jadilah sesosok manusia yakni: Bagong yang artinya anak yang *gegombakan* (berkucir rambut) sebagai teman. Adapun delapan anugerah tersebut adalah bahwa Semar : (1) tahan lapar, (2) tahan tidak tidur, (3) tidak akan dapat bersedih hati, (4) tidak akan kedinginan oleh air, (5) tak akan panas oleh api, (6) apa pun yang diinginkan akan terwujud, (7) apa pun yang dipikirkan akan terjadi, dan (8) akan panjang umur (Kaset 2, menit 37-40). Yang dikisahkan oleh Ki Nartosabda paralel dengan kisah "baku" tentang Semar terkait dengan sebutan Semar yang lain, yakni Janggan Smarasanta.

Sebutan Semar sebagai Janggan Smarasanta (Murid yang cinta kebijaksanaan dan kebenaran) muncul dalam lakon *Laire Gareng lan Petruk* (Lahirnya Gareng dan Petruk). Lakon itu mengisahkan Sang Hyang Ismaya yang diperintah oleh Sang Hyang Tunggal untuk turun ke dunia sebagai pendamping dan pelindung (*pamong*) ksatria berbudi luhur, dan dalam peran ini Sang Hyang Ismaya memakai nama Janggan Smarasanta. Pada waktu mencari kstaria berbudi luhur tersebut ia sendirian, dan akhirnya merasa kesepian. Janggan Smarasanta kemudian memohon kepada Sang Hyang Tunggal agar diberi kawan. Sang Hyang Tunggal kemudian bersabda: "Selama ini kamu sudah disertai kawanmu yang setia, yakni bayanganmu", maka seketika itu juga bayangan Semar menjelma menjadi sesosok makhluk yang mirip dirinya, yang kemudian dinamai Bagong dan dianggap sebagai anaknya (Hasrinuksmo, 1999: 1515).

Semar merupakan wadah *wadag Sang Hyang Ismaya, Dewa Pamong*. Ismaya dari kata Maya: *samar*, yang artinya "tidak jelas" karena jika dinyatakan sebagai laki-laki, dadanya besar, namun jika dinyatakan sebagai perempuan memiliki kuncung seperti umumnya laki-laki. Ia juga memiliki nama Nayataka: *ulat pati* yang artinya wajahnya seperti mayat, atau orang mati, karena ketika tengadah kelihatan *sepa* (tanpa rasa) dan ketika menunduk *sepi* (sunyi) (Solichin, 1995: 63), yang berarti *wis mulat marang klebating pati* (orang yang sudah melihat dunia kematian). Ia juga memiliki sebutan Nayabadra, yang artinya *ulat rembulan* (wajah rembulan), yang artinya *yen mesem kaya padanging rembulan* (kalau tersenyum cemerlang seperti sinar rembulan). Semar juga dinyatakan sebagai *boga sampir* yang artinya *dewa kang nyariro jalmo* (dewa yang mengambil wujud sebagai makhluk), dan juga *dhudha nganang ngunung ora lanang ora wadon* (lelaki yang sudah tak beristri yang tidak jelas kedudukannya, bukan lelaki dan juga bukan perempuan) karena *yen lanang dhadha mungal lir pawestri, nanging yen wadon kok gegombak kekuncungan* (jika disebut laki-laki dadanya menonjol seperti perempuan, namun jika disebut perempuan rambut bagian depannya dijambul seperti laki-laki). Oleh Ki Nartosabdo dikisahkan bahwa asal mula Semar *dumados saking pethakaning antigo* (terjadi dari putih telur) (kaset 4, menit 32-34). Asal dewani Semar terkait dengan sosok Sang Hyang Ismaya, ditemukan dalam lakon *Jagad Gumelar* atau lakon *Manikmaya*, yang berkisah tentang asal mula dan terjadinya alam semesta.

Dikisahkan Yang Maha Kuasa menciptakan alam dengan suara mendengung, kemudian tampak cahaya bulat serupa telur yang ditangkap Sang Hyang Maha Kuasa lalu dicipta menjadi tiga wujud. Bagian kulit itu menjadi bumi dan langit, bagian isinya menjadi Cahaya atau *Teja*, dan intinya menjadi *Manik* dan *Maya*. Keempatnya kemudian dicipta kembali menjadi manusia yang elok wujudnya. Mereka kemudian diberi nama Batara Manik, Batara Nurada, Batara Antaga, dan Batara Ismaya. Batara Manik diperintahkan untuk berkuasa di Alam Triloka, Batara Nurada diperintahkan membantu Batara Manik. Batara Ismaya diberi tugas untuk mendampingi dan melindungi manusia di dunia yang berbudi luhur. Sedangkan Batara Antaga harus menjadi pendamping manusia yang jahat (Hasrinuksmo, 1999: 1478). Beberapa lakon wayang yang menempatkan Semar sebagai tokoh pokok dalam kisah pergelaran wayang di antaranya: *Semar Boyong* (lakon

pakem), *Semar Mbangun Gedong Kencana, Semar Mbangun Klampis Ireng, Semar Tambak, Semar Gugat, Semar Papa, Semar Kuning, Semar Mantu, dan Semar Maneges* (Hasrinuksmo, 1999: 1565-1569). Lakon *Semar Boyong* dalam tradisi Surakarta juga diberi judul *Asmara Bumi* atau *Wahyu Katentreman*. Lakon tentang Semar yang juga populer di masyarakat adalah *Semar Mbangun Kayangan* dan *Semar Mbarang Jantur* (Purwadi, 2009: 1-27). Seluruh lakon wayang yang melibatkan Semar baik sebagai tokoh sentral maupun marginal selalu tidak lepas dari kedudukan dan perannya sebagai pelindung dan penasihat para ksatria yang baik. Oleh karenanya Semar juga memiliki nama *Juru Dyah Kunta Prasanta*, yang berarti *Pamonging Para Luhur* (pelindung orang-orang berbudi baik) (Solichin, 1995: 63). Kehadiran Semar pada pertunjukan wayang dengan berbagai dimensi dan fungsinya secara jelas menegaskan peran Semar dalam jagad batin Orang Jawa.

Pertunjukkan wayang yang menjadi salah satu pilar penting kelestarian Tradisi Jawa, mengungkapkan Filsafat Jawa yang mengajarkan pandangan etis bahwa memahami jalan hukum alam merupakan pokok soal penting. Konsep-konsep *Kejawen* yang tercermin dalam tokoh Semar, secara terus-menerus tanpa disadari terserap, diresapi, dan dijadikan panduan bersikap dan bertindak Orang Jawa. Makna Semar sebagai lambang yang menjembatani manusia dan alam perwujudan kulturalnya dapat ditemukan dalam kearifan budaya, sebagaimana terlihat dari patokan normatif untuk "merendahkan diri" (*andhap asor*), dan hidup yang "cukup tetapi sederhana" (*samadya*), yang semuanya akan bermuara pada lestarnya keseimbangan lingkungan hidup, baik lingkungan sosial maupun lingkungan fisik, sebagaimana secara simbolik muncul sebagai dapat diatasinya *gara-gara* (keadaan disharmoni) oleh kehadiran Ki Lurah Semar dengan anak-anaknya dalam pakeliran Wayang Purwa (Sumukti, 2006: 104-105). Jangkar pemaknaan simbolik Semar pada penghayatan yang hidup dari manusia Jawa, tentu membawa akibat pada "kekaburan" atau "ketidakjelasan" sosok Semar sendiri, walau sesungguhnya dapat pula dimaknai bahwa pemaknaan simbolik Semar bukanlah "kabur" namun "kaya" dan "penuh warna", mengingat setiap jangkar sosio-kultural-historis memiliki jangkar hermeneutik masing-masing untuk memaknai Semar. Pemaknaan Semar sebagai "jatidiri" rohani Orang Jawa dengan demikian boleh dikatakan merupakan perspektif dasar yang mewarnai orang Jawa dalam melihat diri dan yang lain.

Semar sebagai simbol "batin" orang Jawa dengan demikian juga terbuka pada pemaknaan lain, misalnya sebagaimana terdapat dalam "tafsir Islam" atas Semar. Menurut tafsir Islamis Semar berasal dari kata *mismarrun* yang berarti paku. Paku dalam kesehariannya adalah alat untuk memperkokoh sesuatu. Semar sebagai Paku adalah ajaran agama Islam yang membuat dunia menjadi kokoh dan teratur. Dalam diri Semar terdapat nilai-nilai kesuksesan dengan basis akhlak dan nilai-nilai keindahan dengan basis *ihsan*. Dapat dinyatakan demikian karena walaupun berbentuk fisik jelek, tetapi ia menjadi panutan para ksatria karena ia berperilaku benar dan menunjukkan ke arah kebenaran. Jiwanya bersih dan suci. Sosok seperti Semar ini oleh Suseno disebut sesuai dengan hadits riwayat Abu Hurairah yang menyatakan bahwa Allah tidak melihat bentuk badan dan rupamu, tetapi langsung memperhatikan niat dan keikhlasan dalam hatimu (Suseno, 2009: 48-51). Sekalipun dalam konteks ini Semar lebih didudukkan sebagai *exemplaris*, contoh yang menggambarkan kualitas moral tertentu, namun tetap memperkaya dimensi pemahaman tentang Semar. Sebuah wilayah dimensi pemahaman yang berakar pada pemaknaan subjektif yang berpijak pada pengalaman keseharian Manusia Jawa dengan segala benturan dan persilangan budayanya. Pemaknaan serupa juga ditemukan dalam tradisi *Kejawen*.

Tokoh Semar di kalangan *Kejawen* juga memiliki akar legitimasi yang kuat, sebagaimana dapat dijumpai di Paguyuban Cahyo Buwono yang mendasarkan ajarannya pada *piwulang* (ajaran) *panjenengan Dalem Kaki Semar* atau Kaki Tunggul Sabda Jati Daya Among Raga yang *makuwon* (tinggal) di Gunung Srandil (Pranoto, 2007: xxxii), yang masuk wilayah kabupaten Cilacap, Jawa Tengah. Di luar Paguyuban Cahyo Buwono yang secara terbuka mempublikasikan ajarannya tentang Semar, di pelosok-pelosok dan di wilayah perkotaan di daerah Jawa Tengah, Yogyakarta, dan Jawa Timur hidup komunitas-komunitas *Kejawen* atau "kebatinan" yang menjadikan Semar sebagai sosok dan simbol *kawruh jati* (pengetahuan sejati). Beberapa dari komunitas tersebut memiliki sumber literatur (tradisi tulis), namun kebanyakan masih mendasarkan diri pada tradisi lisan, karena pengajaran tentang "pengetahuan sejati" hanya dapat ditularkan dari Guru ke murid secara rahasia. Tradisi pembelajaran yang memiliki kemiripan dengan tradisi *upanisad* (duduk dekat Guru).

Pada masa pemerintahan Orde Baru, Semar menjadi populer lagi karena Presiden Suharto menokohkan Semar sebagai simbol

kawula. Menanggapi ”himbauan” itu beberapa dalang terkenal pada tahun 1995 berkumpul di rumah Ki Anom Suroto di Surakarta untuk mencoba membuat lakon *carangan* dengan menokohkan Semar. Dalang terkemuka dari Yogyakarta Ki Timbul Hadiprayitno dalam pertemuan itu mencoba membuat lakon baru dengan mengambil latar belakang Kerajaan Astina pada jaman pemerintahan Prabu Parikesit (cucu Arjuna) dengan judul *Semar mBabar Jati Diri*. Lakon baru tersebut mendapat tanggapan yang baik dari para birokrat (Hasrinuskmo, 1999: 1176). Lakon Semar Mbar Jati diri menggambarkan upaya manusia untuk menghayati dan mengamalkan *lima gegebengan angger ugeraning negara (Pancasila)*, yang dapat terlaksana bila tidak menggunakan sarana *Ekaprasetya Pancakarsa*, yaitu tekad manunggal untuk melaksanakan Pancasila. Inti *Ekaprasetya Pancakarsa* adalah pengendalian diri dan ini dapat terwujud bila manusia mengetahui *Jatidiri* dan *Sangkan paraning dumadi* (Solichin, dkk, 1995: vii). *Wejangan* (pengajaran) Semar tentang *Ekaprasetya Pancakarsa* tersebut muncul dalam adegan *Mandhala Mulya* ketika Parikesit sebagai raja yang masih muda dan para punggawa Yawastina meminta petunjuk kepada Semar tentang *gegebengan limang perkara angger ugering praja (Pancasila)*(Solichin, dkk, 1995: 67). Sebuah tanggapan yang sangat masuk akal apabila dipertimbangkan suasana perpolitikan pada saat itu. Namun apakah isi naratif lakon tersebut berisi ”dukungan buta” terhadap rejim yang sedang berkuasa? Agaknya tidak demikian. Selain isi ajaran tentang Pancasila yang dirumuskan kembali dalam bahasa Jawa, Semar juga mengajarkan pengetahuan tentang *sangkan paraning dumadi* yang diuraikan berdasarkan huruf Jawa *hanacaraka datasawala padajayanya magabathanga* (Solichin, 1995: 72). Sebuah tafsir Pancasila yang sungguh berjangkar pada filsafat Jawa. Versi lakon wayang golek *Semar Mbar Jati diri* juga dibuat dengan judul *Sanghyang Wiraga Jati* yang disusun oleh Tim Enam PEPADI Pusat. Garis besar cerita sudah berbeda, dan penokohnya menyesuaikan tradisi wayang golek Sunda, namun inti ajaran Lurah Semar tetap sama (Zarkasih, dkk., 1995: x). Kecenderungan pertunjukkan wayang dimanfaatkan oleh kekuatan politik yang dominan agaknya sudah menjadi takdir bagi tontonan populus ini. Bahkan tercatat Ki Nartosabdo sempat membuat lakon wayang pesanan Golkar dengan judul *Wahyu Waringin Kencana* (Wahyu Beringin Emas), yang ”jejak”nya kemudian juga diikuti oleh Ki Joko Edan, Enthus, Ki Anom, dan Warseno Slank, yang pada masa

itu dikenal sebagai "dalang Golkar". Mereka juga memakai sosok Semar sebagai media simbolik dalam menyampaikan gagasan dan kepentingan politis Golkar (Mrazek, 2000: 120-122). Ketika Golkar sebagai kekuatan politis utama surut, wayang dan tokoh Semar di dalamnya juga mengalami reposisi.

Pada jaman paska reformasi, lakon-lakon tentang Semar tetap populer, walau *Semar Mbabar Jatidiri* sudah tidak pernah dipentaskan lagi, seiring dengan stigma negatif "Orba" yang melekat pada Pancasila dan P4. Rekaman kaset analog relatif tidak ada yang baru, karena perekaman sudah beralih pada format digital, yang hampir semua dalam bentuk VCD. Baik yang diproduksi dan dipasarkan secara resmi oleh beberapa *home industry video shooting*, atau pun yang digandakan dan dipasarkan tanpa ijin resmi, masih dengan mudah ditemukan lakon *Asmara Bumi* (Ki Anom Suroto, Ki Warseno Slank, & Bayu Aji Pamungkas), *Semar Mbangun Kayangan* dan *Semar Gugat* oleh Ki Hadi Sugito, maupun *Gatukaca Wisuda* (Ki Warseno Slank) yang menempatkan Semar sebagai "batu penjuru" dalam memperoleh "wahyu" atau "mengatasi bencana" atau dalam rangka menangkal dan menggagalkan upaya musuh untuk melumpuhkan Pandawa. Kreasi lakon Semar yang paling mutakhir dibuat oleh GBPH Yudaningrat, dengan judul *Semar Ratu* yang pertama kali dipentaskan tahun 2007, dan pada tahun 2009 ini dipergelarkan kembali dengan dalang Ki Seno Nugroho dari Bantul.

C. Beberapa Konstruksi Hubungan Kawula-Gusti dalam Masyarakat Jawa

Jawa adalah wilayah budaya yang memiliki kekayaan ragam pemahaman hubungan *kawula-Gusti*, yang pada dasarnya merupakan hasil silang budaya berabad-abad antara sistem kepercayaan lokal dengan sistem kepercayaan yang datang dari luar. Namun demikian, yang istimewa dari masyarakat Jawa adalah kecenderungan sinkretis dan kecenderungan untuk mengacu kepada tradisi Jawa, yang dengan kuat bertahan terus (Lombard, 1996a: 230). Kuatnya jangkar tradisi Jawa setidaknya dapat sekilas ditelusuri melalui paradigma pemahaman tentang hubungan *kawula-Gusti* yang berkembang pada tradisi Jawa Kuno (Pra Islam), tradisi Islam *Kejawen*, dan tradisi *Kejawen*.

Tradisi pra-Islam yang terkait dengan pemahaman tentang kemanunggalan *kawula-Gusti* dapat dijejaki dari tradisi kakawin Jawa Kuna, yang dalam *manggala* kakawin, sang penyair selalu

memulainya dengan semacam olah ibadah yang diarahkan kepada dewa pujaannya, sebagaimana ditemukan dalam kata *dewasraya* yang arti umumnya adalah "minta bantuan seorang dewa", namun dalam bahasa Sanskerta *asraya* juga berarti "menggabungkan", atau "kemanunggalan". Menulis sebuah syair bagi seorang *kawi* merupakan latihan *yoga* yang sesungguhnya dilatari oleh persepsi tentang hubungan antara dewa dan manusia yang memandang zat keTuhanan sebagai yang transenden maupun yang imanen. Tuhan bersifat *acintya* yang artinya di atas jangkauan angan-angan dan tak tersentuh oleh akal budi. Tuhan juga bersifat *niskala* (tidak berbentuk material, atau tidak memiliki bagian-bagian), *nirasraya* (tidak didasarkan atas atau ditopang oleh sesuatu yang lain), meliputi segala sesuatu (*wyapaka*), baik yang kasar maupun yang halus (*aganal alit*) diresapi dan ditembusnya, dan hakikat kehadirannya dinamakan *suksma*, yang kodratnya lebih halus daripada kodrat dunia yang merupakan objek panca indera. Namun demikian, meskipun imanensi-Nya meliputi segala sesuatu, Yang Mutlak Ilahi dapat memilih sarana-sarana tertentu untuk menampakkan diri, dengan "meraga" ke dalam sarana itu atau menghuninya secara istimewa, baik untuk sementara atau untuk keadaan tertentu yang istimewa (Zoetmulder, 1985: 208-209). Tujuan semua orang dalam alam pikiran Jawa Kuna adalah mencari kesatuan mistik dengan dewa, walau jalan-jalan yang ditempuh untuk mencapai penyatuan itu berbeda. Untuk mempersiapkan diri bagi persatuan itu seorang *yogi* memerlukan kehadiran sang dewa dalam bentuknya yang dapat dicerap indera sehingga dewa itu dapat dijadikan titik pusat objek konsentrasinya, sebelum sang *yogi* terserap oleh sang dewa. Kedatangan dewa diawali dengan "laku" *yoga*. Batin mencapai tingkat konsentrasi (*dhyana*) sehingga penuh dengan gambaran sang dewa dan segala sesuatu yang lain lenyap dari pandangan (*dharana*), akibatnya kesadaran diri pun hilang (*samadhi*) dan akhirnya seluruh pribadi sang *yogi* terserap oleh dewa (Zoetmulder, 1985: 210). Sekalipun uraian lengkap mengenai *yoga* dalam bentuknya yang tantris hanya sedikit sekali, namun cara praktek *yoga* di Jawa dan Bali terdapat dalam berbagai ulasan prosa yang dinamakan *tutur*. Dari teks-teks tersebut ditemukan bahwa dalam ajaran *yoga* tantris, sifat imanensi Ilahi dalam semesta dan dalam diri manusia selaku bagian dari semesta dapat dibedakan menjadi tiga bentuk: *niskala* (immaterial, lepas dari sifat kebendaan) yang juga digunakan untuk melukiskan Yang Mutlak dalam keadaan transenden dalam jiwa yang paling dalam, *sakala-*

niskala (material-immaterial) ketika dewa mulai terwujud dalam hati seorang *yogi*, dan *sakala* (material) ketika dewa menjadi objek persepsi indera baik melalui jalan inkarnasi, atau bersemayam dalam sebuah benda. Dengan meditasi dan konsentrasi terus-menerus seorang *yogi* memohon seorang dewa untuk meninggalkan keadaan *niskala*-nya dan menampakkan diri dihadapan mata batin sang *yogi* dalam bentuk *sakala-niskala*, dan akhirnya memaksa sang dewa untuk memasuki sebuah benda material sehingga sang *yogi* dapat melakukan hubungan dengan sang dewa dalam keadaan *sakala* (Zoetmulder, 1985: 211-212). Selain *niskala*, terdapat beberapa penggambaran dewa dalam bentuk transendennya: *sunya* (kosong, tanpa isi), *paramarthasunya* dan *atisunya* (kosong sekosong-kosongnya), *sari ning acintya* (hakikat yang tak tertangkap dalam konsep), *sukma* dan *atisukma* (yang hakikatnya rumit atau tanpa materi) (Zoetmulder, 1985: 213).

Pada alam pikiran Jawa Kuna diterima secara umum bahwa terdapat bagian-bagian khusus dalam tubuh manusia yang bentuknya mirip Bunga Padma (teratai) yang merupakan tempat bersemayam atau bertahta seorang dewa, khususnya padma sekitar jantung (*anandakandapadma*) dan di dekat bawah tengkorak yang disebut *sahasrarapadma*, yang artinya "bunga teratai yang beribu daunnya". Dari tempat-tempat itu sang dewa dapat dipantulkan ke dalam sebuah benda di luar tubuh manusia, yang dinamakan *yantra*. Melalui alat bantu *yantra* inilah sang *yogi* melakukan meditasi dan penyatuan dengan dewanya (Zoetmulder, 1985: 212). Kehadiran yang Ilahi dalam lubuk hati penyair (*kawi*) merupakan tujuan utama *yoga*, yakni kepandaian dan praktek mencari kemanunggalan dengan Sang Dewa. Berhubung kesatuan dengan dewa tercapai melalui "jalan pengetahuan" (*jnanamarga*), maka dapat dipahami bahwa organ pengetahuan manusia pantas dipandang sebagai tempat pertemuan antara dewa dan manusia, dan itulah diri-nya yang terdalam atau *atma* (Zoetmulder, 1985: 213). Sang dewa dalam keadaan *niskala* dipelihara sebagai harta yang tersembunyi, dan hanya para *yogi* yang telah maju pada kehidupan mistik (*siddhayogiswara*) yang dapat mendekatinya, walau sesungguhnya bagi semua orang jalan untuk menuju kemanunggalan dengan sang dewa adalah sama, yakni praktek *yoga*. Pada tradisi tantris, cara seorang dewa sedang hadir di dalam *anandakandapadma* disebut *sakala-niskala* (Zoetmulder, 1985: 214-215).

Namun demikian, kemanunggalan tersebut hanya bersifat sementara selama ekstase keindahan itu saja. Akan tetapi dengan

pengalaman tersebut sang *kawi* juga telah mencicipi dan mempersiapkan diri untuk kemanunggalan dengan dewa yang disebut *kalepasan* (pembebasan), yang merupakan pembebasan definitif atas segala jerat yang menahan manusia di dunia dan juga pembebasan dari lingkaran kelahiran ulang. Bagi sang *kawi*, pembebasan berarti diserapnya secara total oleh dewa melalui kemanunggalan, sekali untuk selamanya. Ini berarti pula pulangnya sang *kawi* kepada Yang mutlak setelah dibebaskan dari segala cacat dan ketidaksempurnaan dan mencapai kemanunggalan abadi. Bagi seorang *kawi* "bekal perjalanan" (*silunglung*) ke keabadian adalah syair. Bagi orang pada umumnya *silunglung*-nya adalah pahala dan senjata merupakan bekal yang menemani jiwa dalam perjalanan menuju alam keabadian bagi *ksatriya* (Zoetmulder, 1985: 217-218). Dari penggambaran singkat ini terlihat bahwa kemanunggalan antara *kawula-Gusti* dalam perspektif Jawa Kuna dengan demikian merupakan kemanunggalan ontis, yang dapat diraih melalui jalan epistemis dan jalan etis. Namun demikian, terdapat aspek lain dalam alam pikiran Jawa Kuna terkait dengan kedudukan dan hubungan manusia dengan alam semesta. Alam pikiran Jawa Kuno memahami alam sebagai sosok yang juga bereaksi secara manusiawi dan mengambil bagian dalam perasaan manusia yang bergerak di tengah-tengah alam. Unsur pokok dalam alam pikiran Jawa Kuno adalah bahwa kemanunggalan alam semesta dan semua makhluk di dalamnya selalu kait-mengkait (Zoetmulder, 1985: 269). Atas dasar perspektif ini, tidak sulit untuk menerima pemahaman yang sisa-sisa artefak epistemisnya masih dapat kita temukan dewasa ini, bahwa hubungan manusia dengan kuasa di atasnya akan tercermin dari "sikap alam" terhadap manusia. Bila hubungan dengan kuasa Yang Mutlak dalam keadaan harmonis, alam akan memberikan segala kemudahannya bagi manusia. Sebaliknya, jika hubungan antara manusia dengan kuasa di atasnya disharmonis, maka manusia akan tertimpa berbagai bencana alam. Pertanyaan yang kemudian muncul adalah: apakah ada varian pemahaman manunggaling *kawula-Gusti* lain yang kiranya dapat dipakai untuk analisis komparatif terhadap pemahaman manunggaling *kawula-Gusti* dalam "Semar Kuning"? Terkait dengan ini, perlu kiranya disimak juga perspektif Islam-*Kejawen*.

Pemahaman manunggaling *kawula-Gusti* dalam perspektif Islam-*Kejawen* dapat dilacak pada ajaran *wahdat al-wujud* di Jawa yang disebarkan oleh Syekh Siti Jenar (Sholichin, 2008: 386). Perspektif Islam-*Kejawen* sebagaimana ditemukan dalam literatur

Jawa klasik menyatakan bahwa orang yang telah mampu mencapai kemanunggalan dianggap sudah mengarungi dan mengetahui kemanunggalan (*wahdaniyat, ahadiyat*), akan disebut sebagai *wong ahli wahdat*, yang artinya orang yang ahli atau mengetahui sebenarnya rahasia *wahdat*. Sekalipun dalam literatur "Suluk Mijil" disebut bahwa Sunan Bonang sebagai orang yang telah menguasai ilmu *wahdat*, namun menurut Syekh Siti Jenar dinyatakan bahwa sebenarnya sekalipun Sunan Bonang telah tahu ilmu makrifat, tetapi belum mampu melaksanakannya secara tuntas. (Sholichin, 2008: 371- 372). Makna *wahdat* sebagaimana dikutip oleh Simuh dari Kitab *Tuhfah* adalah kesatuan yang mengandung kejamakan dalam bentuk garis besar. Belum ada perbedaan antara ilmu, alim, dan *ma'lum*. Kesatuan dalam *wahdat* diibaratkan seperti biji yang bagian-bagian yang kemudian muncul, seperti ranting, dahan, daun, buah dan batang merupakan bagian dan masih manunggal dalam biji. Sehingga dalam *wahdat* tidak berbeda antara *kawula* dan *Gusti*, hukumnya tunggal. Kemanunggalan kemudian diartikan sebagai kembalinya manusia kepada sang Sumber segala sesuatu, dan dengan demikian dapat mempertahankan konsep *loro-loroning atunggal*, manusia bukan Tuhan, tetapi tidak berbeda dengan Tuhan (Sholichin, 2008: 373). Ajaran kemanunggalan *kawula-Gusti* dalam *Kejawen* sebagaimana diajarkan oleh Syekh Siti Jenar yang menuntut adanya koeksistensi antara "Ada Besar" (Tuhan) dan "ada kecil" (*kawula*, manusia) membawa akibat pada diktum bahwa kiamat tidak ada karena Allah tidak dapat eksis sendirian, dan hubungan dinamis antara "Ada Besar" dan "ada kecil" merupakan kenyataan yang tidak mungkin berakhir. Gerak ini abadi (*khalidina fiha abada*)(Sholichin, 2008: 392-394).

Pemahaman Islam-*Kejawen* secara esensial berbeda dengan pemahaman Tauhid Islam secara umum. Dalam perspektif Islam, kemanunggalan memiliki makna yang berbeda. Menurut ulama pada umumnya kemanunggalan dimaknai sebagai bertemu langsung (tatap muka) dengan Allah atau dibangkitkan kembali, atau seseorang dianggap manunggal ketika meninggal dunia. Sementara menurut para sufi makna bertemu meliputi melihat langsung Allah di akhirat, tersingkapnya tabir duniawi dan jasmani sehingga secara rohani menyaksikan Allah secara langsung, dan pengalaman rohani dalam bentuk kemanunggalan (Sholikin, 2008: 375). Kemanunggalan *kawula-Gusti* dalam perspektif Islam secara umum dengan demikian jelas bukan kemanunggalan ontis, melainkan

kemanunggalan epistemis yang dialami langsung oleh orang yang telah memenuhi syarat epistemis dan etis tertentu.

Dimensi epistemis dan metafisis konsep kemanunggalan *kawula-Gusti* dalam tradisi Islam-*Kejawen* dengan demikian merupakan ketunggalan *laku* (metode) yang meski tercermin dalam praksis kehidupan etis. Mengetahui ilmu *wahdat* berarti menerima kemanunggalan *kawula-Gusti* sebagai realitas dan pengetahuan dan penerimaan akan kemanunggalan *kawula-Gusti* tersebut secara ontis-etis meski tercermin dalam kehidupan sehari-hari. Dimensi ontis-etis atas pemahaman manunggaling *kawula-Gusti* yang berjangkar pada kehidupan sehari-hari juga dapat dijejaki dari perspektif pelaku *Kejawen*, yang menempatkan Semar sebagai simbol inti, sebagaimana diajarkan dalam Paguyuban Cahyo Buwono.

Perspektif manunggaling *kawula-Gusti* sebagaimana dikembangkan dalam ajaran Paguyuban Cahyo Buwono adalah bahwa "manunggal-nya *kawula* dan *Gusti*" tidaklah berarti *kawula* menjadi *Gusti* atau *Gusti* menjadi *kawula*, karena hal itu tidak mungkin terjadi karena bagi Paguyuban ini, hamba Allah tetaplah *kawula* dan *Gusti* atau Tuhan tetaplah *Gusti*. *Manunggal* lebih dimaknai sebagai kedekatan harmonis, hubungan yang serasi, *kawula* menjalankan kewajibannya sebagai *kawula* sebagaimana dituntun oleh rasa jati, mata batin (Pranoto, 2007: 112-114). Bila manusia sudah tahu cara *setya lan tuhu* yang sejati kepada Sang Pencipta, maka ia akan selaras dengan hukum alam dan hidupnya akan juga selaras dengan perwujudan cinta kepada Tuhan yang dapat diwujudkan melalui cinta kepada ciptaannya yang ada di alam semesta, dan dengan demikian hidup dapat dijalani dengan tenang, yakin, dan teguh (Pranoto, 2007: 50-51).

Kaitan wayang dengan Islam dan *Kejawen* atau ajaran yang lebih kuno itu sendiri diduga telah terjadi ketika jaman Sunan Kalijaga yang juga menggunakan wayang untuk menyebarkan kepercayaan baru. Sunan Giri juga dianggap sebagai penemu wayang *gedog*, dan Sunan Kudus menemukan wayang *golek*. Tidak satu pun dokumen yang menegaskan fakta-fakta historis tersebut, namun kemungkinan besar pada jaman Kesultanan Demak orang lebih menekankan kesinambungan daripada perubahan. Bahkan tidak jauh dari Masjid Demak terdapat makam sulung Pandawa, yakni Yudistira yang konon sebelum wafat menitipkan kepada Sunan Kalijaga sebuah teks sakti yang diberi nama Kalimasada, yang dalam komunitas muslim tentu ditafsirkan sebagai Kalimat

Syahadat (Lombard, 1996b: 341). Sebuah tafsir dan pemaknaan baru yang cerdas atas *Kalimahusaha* (penyembuhan Kali, pemulihan Durga) yang dalam konteks Hindu-Jawa erat dengan tradisi *ruwatan*.

Atas dasar ulasan komparatif yang singkat di atas, dapatlah ditarik simpul kecil bahwa perspektif "jawa" tentang manunggaling *kawula-Gusti* relatif mengarah pada pemahaman kemanunggalan *ontis* melalui jalan epistemis-etis (*laku*) yang secara mendasar sesungguhnya berbeda dengan arus utama dualisme *ontis* antara makluk-Tuhan sebagaimana diajarkan oleh tradisi agama-agama Ibrahim. Kenyataan lain yang perlu dicatat adalah bahwa sekalipun perspektif "jawa" tentang kemanunggalan *kawula-Gusti* tersebut di luar arus kuat tradisi agama-agama besar (Islam, Katolik, Kristen), ternyata masih tetap hidup dan berkembang di "pinggiran" dan melestarikan diri melalui "tradisi dan bahasa pinggiran" (di luar kraton), sebagaimana salah satunya terekam dalam lakon "Semar Kuning". Tradisi-tradisi "narasi kecil" sebagaimana hidup dan bertumbuh di pelosok-pelosok pedesaan, dalam perspektif strategi kebudayaan kemudian dapat dibaca sebagai wujud dari artikulasi rakyat dalam memandang dan memaknai "peristiwa-peristiwa besar" yang terjadi pada mereka. Cara pandang yang secara cerdas mencoba mengkritisi dan mempertanyakan legitimasi dari *Gusti* mereka, namun tetap menjaga harmoni sosial dan harmoni tatakrama moral. Sebuah corak "kritik kebudayaan" yang berjangkar pada kearifan lokal yang dipelihara melalui pertunjukkan wayang kulit.

D. Dekonstruksi Hubungan *Kawula-Gusti* pada "SemarKuning"

Pertunjukkan wayang masih merupakan suatu bagian hidup dari kebudayaan Jawa yang dilatar belakangi oleh sejarah wayang selama berabad-abad. Setidaknya pada Abad ke-10 sudah terdapat wayang, dan pada masa penulisan *Nagarakrtagama* rakyat sangat akrab dengan wayang. Ketika para penulis (penyair) hendak mencari perumpamaan yang ilustratif untuk menarik perhatian pembaca, wayanglah yang ternyata digunakan untuk menghidupkan dan menggambarkan kiasan dalam kisah yang hendak disampaikannya. Pentas wayang kulit sebagaimana dikenal sekarang, jejaknya dapat ditemukan dalam *Arjunawiwaha* (Pernikahan Arjuna) gubahan Empu Kanwa yang memakai *ringgit* (wayang) yang berupa "kulit yang diukir" untuk menyampaikan ajaran bahwa dunia ini sesungguhnya seperti pertunjukkan

(Zoetmulder, 1985: 261-264). Dengan demikian, sejak berabad-abad yang lalu wayang merupakan bagian yang sangat penting dalam *social stock of knowledge* Orang Jawa. Tradisi panjang wayang inilah yang kemudian menelorkan berbagai gubahan kisah (lakon) dengan jangkar sosio-historis masing-masing atau semangat jaman yang berbeda.

Lakon "Semar Kuning" termasuk lakon carangan yang cukup populer dan sering dipergelarkan (Hasrinuksmo, 1999: 1568). Lakon carangan ini menceritakan kisah Prabu Kresna menikahkan anaknya Siti Sundari dengan Abimanyu, tanpa dihadiri oleh Arjuna yang sedang bepergian. *Mantu* (menikahkan anak perempuan) tanpa ditunggu oleh besan dan kerabat dekat bagi seorang raja merupakan pelanggaran tatakrama. Pada saat upacara pengantin, Semar mengingatkan pelanggaran tatakrama itu, namun upaya itu justru dituduh menentang dan mempermalukan Prabu Kresna dihadapan para tamu agung. Atas perintah Kresna, Abimanyu berani meludahi *kuncung* (rambut kepala bagian depan) Semar. Perbuatan Abimanyu dan Prabu Kresna membuat Semar sangat kecewa dan prihatin, sehingga pergi dari istana Dwarawati. Perlakuan sewenang-wenang Prabu Kresna yang mengaku titisan Wisnu ini kepada Kiai Semar menimbulkan kemarahan para dewa, yang kemudian menimpakan berbagai bencana ke Istana Dwarawati. Bencana yang tak dapat diatasi tersebut bahkan memaksa raja Dwarawati menyelamatkan diri dan mencari perlindungan ke Kerajaan Amarta. Semua bencana tersebut akhirnya dapat padam setelah Prabu Kresna dan Pandawa menemui Semar untuk memohon maaf (Hasrinuksmo, 1999: 1567-1568).

Dalam lakon dikisahkan bahwa penghinaan terhadap Semar oleh Raja Dwarawati yang mendasarkan tindakannya atas dasar statusnya sebagai titisan Batara Wisnu yang memiliki kewenangan tak terbatas, dan dalam semedinya yang didorong oleh kesedihan dan kekecewaan Semar terhadap kesewenang-wenangan Raja Dwarawati, ternyata menyebabkan keguncangan kosmis yang membuat tiga dewa, yakni Batara Indra, Batara Brama, dan Batara Bayu turun menemui Kiai Semar. Semar sebenarnya tidak setuju dengan pembalasan dendam ketiga dewa itu terhadap Raja Dwarawati, namun mengingat betapa bahayanya jika seorang raja yang mestinya memiliki sifat *hambeg adil paramarta* ternyata malah berbuat sewenang-wenang itu dibiarkan, maka kehidupan akan rusak (kaset ke 4). Semar tidak mencegah "balas dendam"

tersebut dengan pertimbangan merupakan bagian dari upaya memelihara tatanan moral kehidupan.

Dalam suasana hati yang sedih, Semar mengembara hingga sampai ke suatu tempat di punggung Gunung Tidar. Semar di padepokan yang terletak di punggung Gunung Tidar tersebut (Kaset 8, 28-30), mengenali bahwa tempat ini merupakan tempat nenek moyang *wadagnya*. Ia lalu bersemadi dan keluarlah cahaya kuning, kemudian ia dinamai dengan "Kiai Semar Kuning". Dalam keadaan seperti itu Semar sudah mengatasi keadaan *wadagnya* sebagai Semar dan sudah *sarira Bathara* (berwujud fisik Dewata). Inilah keistimewaan Semar. Ia *biso manjing ajur ajer* (dapat menjadi siapa saja). Digambarkan, Semar dapat menjadi penggembala, tetapi penggembala tidak dapat menjadi Semar. Semar dapat menjadi *Pamomong Agung* (Pemelihara Yang Besar), tetapi *Pamomong Agung* tidak dapat menjadi Semar (Kaset 8, menit 31). Jika penggambaran kemanunggalan *kawula* dan *Gusti* sebagaimana terungkap dalam lakon yang dipergelarkan oleh Ki Nartosabda ini dikomparasikan dengan tradisi besar sastra *kakawin*, akan langsung terlihat betapa gagasan kemanunggalan *kawula-Gusti* dalam lakon "Semar Kuning" memiliki perspektif yang sangat berbeda. Tradisi *kakawin* mengajarkan adanya kesatuan mistik yang dicapai melalui *yoga*, sedangkan kesatuan dewa-manusia dalam Semar bukanlah kesatuan mistik namun merupakan "kesatuan fungsional" terkait dengan pemeliharaan Yang Mutlak atas dunia yang diciptakannya. Unsur-unsur dekonstruksi terhadap struktur legitimatif pra-Islam setidaknya dapat dilacak dari gambaran Semar atau sosok pelayan ksatriya dalam tradisi *kakawin*.

Gambaran "punakawan" dalam tradisi *kakawin* jelas tidak mengindikasikan sosok "dewani" dan tak lebih sebagai "penghibur" dan "penyampai pesan". Pada kidung *Sudamala* pun, sastra yang paling tua menyebut tokoh Semar, Semar juga tidak memiliki peran sentral. Dalam kisah-kisah epis Jawa Kuna, *panakawan* tidak muncul di tengah-tengah mengitari para tokoh, namun mereka kelihatan pada relief-relief dari jaman Majapahit. Perilaku Semar ketika mengikuti Sadewa dalam kidung *Sudamala*, digambarkan berperilaku sebagaimana layaknya punakawan dalam wayang purwa sekarang. Dikisahkan dalam *Sudamala* bahwa ketika Kalika mohon kepada Sadewa untuk juga dibersihkan noda dan kejahatannya dan Sadewa menolaknya, Semar mengolok-olok Kalika sambil melakukan upacara pengusiran roh jahat yang hanya pura-pura saja (Zoetmulder, 1985: 541). Sebuah perilaku yang

dalam wayang purwa sekarang hanya mungkin dilakukan oleh Bagong, sang "bayangan" Semar, dan bukan Semar sendiri yang merupakan sosok punakawan dengan status khusus sebagai *dewo kang ngejawantah* (dewa yang mewujud).

Semar dalam wayang purwa dewasa ini memang relatif telah memiliki identitas yang mapan sebagai "manusia-dewa" atau "dewa yang berwujud manusia". Namun karena mengambil bentuk dan peran sebagai pelayan, Semar menjadi tokoh yang sangat unik. Terhadap tuan yang didampinginya, ia bersikap merendahkan diri sebagai seorang abdi, berbahasa halus (jawa: *krama inggil*), dan memanggil tuannya dengan sebutan *bendara* (tuan). Namun terhadap para dewa, termasuk "raja para dewa" yakni Batara Guru, Semar menyapa langsung dengan menyebut nama tanpa gelar, berbahasa kasar (jawa: *ngoko*), dan bersikap lebih tinggi dari para dewa (Timoer, 1995: 11). Semar merupakan sosok yang memandu ksatria asuhannya secara tegar, terutama ketika sang ksatria hampir putus asa menghadapi kesulitan. Bahkan jika diperlukan, Semar juga sanggup mengadu kesaktian (Haryoguritno, 1995: 8).

Unsur-unsur dekonstruksi terhadap struktur legitimatif *manunggaling kawula-Gusti* dalam Islam setidaknya nampak dalam penggambaran Semar sebagai *dewa sing ngejawantah* (dewa/Tuhan yang mewujud sebagai manusia). Perspektif *dewa sing ngejawantah* relatif tidak dikenal dalam arus kuat teologi Islam. Tuhan dan makhluk ciptaannya dipahami sebagai dua dzat yang berbeda dan tidak dapat saling menyatu secara ontis. Pemahaman ketuhanan dalam Islam memang monotheistis karena memahami Tuhan sebagai tunggal, namun perspektif metafisis terhadap realitas bercorak dualistis. Rumusan *dewa sing ngejawantah* jelas memuat unsur aktif pada dewa (kuasa yang lebih tinggi) untuk mengambil wujud sebagai *kawula*, yang secara metafisis lebih dekat dengan corak pemahaman pantheisme. Namun gambaran Semar dalam lakon wayang "Semar Kuning" lebih kuat nuansa "pan-en-theisme"-nya, "Tuhan ada di dalam ciptaan-Nya", yang kemanunggalan ontis atau pemisahan ontis *kawula-Gusti* lebih dimaknai sebagai dinamika pemeliharaan *Hyang Widi* (Tuhan) atas tertib semesta, baik terkait dengan tertib semesta sosial maupun tertib moral sebagaimana terwujudkan dalam hukum alam. Ini jelas sangat berbeda dengan struktur hubungan *kawula-Gusti* dalam tradisi Islam yang dominan, bahwa makhluk dan Pencipta merupakan dua substansi yang berbeda, sehingga secara prinsip pemahaman

tentang realitas merupakan paham Dualisme, sekalipun Tuhan yang disembah adalah tunggal (monotheistis).

Secara genealogis, jagad makna yang terbangun dalam wayang tidak terlepas dari filsafat sosial dan cerita epik India yang melebur dengan tradisi magi-religious pertunjukkan bayang-bayang yang menjadi medium untuk melestarikan etos sosial dan pengorbanan ritual mistis sesuai dengan struktur sosial yang terkandung dalam etos tersebut. Etos utama wayang adalah masyarakat yang terstratifikasi yang masing-masing tingkatan sosial secara bersama-sama memiliki aliran kekuasaan dari raja yang menuntut setiap orang bertindak sesuai dengan kedudukan sosialnya. Dalam struktur sosial yang diidealkan demikian, Semar sebagai model rakyat kecil ditafsirkan sebagai "simbol-paling tinggi pelayan" (Hatley, 1971: 88). Simbol dalam konteks kultural bukanlah sekedar ungkapan, alat bantu, atau hal-hal yang berhubungan dengan eksistensi biologis, psikologis, dan sosial kita melainkan merupakan prasyarat bagi eksistensi manusia (Geertz, 1992: 61). Semar merupakan tokoh yang paling dicintai dan paling suci di antara tokoh-tokoh wayang lainnya karena merupakan lambang kebijaksanaan. Walau memiliki kedudukan sebagai pelayan, Semar memiliki pengaruh yang sangat besar, baik sebagai penghibur, penasehat, maupun sekaligus pelindung tokoh-tokoh baik. Sebagai titisan dewa, atau dewa yang mewujudkan sebagai manusia, Semar memiliki pengetahuan yang lebih dari manusia dan merupakan tokoh yang tidak dapat berbuat salah dan memiliki kekuasaan yang besar. Dalam beberapa lakon Semar bahkan berani ikut campur dalam urusan dewa (Kerdijk, 2002: 63). Ketika mencampuri urusan dewata dalam rangka mengembalikan harmoni dan komposisi hubungan vertikal yang berubah, Semar biasanya melepaskan wujudnya sebagai rakyat jelata, dan kembali pada peran atau wujud dewa (Haryoguritno, 1995: 9).

Keikhlasan dan ketulusan tanpa tendensi untuk mendapat pujian yang sifatnya sesaat dari Semar dalam berbagai perbuatannya disejajarkan dengan semangat sufi (Haq, 2009: 114). Sifat ikhlas dan tanpa pretensi ini jelas nampak dari upaya Semar untuk mengingatkan seorang Raja dalam persidangan agung dan dalam suasana perayaan pernikahan, tanpa mempertimbangkan konsekuensi yang akan diterimanya, yakni penghinaan yang di luar tata krama kaum ksatriya. Dihina demikian Semar ikhlas, tidak marah, dan sepenuhnya memahami bahwa pada saat peristiwa itu terjadi sesungguhnya Sang Raja Agung Dwarawati telah ditinggal

pergi oleh kuasa Ilahinya sebagai pemelihara dunia, yang dipersonifikasikan dalam sosok Batara Wisnu. Ketika itu Semar melihat bahwa Sri Kresna *wis koncatan Wisnune* (sudah ditinggal Wisnu-nya). *Koncatan Wisnu* kemudian mesti dimaknai bahwa perbuatan yang telah dilakukan oleh Raja Dwarawati adalah perbuatan yang secara moral salah, bersifat negatif, karena apabila masih dalam naungan dewa Wisnu, tentu yang akan dilakukan oleh Sri Kresna tidak akan bertentangan dengan tatanan moral kehidupan.

Pengungkapan dimensi simbolik wayang yang berlapis-lapis inilah kiranya yang menjadi keunggulan media pertunjukkan wayang sebagai pembangun kesadaran moral orang Jawa. Tercatat bahwa pertunjukkan wayang kulit telah menjadi salah satu wahana terpenting untuk masyarakat Jawa belajar membedakan nilai-nilai yang positif dan yang negatif (Sumukti, 2006: 75). Bila dilihat dari tiga corak pandangan etika yang besar, yakni paham utilitarianisme atau paham teleologis, paham deontologis, dan paham etika kebajikan (Tjahyadi, 2009: 10), agaknya wacana yang muncul dalam pertunjukkan wayang adalah etika kebajikan, yang lebih memberikan gambaran-gambaran atau *exemplaris* perbuatan mana yang baik secara moral dan perbuatan mana yang buruk secara moral.

E. Penutup

Atas dasar pembahasan mengenai tokoh Semar dalam jagad pewayangan Jawa, dan terutama sebagaimana terekam dalam lakon wayang "Semar Kuning" oleh Ki Nartosabdo, dapat diambil beberapa butir kesimpulan:

1. Semar dalam jagad pewayangan Jawa merupakan tokoh sentral dalam mengembalikan disharmoni kosmis dan hirarkhi tatanan moral sosial melalui peran mono-dualisnya sebagai pelayan ksatria namun sekaligus dewa yang memiliki kekuasaan dan kekuatan untuk menembus kebuntuan hirarkhis tatanan kehidupan. Perannya sebagai *pamomong para satriya* sesungguhnya merupakan peran pemeliharaan moral dunia, yang dalam batas tertentu hanya dapat dilakukan oleh kuasa dewani.
2. Pemahaman tentang hubungan *kawula-Gusti* dalam masyarakat Jawa cenderung pada pemahaman kemanunggalan *kawula-Gusti* yang bersifat ontis yang dapat diraih melalui jalan epistemis-etis (*laku*), yang masing-masing corak pemahaman sebagaimana

- ditemukan dalam "narasi kecil" menemukan referensi maknanya pada wayang yang berjangkar pada kehidupan sehari-hari rakyat kecil.
3. Lakon "Semar Kuning" pada satu sisi merupakan upaya dekonstruksi kesatuan ujud-ontis yang diklaim melekat pada kuasa Raja yang mengaku sebagai titisan dewa, yang oleh karenanya memiliki kewenangan tak terbatas termasuk kewenangan untuk melanggar tatanan moral kehidupan sosial. Namun pada sisi lain lakon "Semar Kuning" tetap tidak keluar dari pakem fungsi pertunjukkan wayang sebagai pengajaran moral yang bertitik tolak pada etika kebajikan (*virtue ethics*), tanpa kehilangan fungsi *magi* yang secara simbolik merupakan cara orang Jawa memohon kepada Yang Mutlak untuk mengembalikan kondisi disharmoni dengan alam menjadi harmoni seperti semula ketika belum terjadi pelanggaran moral oleh pemimpin.
 4. Semar dalam lakon "Semar Kuning" juga menunjukkan dekonstruksi pemaknaan hubungan *kawula-Gusti* yang pada satu sisi berjarak dengan perspektif pemahaman Agama Ibrahim yang memahami realitas makhluk dan Tuhan dalam perspektif dualisme, namun pada sisi lain ia melestarikan dan memelihara hasrat penyatuan ontis manusia ke dalam Yang Mutlak yang akarnya terdapat dalam tradisi pra-Islam yang mengenal gagasan inkarnasi dan reinkarnasi. Dalam dimensi metafisis ini, bolehlah Semar dinyatakan sebagai simbol pencarian orang Jawa atas *sangkan paraning dumadi* (asal mula dan tujuan segala yang ada) dan *dumadine sangkan paran* (hadirnya Tuhan sebagai sumber dan asal mula kehidupan).

F. Daftar Pustaka

- Geertz, Clifford, 1992, **Tafsir Kebudayaan** (asli: 1974, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, penerjemah: Francisco Budi Hardiman), Penerbit Kanisius, Yogyakarta.
- Haq, Muhammad Zaairul, 2009, **Tasawuf Semar hingga Bagong, Simbol, Makna, dan Ajaran Makrifat dalam Panakawan**, Kreasi Wacana, Yogyakarta.
- Haryoguritno, Haryono, 1995, **Semar, Siapa dan Dimana Dia**, Senawangi, Jakarta.

- Hasrinuksmo, Bambang, dkk., 1999, **Ensiklopedi Wayang Indonesia**, Sekretariat Nasional Pewayangan Indonesia, Jakarta.
- Hatley, Barbara, 1971, 'Wayang and Ludruk': *Polarities in Java*, in **The Drama Review: TDR**, Vol. 15, No. 2, <http://www.jstor.org/stable/1144625>, downloaded 25 Mei 2009, 21:22 PM
- Kayam, Umar, 2001, **Kelir Tanpa Batas**, Gama Media- PSK UGM, Yogyakarta.
- Kerdijk, Rosa MT., 2002, **Wayang-Liederren, Biografi Politik Budaya Noto Soeroto**, Komunitas Bambu, Jakarta.
- Lombard, Denys, 1996a, **Nusa Jawa: Silang Budaya, Kajian Sejarah Terpadu, bagian I: Batas-Batas Pembaratan**, (asli: 1990, *Le Carrefour Javanais, Essai d'histoire globale, I. Le limited de l'occidentalisation*, Alih bahasa: Winarsih Partaningrat Arifin, Rahayu S Hidayat, & Nini Hidayati Yusuf), Penerbit PT Gramedia Pustaka Utama, Jakarta.
- _____, 1996b, **Nusa Jawa: Silang Budaya, Kajian sejarah terpadu, bagian II: jaringan Asia**, (asli: 1990, *Le Carrefour Javanais, Essai d'histoire globale, II Les reseaux asiatiques*, Alih bahasa: Winarsih Partaningrat Arifin, Rahayu S Hidayat, & Nini Hidayati Yusuf), Penerbit PT Gramedia Pustaka Utama, Jakarta.
- Mrazek, Jan, 2000, **Javanese 'Wayang Kulit' in the Times of Comedy: Clown Scenes, Innovation, and the Performance's being in the Present World**, Indonesia 69 (April 2000), Southeast Asia Program Publications at Cornell University, <http://www.jstor.org/stable/3351279>, downloaded 25 Mei 2009, 01:59 PM.
- Petersen, Robert, 2001, *Lakon Karang'an: The Legacy of Ki Nartosabdo in Banyumas, Central Java*, in: **Asian Theatre Journal**, Vol 18, No 1, <http://www.jstor.org/stable/1124268>, downloaded 25 Mei 2009, 21: 20 pm.
- Pranoto, Tjaroko HP Teguh, 2007, **Spiritualitas Kejawen, Ilmu kasunyatan, wawasan & pemahaman, Penghayatan & pengamalan**, Kuntul Press, Sleman.
- Purwadi, 2009, **Kempalan Balungan lakon Wayang Purwa**, Cendrawasih, Sukoharja.

- Soetarno, Sarwanto, Sudarko, 2007, **Sejarah Pedalangan**, ISI Surakarta, Surakarta.
- Sholikin, Muhammad, KH., 2008, **Manunggaling Kawula-Gusti, Filsafat Kemanunggalan Syekh Siti Jenar**, Penerbit Narasi, Yogyakarta.
- Solichin, dkk (Tim Delapan), 1995, **Lakon Semar Mbabar Jatidiri**, Humas Pepadi Pusat, Jakarta.
- Sumukti, Tuti, 2006, **Semar, Dunia Batin Orang Jawa**, Galang Press, Yogyakarta.
- Suseno, Dharmawan Budi, 2009, **Wayang Kebatinan Islam, Kreasi Wacana**, Yogyakarta.
- Timoer, Soenarto, 1995, **Mengkaji Makna Filsafi Perkeliran Wayang, Semar Lambang Kepemimpinan**, Senawangi, Jakarta.
- Tjahyadi, Sindung, 2009, **Etika Kepemimpinan dan Tanggung Jawab Publik: Refleksi atas Lakon “Pandhawa Dhadhu” (Pandawa Berjudi)**, Makalah disampaikan dalam Konferensi Himpunan Dosen Etika Seluruh Indonesia (Hidesi), Semarang, 30-31 Januari 2009.
- Zarkasih, Ruswandi, dkk (Tim Enam), 1995, **Sanghyang Wiraga Jati (Semar Mbabar Jatidiri)**, Humas PEPADI Pusat, Jakarta.
- Zoetmulder, P.J., 1985, **Kalangwan, Sastra Jawa Kuno Selayang Pandang**, Penerbit Djambatan, Jakarta