



REPRESENTASI ATAS PADRI & SUARA-SUARA MUSLIM MODERAT: TELAAH ATAS EMPAT NASKAH SANDIWARA

Representation of The Padri & Moderate Muslim Voices: A Study of Four Plays

Dedi Arsa

Institut Agama Islam Negeri Bukittinggi

deddyarsya1987@gmail.com

Naskah diterima: 24 Juni 2020; direvisi: 11 Juni 2021; disetujui: 19 Juni 2021

doi: <https://doi.org/10.26499/jentera.v10i1.2613>

Abstrak

Artikel ini menelaah empat lakon sandiwaranya tentang Perang Padri karya Wisran Hadi. Empat lakon ini ("Perguruan", "Perburuan", "Pengakuan" dan "Penyeberangan") berbicara tentang suatu periode penting (lagi krisis) dalam sejarah Minangkabau, ketika pertentangan adat, agama, dan kolonialisme barat berkecamuk hebat. Menggunakan pendekatan neo-historisisme, artikel ini melihat gagasan-gagasan Islam moderat yang diusung pengarangnya dalam representasi tentang tokoh-tokoh Padri yang ditampilkan pada keempat lakon tersebut dan faktor-faktor yang membuat berbagai representasi itu mengemuka. Menjawabnya sekaligus akan memperlihatkan wacana keislaman yang diketengahkan penulisnya sekaligus dapat menemukan relasi antara teks sastra dan ruang penciptaannya. Dari hasil pengkajian ditemukan bahwa keempat lakon merupakan representasi Wisran atas empat tokoh utama Padri: Tuanku nan Tuo, Tuanku nan Renceh, Tuanku Imam Bonjol, dan Tuanku Sembahyang. Representasi Wisran atas mereka tampak punya garis yang sewarna: representasi Padri yang korektif dan evaluatif atas keradikalan gerakan yang dicetuskan dari dan oleh kalangan mereka sendiri. Di tengah bangkitnya radikalisme agama dan kekerasan atas nama Tuhan, Wisran memenangkan akal-sehat, kewajaran, dan kepatutan sebagai puncak dari praktik menuju kebenaran. Yang dimenangkannya, dalam konteks ini, adalah suara tokoh-tokoh Padri yang moderat dalam menawarkan jalan-jalan akomodatif untuk mengubah masyarakat, sementara suara-suara yang menginginkan perubahan cepat dengan gerakan kekerasan sebagai pilihan dibuatnya acap tidak berdaya di hadapan suara-suara yang pertama. Suara-suara radikal mengakui kekeliruan dari kekerasan tindakan mereka dan "menyerah" bersalah di hadapan suara-suara yang lebih moderat. Representasi itu terhubung dengan latar sosial dan politik (semangat zaman) ketika keempat lakon itu ditulis dan terhubung pula dengan latar belakang pengarangnya secara biografis.

Kata kunci: *Representasi Padri, Sejarah Minangkabau, Islam Moderat, Wisran Hadi*

Abstract

This article examines four plays about the Padri War by Wisran Hadi. These four plays ("Perguruan", "Perburuan", "Pengakuan" and "Penyeberangan") speak of an important period (again) in Minangkabau history, when conflicts between adat, religion, and western colonialism raged fiercely. Using a neo-historical approach, this article looks at the moderate Islamic ideas that the author carries in the representation of the Padri figures shown in the four plays and the factors that make these representations come to the fore. Answering it at the same time will show the Islamic discourse put forward by the author as well as being able to find the relationship between literary texts and the space in which they are created. From the results of the study, it was found that the four plays represent Wisran's representation of the four main Padri figures: Tuanku nan Tuo, Tuanku nan Renceh, Tuanku Imam Bonjol, and Tuanku Sembahyang. Wisran's representation of them seems to have a similar line: Padri's corrective and evaluative representation of the radical movement that was initiated by and by their own circles. In the midst of the rise of religious radicalism and violence in the name of God, Wisran won common sense, fairness, and propriety as the pinnacle of practice towards truth. What he wins, in this context, is the voice of moderate Padri figures in offering accommodative ways to change society, while voices who want rapid change with violent movements as a choice are often powerless in front of the first voices.

Radical voices admit the guilt of their violent actions and “give up” guilt in the face of more moderate voices. The representation is connected to the social and political background (spirit of the times) when the four plays were written and also to the biographical background of the author.

Keywords: Padri Representation, Minangkabau History, Moderate Islam, Wisran Hadi

How to Cite: Arsa, Dedi. (2021). Representasi atas Padri & Suara-Suara Muslim Moderat: Telaah atas Empat Naskah Sandiwara. *Jentera: Jurnal Kajian Sastra*, 10(1),73-93. Doi: <https://doi.org/10.26499/jentera.v10i1.2613>

PENDAHULUAN

Sejauh ini para peneliti sibuk mencacah estetika dan etika keminangkabauan Wisran Hadi, posisinya dalam belantara seni (pertunjukan dan sastra) dan juga budaya (Minangkabau khususnya), tetapi nyaris melupakan untuk mencacah warna-corak keislaman yang diusungnya. Dia berbicara tentang adat yang keropos di tengah gempuran dunia kini yang cenderung melamun yang pertama dalam prosa-prosanya semisal *Orang-Orang Blanti* (Hadi, 2000a), *Tamu* (Hadi, 1996), *Imam* (Hadi, 2002b), hingga *Persiden* (Hadi, 2013); posisi perempuan di tengah masyarakat matrilineal dalam *Negeri Perempuan* (Hadi, 2001) dan *Puti Bungsu* (1978); penafsiran ulang atas mitologi dan sejarah Melayu dalam *Anggun nan Tongga* (1982), juga *Empat Sandiwara Orang Melayu* (Hadi, 2000b), dst. Namun, bagaimana Islam serta praktisasi nilai-nilainya dalam masyarakat-puaknya dibicarakannya sebagai pandangan hidup atau lebih jauh sebagai ideologi (*weltanschauung*)? Lebih tepatnya, bagaimana horizon wacana keislaman yang digunggung dan ditanggung Wisran? Sejauh ini hal tersebut belum terlihat menjadi perhatian.

Secara lebih nyata horizon wacana keislaman sastrawan asal Minangkabau tersebut terlihat dominan dalam empat lakon tentang Perang Padri berikut ini. Keempatnya merupakan di antara karya akbarnya dalam lapangan seni penulisan naskah lakon. Keempatnya ditulis dalam waktu yang berbeda-beda, dipublikasikan dan kemudian dipentaskan juga dalam waktu yang tidak sama. Keempatnya adalah: “Perguruan: Tuanku nan Tuo” memenangkan Sayembara Penulisan Naskah Sandiwara tahun 1978; “Perburuan: Tuanku nan Renceh” ditulis pada 1982; “Pengakuan: Tuanku Imam Bonjol” ditulis tahun 1979; dan “Penyeberangan: Sultan Abdul Jalil” ditulis sejak tahun 1971 dan dirampungkan pada 1982. Keempat naskah itu kemudian dikumpulkan dalam sebuah buku berjudul *Empat Lakon Perang Paderi* (Hadi, 2002a) yang diterbitkan penerbit Angkasa.

Naskah-naskah tersebut telah memenangkan sayembara-sayembara naskah drama, dialihwahanakan ke atas panggung, dan mendapat sambutan yang cukup di sana-sini (penonton sandiwara nyaris selalu ramai setiap kali Wisran dengan Bumi Teater mementaskan

naskah-naskahnya).¹ Sementara pujian berdatangan, dia juga tidak bisa tidak menerima cibiran, terutama untuk naskah “Pengakuan: Tuanku Imam Bonjol”, yang dianggap “menggangu” pandangan orang ramai tentang sosok sang pahlawan Perintis Kemerdekaan dari Sumatra Barat itu (Hadler, 2008). Di masa Orde Baru, birokrat-birokrat Orde Baru di daerah itu, yang terlihat *phobia* pada segala bentuk ketidakstabilan dan upaya mengganggu keteraturan, telah bereaksi atas sebuah karya kreatif produk imajinasi. Respons itu berupa: Gubernur setempat meminta panitia membatalkan pementasannya dalam sebuah Pekan Raya Islam di Festival Istiqlal (Sahrul N., 2005: 26-7).

Padahal kalau dicermati, keempat naskah tersebut justru berbicara tentang suatu kurun yang relatif jauh, alih-alih mengkritisi zaman masa itu. Masa sejarah yang dibicarakannya ialah waktu sejarah ketika Islam mengalami praksisasinya yang menentukan sekaligus menegangkan ke dalam lingkup sosial-kultural masyarakat lokal Minangkabau, persisnya masa Gerakan dan Perang Padri (Abdullah, 1966; Schrieke, 1973). Namun, sejarah yang diketengahkan Wisran tersebut adalah hasil dari olahan kreativitas yang dibangunnya sendiri dengan piranti-piranti imajinasi di sana-sini. Sebagai sebuah karya sejarah dalam pandangan historiografi modern, jelas naskah-naskah lakon ini mengandung cacat fakta di sana-sini, tetapi *toh* ini adalah naskah-naskah lakon yang memang dihadirkan dan dilahirkan sebagai lakon. Yang lebih bernilai dari naskah-naskah ini kemudian adalah sebuah *episteme*—sistem pemikiran yang diusung penulisnya ke tengah gelanggang masa kini kita. Karena naskah-naskah ini berbicara tentang suatu periode penting (lagi krisis) dalam sejarah Islam di Minangkabau, maka menjadi penting untuk melihat bagaimana Islam (lewat tokoh-tokoh Padri) direpresentasikan dalam naskah-naskah lakon ini? Untuk menjawab pertanyaan besar itu dirasa perlu untuk mengurainya dalam pertanyaan-pertanyaan lanjutan: bagaimana pengarangnya merepresentasikan Padri/kaum Padri lewat tokoh-tokoh utama dalam keempat

¹ Sebagai orang Minangkabau, Wisran memang pesilat kata yang lihai, itulah yang memang dirayakan dan dipertontonkan Wisran dalam nyaris seluruh naskah-naskahnya, termasuk dalam empat lakon yang tengah kita bicarakan. “Wisran Hadi mengeksplorasi idiom-idiom Minangkabau dalam naskah-naskahnya dengan baik,” itulah yang di antaranya dicatat pengamat tentangnya. “Saat banyak orang tengah ‘meminimalkan kata’, Wisran Hadi justru memaksimalkan dan mengeksplorasinya habis-habisan,” kata pengamat yang lain untuk naskahnya yang lain (Pandu Birowo, 2014: 314-335). Komentar yang terakhir ini datang dari Yusril, kita bisa melihatnya sebagai pujian terhadap sang guru, tetapi tampaknya secara lebih berarti itu adalah cemooh yang sarkastik—mengingat yang mengucapkannya adalah ‘penganjur’ drama-drama mini-kata di masa-masa setelahnya (Pandu Birowo, 2014. Selain itu, lihat juga: Ilham Rifandi, dkk., 2018: 99-106; Yhovy Hendrica Sri Utami, Sahrul N, Rosta Minawati, 2019: 124-136).

lakonnya itu?; bagaimana kita dapat melihat *episteme* pengarangnya tergambar dalam representasi itu?; lalu bagaimana representasi dapat mengemuka; dapatkah kita mencari keterhubungan antara teks sastra dan konteks yang melahirkannya? Menjawab ini akan menjawab tentang wacana keislaman seperti apa yang hendak diketengahkan Wisran dalam naskah-naskah lakon tersebut sekaligus dapat mengurai relasi antara kelahiran teks (sastra) dengan ruang-ruang penciptaannya.

Ada cukup banyak pembicaraan tentang Wisran Hadi dan karya-karyanya. Beberapa melihatnya dari posisi Wisran di lapangan seni, terutama seni pertunjukan/drama, seperti yang dilakukan di antaranya oleh Umar Junus (1980) dan Syafril T (2010). Setengah dasawarsa belakangan ini, karya-karya Wisran juga telah ditelaah dengan pendekatan linguistik dan sastra (terutama untuk novelnya *Persiden* yang memenangkan Sayembara Penulis Novel Dekan Kesenian Jakarta), di antaranya dilakukan Titiek Fujita Yusandra (2017); Rusyda Ulva (2015); Delia Putri (2016); juga Putri Dian Afrinda & Samsiarni (2018). Tapi di luar semua itu, sejauh ini, baru karya-karya Sahrul N. (2002) di antara yang paling dekat menyinggung wacana Islam dalam lakon-lakon Wisran, khususnya *Empat Lakon Perang Paderi*. Sahrul (2017) menyebut empat lakon tersebut berturut-turut bersoal empat babakan perkembangan Islam di Minangkabau: "Islam tradisional, Islam Wahabi, Islam Demokratis, dan Islam di bawah penjajahan". Suatu babakan yang tidak sepenuhnya tepat, mengingat Syahrul membangun dikotomi-dikotomi yang diragukan semisal Islam Demokratis dan non-Demokratis—bagaimana mengatakan suatu kurun bercorak demokratis dan kurun lain sebagai tidak demokratis. Syahrul juga melihat empat lakon tersebut sebagai medan bagi intrik politik di kalangan internal Padri, sekaligus perpecahan di antara kalangan tradisional-adat, tetapi lebih jauh dari itu dia tidak sampai menjangkau paradigma Islam seperti apa yang hendak diketengahkan penulis lakon ini melalui lakon-lakonnya tersebut. Hal terakhir inilah yang hendak dipecahkan tulisan ini.

LANDASAN TEORI DAN METODE PENELITIAN

Untuk keberhasilan upaya tersebut, artikel ini akan mengulitinya dengan pisau-pendekatan *new-historicism*. Dalam historisisme baru ini karya sastra dianggap mempunyai hubungan dengan pandangan-pandangan penulisnya sendiri (*episteme* pengarang) dan pandangan-pandangan zamannya (mencakup tradisi, sosiologi, agama, politik, dan wacana-wacana budaya lain). Semua anasir itu saling bersaing dan berkelindan dengan kompleks (Wicaksono, 2018; Wells dkk., 2000). Dalam hubungannya dengan sejarah, karya sastra

adalah produk sejarah, tetapi sekaligus juga produsen sejarah; teks sastra menggambarkan situasi sejarah sekaligus merespons situasi sejarah (Selden & Widdowson, 1993; Arsa, 2019). Dengan begitu, artikel ini mengkaji perspektik kesejarahan, baik budaya, politik, maupun sosial dalam teks sastra; dan memahami sastra melalui latar masyarakat yang memproduksinya (Arsa, 2019). Dengan kata lain, artikel ini hendak mencari keterhubungan antara karya sastra dalam konteks ruang dan waktu (sejarah).

Untuk mendapatkan gambaran yang demikian atas naskah-naskah lakon Wisran ini, akan dilakukan dua model analisis: prosedural dan struktural. Analisis prosedural (Garaghan, 1993; Lloyd, 1993) digunakan guna menyusun alur naskah-naskah lakon yang dimaksud. Sementara itu, analisis struktural (Kartodirdjo, 1993: 34) digunakan untuk menganalisis pandangan karya-karya tersebut dalam mencitrakan atau merepresentasikan Islam dan keterhubungannya dengan ruang-ruang di luar teks. Pada tahap analisis struktural akan dilihat makna teks melalui (1) interpretasi atas teks yang berupa pencarian ide utama; pandangan-pandangan pengarang melalui narasi-narasi dominan; dan narasi-narasi yang dimenangkan melalui perkembangan dan perubahan karakter tokoh utama, termasuk masyarakat yang menyuarakan pendapatnya atau tokoh-tokoh pendukung dan (2) interpretasi atas sosio-budaya sebagai latar penciptaan teks, baik latar teks yang dihasilkan maupun latar dalam teks itu sendiri dan tentu saja mencakup latar sosio-budaya pengarangnya.

HASIL DAN PEMBAHASAN

3. 1. Representasi atas Padri: Suara-Suara Dominan dan Yang Dimenangkan

Pertarungan yang tidak selesai-selesai, persis seperti idiom Melayu yang disitir Hadler (2010: xv) '*sangketo nan tiado poetoeh*'--sengketa yang tak pernah usai, mewarnai nyaris sepanjang naskah baik pada "Perguruan", "Perburuan", "Pengakuan", maupun "Penyeberangan". Sudah sejak awal, konflik tiada putus-putus hadir dan bergulir sampai akhir. Maka yang hendak dijawab bagian ini adalah bagaimana Wisran merepresentasikan Padri/kaum Padri di tengah kecamuk sengketa itu lewat tokoh-tokoh utama dalam keempat lakonnya itu? Lalu bagian ini juga akan menjawab bagaimana kita dapat melihat *episteme* pengarangnya tergambar dalam representasi-representasi itu? Untuk menjawab yang kedua ini kita bisa melihatnya pada (1) suara siapa yang dominan dalam naskah dan (2) siapa yang akhirnya dimenangkan si pengarang. Selanjutnya kita melacak singkapan-singkapan tersebut dalam keempat lakon.

Perguruan: Tuanku nan Tuo

Perbedaan pandangan merebak sepanjang lakon ini, baik antara Tuanku nan Tuo vs pengikut-pengikutnya/murid-muridnya yang terpengaruh aliran keras (Haji Miskin dan Tuanku nan Renceh); perdebatan antara sang guru itu dengan istrinya; ataupun perdebatan antara sesama murid di perguruan. Tetapi pertentangan di antara guru dan murid-muridlah yang terus meruncing seiring perguliran cerita. Guru mengajarkan kebebasan berpikir kepada murid-muridnya, tetapi di sisi yang berbeda dia juga cemas akan akibat yang dihasilkan dari kebebasan yang diajarkannya itu. Guru dalam sebuah dialog mengatakan, “Perguruan ini punya hukum sendiri. Kami memberikan kebebasan berpikir. Aku melindungi pikirannya.” Namun, pada dialog kemudian, dia menyangsikan tindakannya itu, bahwa risiko dari kebebasan berpikir itu melahirkan perbedaan pandangan yang tak terdamaikan, yang pada ujungnya menciptakan perbedaan pada sikap dan tindakan.

Murid-murid yang menyeberang atau berseberangan dengan guru merupakan pandangan umum dalam naskah ini. Selalu ada antitesis dari sang murid untuk membantah tesis sang guru, begitu pun sebaliknya. Kadang-kadang, guru kewalahan meladeni perbedaan pandangan dengan murid-muridnya sendiri. Perbedaan pandangan bahkan tidak saja antara murid dan guru, tetapi juga antara murid sesama murid, atau guru dengan istrinya, dan itu terjadi hampir sepanjang naskah. Sulit menemukan kata sepakat, ketika kesepakatan berhasil dibuat, kesepakatan itu mentah lagi oleh perbedaan yang lain. Naskah ini seperti debat yang panjang seperti tiada akhir.

Selain soal perbenturan pandangan yang tiada henti itu, kita juga menemukan soal-soal itu terejewantahkan dalam bentuk pengkhianatan. Ada kecurigaan sesama. Ada murid-murid yang melakukan protes dengan cara membikin petisi. Ada pula tangan-tangan kekuasaan yang hendak mencampuri urusan interen perguruan. Kekuasaan yang ingin campur tangan itu terepresentasi pada dubalang sebagai perpanjangan kekuasaan kaum adat. Perbedaan pandangan di antara sesama mereka pada akhirnya menghancurkan-leburkan diri mereka sendiri.

Akan tetapi, sekalipun begitu, sepanjang naskah ini, suara guru nyaris selalu hadir pada hampir setiap bahagian (empat bagian/babak). Bagian pertama, perdebatan antara guru (Tuanku nan Tuo) dan lelaki (Haji Miskin), guru dimenangkan:

GURU:

... Pembakaran itu adalah awal dari segala permusuhan. Hal inilah yang tidak dapat kubenarkan. Beberapa waktu mendatang, bila kita masih hidup, kita akan menangi tindakan yang dilakukan sekarang. Api itu takkan teduh dalam hati mereka, diri kita sendiri, dan saling menghidupkannya dengan alasan masing-masing.

Pada bagian kedua: perdebatan antara sesama pengikut perguruan. Guru tidak hadir secara fisik di sini memang, tetapi pengaruh guru tetap mendominasi pemikiran dan tindakan pengikut dari awal sampai akhir. Pendapat-pendapat penyikut juga nyaris selalu dinisbatkan kepada guru.

Pada bagian ketiga: perdebatan antara guru (Tuanku nan Tuo) dan salah seorang muridnya yang terkemuka (Tuanku nan Renceh). Sekali lagi guru dimenangkan; kalimat pengunci dialog-dialog ada pada kalimat-kalimat sang guru. Pada bagian akhir naskah, narasi panjang (lebih dari dua halaman naskah) tentang sikap guru, mau tidak mau, dapat dilihat sebagai suara yang dimenangkan pengarang:

GURU:

... Sejak dulu kukatakan, tegakkanlah kebenaran. Tegakkan. Itu harus. Tapi janganlah kebenaran menjadi alat untuk saling memisahkan kita. Buat apa kebenaran yang diperjuangkan itu? Untuk memusnahkan kehidupan? Tidak bukan? ... Kita diberi berbagai hal oleh Tuhan. Pemegang kekuasaan, pemegang kebenaran, dan sebagainya. Tapi tidak untuk saling memusnahkan. Kenapa kalian tidak mau berendah hati agak sedikit dan tidak merasa sombong—bahwa bukan kita saja yang diinginkan kebenaran dan bukan mereka saja inginkan kekuasaan. Ya, bagaimana lagi. Semua orang ingin sesuatu yang besar. Kebenaran. Kemurnian. Kekuasaan. Dan mereka pun menyebut *malapetaka* ini adalah perang dari penegak kebenaran. Mereka namakan dirinya kaum Paderi! Memakai jubah putih pertanda kesuciannya! Tapi betulkah ada kebenaran yang sesungguhnya dalam jubah-jubah putih itu? Aku ingin, kita-kita ini, kembali merenung agak sesaat. Kita renungkan, di mana letak kekuasaan pada kebenaran, dan di mana letak kebenaran pada kekuasaan.

Dari uraian itu dapat disebut kalau representasi Tuanku nan Tuo adalah representasi Padri yang akomodatif terhadap adat, memilih jalan pendidikan dan dakwah secara perlahan-lahan dalam mengubah keadaan ketimbang jalan kekerasan yang revolusionistik. Narasi-narasi yang dominan tentangnya adalah penolakannya atas pertumpahan darah; pengendalian diri ketimbang tergesa-gesa dalam bertindak; sikap berhati-hati sang guru dalam menentukan sikap di tengah *gebalau* persoalan; dan pilihan-pilihan untuk diam di tengah kecamuk perseteruan yang semakin sulit diurai. Sekalipun, sikap itu kemudian, oleh beberapa pengikut, dianggap sikap guru yang lambat bertindak dan ragu-ragu. Sahrul (2017: 128) tentang itu misalnya menulis kalau sampai akhir cerita, Tuanku nan Tuo tetap tidak bisa memilih antara kekuasaan yang dipegang kaum adat dengan kebenaran yang dibawa oleh kaum Padri. Ini menunjukkan suatu pandangan keragu-raguan dalam sikap sang guru, tetapi di sisi lain ini lebih menunjukkan sikap kehati-hatian dan penuh pertimbangan dari seorang tua yang hidup di zaman kacau.

Tuanku nan Tuo adalah tokoh gerakan Padri awal yang memang terbilang moderat dalam sejarah Padri. Hanya Tuanku nan Tuo di Cangking itulah yang banyak mengajar dan "menobatkan" orang-orang yang telah tersesat; "tetapi amat sedikit yang menurut," kata Hamka. Akan tetapi, sekalipun susah untuk mengubah masyarakat, "Tuanku nan Tuo menolak perjuangan secara kekerasan," tulis Hamka lagi. Dia "dengan sabar dan sadar memasukkan juga pengaruh Islam ke dalam masyarakat" (Hamka, 1982: 14). Dobbin (2008: 198) tentangnya misalnya menulis, Tuanku nan Tuo tidak pernah senang dengan kekerasan antardesa yang dilakukan Padri yang merupakan ciri utama gerakan Padri. Perguruan di bawah Tuanku nan Tuo "sejak dulu membaaur dengan damai dalam panorama agraria. Mereka tidak merupakan tantangan bagi masyarakat luas." Ketika pemimpin-pemimpin Padri membujuknya untuk terlibat atau setidaknya mendukung mereka dalam gerakan yang lebih keras, "para pimpinan Padri tidak bisa membujuk Tuanku Nan Tua untuk merestui upaya mereka. Mereka, sebaliknya, malah terbujuk untuk bersumpah kepada guru mereka" (Dobbin, 2008: 231).

Melihat pada realitas historis ketokohan Tuanku nan Tuo yang serupa itu, tidaklah aneh jika kemudian Wisran menampilkan citra/representasi yang sama dalam naskahnya. Sejauh pembacaan kita, Wisran tidak melakukan dekonstruksi apa-apa atas citra tokoh ini. Lalu bagaimana dengan tokoh-tokoh Padri lainnya?

Perburuan: Tuanku nan Renceh

Tuanku nan Renceh, generasi Padri berikutnya, salah seorang di antara tokoh Padri yang paling keras. Menurut Hadler dia, bersama Haji Miskin dan Tuanku Rao, merupakan neo-Wahabi yang dakar—yang paling keras kepala. Dia, bersama aliansi Harimau nan Salapan, adalah pemicu perang agama terpanjang dalam sejarah puak Minangkabau. Untuk menunjukkan keseriusan gerakannya, dia bahkan menikam eteknya sendiri sampai mati karena kedapatan melanggar aturan syariat yang ditetapkan Padri—larangan makan sirih.

Namun, Wisran menggugat (setidaknya mempertanyakan kembali) citra itu lewat dialektika yang panjang. Perbedaan pandangan lagi-lagi mewarnai nyaris seluruh lakon ini, antara Nan Renceh sebagai Padri masa silam vs Nan Renceh sebagai Padri masa depan; narasi Nan Renceh vs narasi sejarawan; Nan Renceh dan gurunya Tuanku nan Tuo dan inspiratornya Haji Miskin; Nan Renceh dan bibinya atau eteknya (yang kemudian dibunuhnya), juga dengan mamak (paman) dan ayahnya, dan dengan kekasih yang kemudian jadi istrinya.

Nan Renceh, melalui dirinya sendiri, mengevaluasi seluruh citra atas dirinya. Pembaruan Padri yang keras dengan membakar balai adat, seperti yang dilakukan Haji Miskin, dianggapnya tindakan kalap lagi bodoh yang hanya akan “menyulut api permusuhan”. Sementara keikutsertaannya dalam aliansi Harimau nan Salapan dianggapnya sebagai “romantisme seorang pelajar”. Keikutsertaan Nan Renceh dengan gerakan yang telah disulut Haji Miskin dalam naskah ini disebut sebagai persekongkolan untuk saling memaksakan kehendak masing-masing dengan jubah mentereng *pembaharuan*:

PEMUDA III:

Kau kira, apa yang dibicarakan kedua orang itu?

PEMUDA IV:

Tawar-menawar atau gertak sambal untuk saling memaksakan kehendak masing-masing.

PEMUDA III:

Pasti persoalan jodoh. Yang tua sudah lama tidak beristri, yang muda belum juga dapat jodoh. Persekongkolan perjaka-duda ini memakai topeng mentereng, yaitu,

PEMUDA III, IV:

Pembaharuan! Husy!

Tuanku nan Renceh yang keras kepala itu, “neo-Wahabi yang dakar” dalam bahasa Hadler (2008: 971–1010), di tangan Wisran, pada beberapa bagian (babak) justru hadir sebagai sosok pendamai dan penyatu. Narasi-narasi umum tentangnya ditantang dan dibalikkan dengan citra-citra berbeda: dia pintar, cerdas, jujur, seorang tokoh yang berpendidikan, yang tidak mungkin melakukan tindakan-tindakan semisal pembunuhan bibinya hanya karena makan sirih. Sekalipun kemudian, representasinya yang keras lagi radikal kemudian menguat seiring perguliran lakon, di mana Nan Renceh dikalahkan dalam debat-debat panjang dengan pemain-pemain sandiwara atau sejarawan, akan tetapi representasinya yang kemudian dimenangkan Wisran adalah Nan Renceh yang korektif atas keradikalannya (keradikalan Padri). Wisran memenangkan akal-sehat, kewajaran, sebagai puncak dari praktik kebenaran. Yang dimenangkannya tetap juga suara guru (Tuanku nan Tuo) yang moderat. Nan Renceh yang radikal itu tidak berdaya di hadapan suara gurunya dalam beberapa kali perdebatan. Dia mengakui kekeliruannya dan kekerasan tindakan yang pernah diambalnya, dan ‘menyerah’ bersalah di hadapan gurunya sebagai seorang murid yang keliru dan dhaif.

Kita akan segera melihat pada naskah berikutnya, apakah representasi yang sama masih akan dominan dan pandangan moderatif masih akan dimenangkan pada sosok Padri berikutnya?

Pengakuan: Tuanku Imam Bonjol

Naskah lakon berikut ini terdiri atas tiga belas lintasan (babak). Pada dua lintasan pertama, naskah ini menampilkan gambaran Bonjol sebagai negeri yang tenang dan maju, seakan terpisah dari kemelut di luar yang tengah berkecamuk dengan peperangan. Tapi pada lintasan yang ketiga, ketenangan itu segera saja terusik ketika dua orang padri dari luar Bonjol datang meminta perlindungan. Kedatangan itu memulai sengketa dalam benteng Bonjol. Pertentangan pandangan kemudian semakin runyam dan kompleks, melibatkan Tuanku Imam Bonjol vs anggota Barampek Selo Bonjol; Datuak Gadang (pihak adat) vs Barampek Selo Bonjol; Barampek Selo Bonjol vs Padri dari luar Bonjol yang mencari perlindungan (Tuanku Bandaro & Malin Basa); Srikandi Bonjol dan kaum laki-laki, dan lainnya. Kehadiran Tuanku Bandaro & Malin Basa, yang mengampanyekan jihad padri membersihkan agama memaksa pemimpin-pemimpin Bonjol untuk memutuskan apakah harus ikut serta dalam gerakan itu atau tetap menjaga netralitas Bonjol yang selama ini telah coba dipertahankan. Proses itu semakin rumit ketika Belanda ikut terlibat dalam peperangan, yang memaksa Bonjol pada akhirnya harus memilih jalan peperangan dengan memihak Padri.

Dalam naskah ini, Tuanku Imam Bonjol, generasi ketiga Padri, hadir sebagai representasi yang berbeda dari representasi yang umum dikenal khalayak & pandangan negara yang mengkampanyekannya lewat pendirian tugu, gambar pada mata uang, dan buku sejarah di sekolah-sekolah pada umumnya: berkuda gagah dengan keris panjang terhunus ke udara. Tuanku Imam Bonjol dalam representasi Wisran justru adalah Padri yang peragu, penuh pertimbangan dalam memutuskan suatu tindakan; lebih sebagai ulama-pemikir ketimbang aktivis gerakan reformasi Islam yang berapi-api. Tuanku Imam yang evaluatif, alih-alih agresif. Pergolakan Padri disebutnya sebagai “peristiwa yang menyedihkan.” Jika pun pada akhirnya Bonjol terlibat dalam perang, pilihan itu adalah pilihan yang relatif kurang buruk di antara yang terburuk:

TOKOH I:

Kita berada dalam keadaan yang serba sulit. Mereka mengepung, mengharuskan kita untuk berpihak.

TOKOH III:

Ya. Pada pihak Bonjol.

TOKOH I:
Bagaimanapun tentu kita cenderung memihak Paderi

TOKOH IV:
Kenapa begitu?

TOKOH I:
Mana yang lebih baik, memilih teman sesama muslim atau bukan?

TOKOH III: (PADA TOKOH IV)
Dia mulai ragu. Yang kutakutkan adalah akibatnya.

TOKOH IV:
Bila Tuanku Imam dikepung keraguan, semuanya akan jadi berantakan.

TOKOH III:
Kita harus memihak Bonjol, Tuanku.

TOKOH I:
Kita bertahan terhadap kepungan mereka, secara tak langsung kita telah memihak Paderi!

Penekanan pada kehadiran pihak asing tampak hadir di sini. Jika di dua naskah sebelumnya tidak ada anasir asing, pada naskah ini kehadiran “tangan-tangan asing ikut mengacaukan keadaan”. Bagi Tuanku Imam sendiri, “Mereka tidak menjernihkan keadaan, tetapi menjadikan keadaan semakin parah. Mereka ingin mengambil keuntungan dari penderitaan kita.” Itu sebabnya, pilihan untuk memihak Padri adalah pilihan yang paling masuk akal. Akan tetapi, peperangan yang bertahun-tahun itu telah menimbulkan kehancuran bagi rakyat Bonjol. Karena terdesak kepentingan peperangan jugalah yang telah memaksa Bonjol menyerbu Rao dan Mandahiling:

LELAKI VIII:
Kalau mereka yang menyerang ke Rao dan Mandahiling tidak datang har ini, besok mungkin kelaparan akan dimulai.

LELAKI VII:
Mereka pergi untuk berperang, bukan menjemput makanan.

LELAKI VIII:
Sebagaimana lazimnya, yang menang harus menguasai semuanya.

LELAKI VII:
Yaya. Makanan, budak-budak, ternak dan (NAMANYA DIPANGGIL). Saya. (PERGI)

LELAKI VIII:
Pada suatu saat nanti, Bonjol akan dipenuhi budak-budak. Yang akan selalu patuh kepada siapa saja yang berkuasa.

KEPALA GUDANG: (MENGUMUMKAN)

Saudara-saudara. Diharap bersabar beberapa saat. Nasi habis! (SEMUA ORANG RIBUT DAN MEMAKI-MAKI).

Penyerangan ke Rao dan Mandailing, bukan hanya meninggalkan sisi traumatik bagi yang diserang, tetapi juga menyisakan skizofernic bagi para penyerang. Representasi perang dalam naskah ini adalah sebagai sesuatu yang *jahat*, tidak hanya bagi korban tetapi juga bagi penyerang, tidak hanya bagi si pemenang tetapi juga bagi yang kalah, hadir di sini:

TOKOH VI:

Kemenangan buat Bonjol. Ya. Kemenangan. Ya. Beratus-ratus, beribu-ribu manusia tidak berkepala telah tersungkur di ujung pedang ini. (TERTAWA SENDIRI). Ya, ya, kemenangan. (TIBA-TIBA MENJADI TAKUT SEKALI). Itu mereka. Mereka mengikutiku sampai ke sini. Mereka menuding. Tidak. Tidak. Aku bukan pembunuh anak-anak! Aku bukan pembunuhmu. Aku sayang padamu. Bapak kalianlah yang menyebabkan kalian terbunuh. Mereka tidak mau menyerah. Tidak mau memberiku makanan. Jangan tuding aku, jangan. Jangan. Aku bukan pembunuh kalian....

TOKOH I:

Sembahyanglah. Mohonkan ampun pada Tuhan.

TOKOH VI: (TIBA-TIBA BERDIRI)

Kau! Kau! Karena kau aku mata gelap! Kau suruh aku ke Rao, Mandahiling, Air Bangis! Perjuangan katamu! Syahid katamu! Mana pedang! Mana pedang! Kupancang! (DIA TIDAK MENEMUKAN PEDANGNYA, LALU TERTAWA SEPUASNYA. KEMUDIAN JATUH LAGI DI TANAH DAN TAK BERKUTIK).

TOKOH I:

Dibawanya kemenangan untuk Bonjol, tapi dia tidak mampu memikul kesalahannya. Tuhan, lepaskan kami dari neraka ini.

Di tengah kehancuran akibat perang, suara-suara perempuanlah yang kemudian tampil dan akhirnya dimenangkan. “Bonjol telah sesak napas oleh darah.” Kata ‘Srikandi-srikandi Bonjol’ itu lagi: “Kami telah terluka sebelumnya, perdamaian akan dapat menyembuhkan kami.” Suara perempuan mendapat banyak tempat. Suara mereka menjadi wakil dari rakyat banyak yang tidak menginginkan peperangan (sebagaimana tergambar dalam lintasan kelima dan lintasan ketujuh, juga lintasan kesebelas hingga ketiga belas). Pada akhirnya, suara perempuan juga menjadi suara yang mewakili khalayak laki-laki. Tuanku Imam Bonjol akhirnya memutuskan tidak akan ada lagi perang:

TOKOH I:

Aku tidak tega melihat penduduk Bonjol antre mengambil makanan. Perang ini harus dihentikan! Dengan cara bagaimanapun! Katakan pada semua orang, Bonjol tidak akan melakukan peperangan lagi.

Narasi Wisran tentang Imam Bonjol bertentangan dengan ‘pengetahuan historis’ masyarakat pada umumnya yang mengagungkan tokoh itu sebagai pahlawan, tetapi narasi itu tidaklah bertentangan dengan *narasi historis*. Tuanku Imam Bonjol dalam realitas sejarah

bukanlah tokoh Padri yang dakar seperti Tuanku nan Renceh dan Haji Miskin. Tuanku Imam Bonjol “seorang yang pada akhirnya gagal secara militer, yang meninggalkan ideologinya sendiri, dan yang, karena beralih dari aksi kekerasan ke perdamaian, dihadiahi pembuangan dan penderitaan,” itulah yang dicatat Hadler (2010: 123; lihat juga sumber asalnya dalam Syahnir Aboe Nain, 2005). Sekali lagi ditulis: “Kemenangan satu-satunya Tuanku adalah kesadaran akan keputusannya yang keliru telah bergabung dengan Padri; dia memulai kampanye permintaan maaf dan restitusi yang sebagian besar diabaikan oleh baik elite tradisional lokal maupun militer Belanda” (Hadler, 2010: 122). Jadi, dapat dikatakan, pada naskah yang ketiga ini, representasi Wisran atas Tuanku Imam Bonjol bukanlah representasi yang melawan arus sejarah seperti yang banyak disangkakan.

Penyeberangan: Sultan Abdul Jalil atau Tuanku Sembahyang

Naskah ini mengisahkan Sultan Abdul Jalil Tuanku Sembahyang di masa ketika Perang Padri telah usai dan gerak Padri dimatikan dalam segala lapangan. Anasir-anasir Padri dibersihkan dari masjid dan surau (dari perguruan-perguruan); dari lapangan adat di balai-balai permusyawaratan nagari; juga dari sistem hukum ketika hukum pidana adat (di mana hukum pidana agama [Islam] mewarnainya dengan cukup signifikan [*diat* untuk denda; *qisaih* untuk *qhisas*]) diganti dengan undang-undang pidana Belanda dalam sebuah perayaan akbar. Mantan komandan artileri Padri yang disegani itu kini harus berada di bawah kekuasaan pemenang perang yang hendak menghabiskan seluruh pengaruh Padri dengan kampanye-kampanye anti-Padri (Padriphobia) ke seujur Minangkabau.

Tentang Tuanku Sembahyang ini, lagi-lagi Wisran menampilkan sosok Padri sebagai sosok yang korektif, “dievaluasinya kesalahan-kesalahan Padri,” kata sebuah dialog. Pertikaian yang terjadi selama masa Padri dalam anggapan Tuanku Sembahyang merupakan pertikaian “dua golongan fanatik”, baik kaum adat maupun Padri sama-sama wakil dari sikap ekstrem. Padri, dalam representasinya, adalah “orang-orang yang berlindung di balik perjuangan agama”:

DEMANG:

Ya. Perang yang baru lalu telah memisahkan dan membuat kita harus memilih. Sejak rumah gadang kita dibakar Paderi, dendamku tidak pernah padam. Dengan berbagai cara aku berusaha membalas dendam. Tuan Komandan mengangkatku jadi Demang, kuterima. Menyandang gelar sutan yang seharusnya gelar pusaka untukmu atas desakan Tuan Komandan kuterima juga. Aku dihanyutkan dendam dan tak seorang pun menyusulku atau melepaskan aku dari arus yang semakin deras. Dan Wan sendiri, kakakku, tak pernah menegurku. Seakan menyimpan dendam padaku karena gelar pusaka yang kurampas. Sejak itu kita bersimpang jalan.

IMAM:

Agama lebih menenteramkan jiwaku, Yung. Jika Paderi membakar rumah kita, bagiku yang membakar itu bukan agama. Tapi orang-orang yang berlindung di balik perjunagan agama untuk melampiaskan kecemburuan sejarah kepada kita. Aku tidak memihak mereka, tapi aku harus mempertahankan agama. Harus! Tanpa agama negeri ini akan dihanyutkan Batang Karan sampai ke Muara, sampai ke laut, sampai kita tidak ada lagi dalam catatan kehidupan ini.

Sebagaimana tiga naskah sebelumnya, naskah ini juga merayakan pertentangan pandangan: antara Angku Imam (Tuanku Sembahyang) vs Angku Demang (Sultan Alam Bagagarsyah); antara para pengikut kedua belah pihak; antara jemaah dengan sesama jemaah, pengurus dengan pengurus; juga pertentangan yang lebih alot di antara anggota keluarga kerajaan (Pagaruyung) yang masih tersisa bersoal siapa yang paling berhak mewarisi Kain Cindai (lambang kekuasaan) setelah Angku Imam menyingkir ke hulu dan Angku Demang hanyut ke muara.

Suara-suara yang dominan dalam naskah ini adalah suara Angku Imam dan Angku Demang, dua kakak-beradik yang dihanyutkan pertengkaran (arus Batang Karan). Di sisi yang lain, juga hadir Tuan Komandan (negara kolonial), yang tidak muncul secara fisik, tetapi ada sebagai bayang-bayang yang represif dalam wujud Opas dan surat-surat undangan rapat yang dibawanya dari Muara (Padang sebagai ibukota residensi Sumatra's Westkust). Angku Demang takut pada suara-suara yang tak tampak itu; dia tampak tampak tergesa-gesa dan kalang-kabut dengan setiap kehadiran Opas. Angku Demang dan juga Angku Imam, menjadi pihak yang dipengaruhi oleh bayang-bayang kekuasaan itu: tunduk padanya (terutama Demang) dan tak berdaya terhadapnya (Imam).

Lantas siapa yang akhirnya dimenangkan? Angku Demang akhirnya melawan, sekalipun ditangkap dan dibuang, tetapi dengan begitu dia telah kembali mengukuhkan dirinya sebagai wakil kaum adat yang berdaulat (setidak-tidaknya dalam impian) melawan keinginan Belanda yang menginginkan “dia harus menganggap dirinya sepenuhnya pegawai negeri dan bukan sebagai Tuan negeri ini”. Sementara Angku Imam menolak ketidakberdayaannya dengan menyingkir ke hulu. Setelah lolos dari penjara ‘si kafir’, dia “mengasingkan diri ke hulu”. Di tengah pertikaian yang tidak terselesaikan, Angku Imam memilih menyingkir, “bertahan di tepian”, tidak masuk ke gelanggang arus huruhara, “ke arus Barang Karan”, sekalipun dibujuk berkali-kali oleh para utusan Tuan Komandan. Dan yang menang dalam segitiga pertikaian ini tentu saja adalah Tuan Komandan—representasi pemerintah kolonial Belanda si pemenang dalam sejarah Perang Padri. Namun, sekalipun begitu, dalam naskah ini Wisran sesungguhnya memenangkan suatu gagasan dan sikap:

terhadap penjajahan, agama dan adat harus resisten dan bersatu melawan; di tengah badai prahara (penjajahan dari luar dan perseteruan di dalam) adat dan agama mesti kembali sebagai pegangan. Dialog di akhir naskah mengukuhkan itu:

IMAM:
 Khatib! Ikat kemudimu! Tetapkan arah kiblatmu!
 Datuk! Jangan ragu. Gunakan galah adatmu!
 Reno! Selendangmu akan hancur jika dijilat air bercampur garam!
 Tancapkan keyakinanmu, Bilal!
 Tikungan tajam menunggu di depan!

3.2. Wisran Hadi dan Gelagat Zaman: Mencari Relasi Teks dan Konteks

Setelah menguraikan representasi-representasi yang muncul tentang tokoh-tokoh Padri dalam keempat lakon Wisran Hadi di atas, bagian ini selanjutnya menjawab mengapa representasi seperti itu lahir dan mengemuka; dapatkah kita mencari keterhubungan antara teks sastra dan konteks yang melahirkannya? Kurun saat seseorang hidup sangat penting untuk memahami sikap-sikap dan tindakannya, juga pikiran-pikirannya, yang kemudian (di antaranya) tertuang dalam karya-karyanya. Sekalipun bisa jadi itu terlalu dipengaruhi determinasi politik, bahwa konteks politik telah begitu determinan atas proses kreatif seorang kreator, tetapi mau bagaimana pun seseorang yang hidup dalam langit lazuardi sejarah tidak bisa tidak mesti terikat pada ruang dan waktu historisnya (Karl Popper, 1971). Untuk itu, kita mungkin perlu melihat semangat zaman yang mendasari keempat lakon yang kita bahas ini untuk dapat memahami motivasi pengarangnya secara lebih baik.

Jika hendak memakaikan telaah neo-historisisme yang menganggap karya sastra punya relasi yang amat kuat dengan pandangan-pandangan penulisnya sendiri (*episteme* pengarang) dan pandangan-pandangan zamannya baik tradisi, sosiologi, agama, politik, dan wacana-wacana budaya lain, representasi semacam di atas ini dapat diketengahkan terlahir bersebab-karena dua alasan berikut ini.

Pertama, hal itu didorong latar sosial dan politik (semangat zaman) ketika naskah ini ditulis. Secara umum keempat naskah lakon ini ditulis ketika Orde Baru tengah dalam masa kestabilan politik dan kemajuan pembangunan. Kestabilan politik dan kemajuan pembangunan itu sendiri mesti dicapai dengan menekan kelompok oposan (terutama dari kalangan Muslim) dan meniadakan *suara yang berbeda* dengan menerapkan asas tunggal Pancasila. Hal ini menimbulkan resistensi dari kalangan sayap kanan muslim yang tertekan dan merasa mendapat ketidakadilan. Pada 1976, yang paling ekstrem dari kalangan ini meledakkan bom di Rumah Sakit Immanuel Bukittinggi dan di Masjid Nurul Iman Padang (*Majalah Tempo*, 27

November 1976) sepanjang 1978 hingga 1981 mereka meledakkan Candi Borobudur, gereja di Makassar, dan teror-teror di Jakarta, termasuk pemboman Masjid Istiqlal (Solahuddin, 2011). Sementara sepanjang 1980an pemboman terjadi di Hotel Apollo, sebuah klub malam di Jalan Bawean, Gereja Metodis, dan Bioskop Riang—semuanya berlokasi di Medan; juga penyerangan pos polisi Cicendo, Bandung; dan yang mendapat pemberitaan luas dunia internasional adalah pembajakan pesawat terbang Garuda Woyla (*Majalah Tempo*, 13 Oktober 1984).

Kelompok sayap kanan ekstrem dituduh mendalangnya; mereka memulai pemisahan diri dan membangun perlawanan diam-diam tetapi juga dengan cara teror. Penolakan apa pun atas otoritas negara itu dilawan lagi pemerintah Orde Baru dengan tindakan-tindakan represif melalui penangkapan-penangkapan (Solahuddin, 2011: 6) dan pemberangusan hak-hak bersuara; persyarikatan-persyarikatan di kalangan jemaah dicurigai; tetapi yang lebih menyita perasaan Muslim adalah penculikan-penculikan malam oleh militer terhadap tokoh-tokoh mereka. Kekhawatiran kekuasaan atas meningkatnya gejala ekstremitas kalangan Muslim semakin nyata dengan diangkatnya jenderal-jenderal Angkatan Darat sebagai Menteri Agama masa rezim ini

Di saat gejala-gejala ekstremitas sayap kanan sedang menaik dan respon negara yang represif atasnya itulah Wisran mengarang lakon-lakonnya tersebut. Wisran, dalam lakon-lakon tersebut, tampak mengurai kembali hubungan-hubungan antara kebangkitan semangat revivalis muslim dan perbenturannya dengan nilai-nilai lokal di satu sisi dan tindakan-tindakan kekuasaan negara di sisi lain, tetapi dalam suatu kurun waktu historis yang berbeda dan dalam konteks yang lebih terbatas di tingkat lokal (Minangkabau). Gejalanya tampak berulang dengan yang terjadi di masa silam sebagai latar keempat naskah lakon ini: pada awal abad ke-19 adalah abad-abad kebangkitan Padri ketika upaya-upaya negosiasi atas islamisasi membentur tembok tebal tradisionalitas-adat yang berujung pada tindakan-tindakan kekerasan kaum pembaharu Muslim itu, lalu kekuasaan adat (yang ditopang keikutsertaan Belanda di masa kemudian) memberangusnya dengan tidak kalah keras yang dengan itu telah memicu pertumpahan darah selama hampir 30 tahun lamanya.²

² Wisran Hadi, di masa setelah Orde Baru runtuh, dalam suatu wawancara di televisi pada 2002 (di stasiun televisi yang memfilamkan keempat naskahnya), mengatakan kalau dia hendak memperkenalkan Padri bukan dalam representasi yang umum. Tidak akan ada adegan peperangan yang berdarah-darah; gambaran pedang yang berdentang-dentang di medan laga Padri. Ini adalah kisah “seputar perbenturan pemikiran-pemikiran antara kaum agama dan adat.” Jelas Wisran lagi, ini adalah tentang Padri sebagai “gerakan pedang intelektual”. Pada titik ini, kita bisa memberikan dua penilaian: Pertama, Wisran tengah menampilkan Padri yang lebih ‘ramah’, manusia-manusia dengan pikiran cerdas dan gagasan brilian, bukan semata prajurit-prajurit mekanika

Kedua, selain latar sosial dan politik semacam yang telah didedahkan di atas, perlu juga melihat keterhubungannya dengan latar pengarangnya secara biografis. Wisran Hadi, secara biografis ditarik oleh kutub-kutub yang berseberangan atau pernah berseberangan. Dia dibesarkan dalam lingkungan muslim yang taat. Dia menamatkan pendidikan Sekolah Guru Agama di Padang. Ayahnya, H. Darwas Idris, ahli tafsir terkemuka dan imam besar di Masjid Muhammadiyah—wakil kaum pembaharu yang bersemangat (Dendy Sugono, 2003: 263). Istrinya, elite terpenting Pagaruyung—seorang Reno berdarah biru-pekat—yang kurang-lebih dua ratus tahun telah silam menjadi sasaran penghancuran Padri atas sistem lama.

Wisran hidup dengan bayangan sejarah masa lalu Minangkabau yang gemilang-melankolik tetapi juga pedih-ngilu (yang direpresentasikan istrinya—Sang Puti), tetapi di saat yang bersamaan dia juga tumbuh dalam bayangan riwayat praktisasi Islam yang gigih (yang direpresentasikan ayahnya—Sang Imam). Untuk yang pertama, pengaruh itu tampak di antaranya dalam novel *Negeri Perempuan* dan *Generasi Ketujuh*, juga dalam lakon “Perburuan: Tuanku Abdul Jalil”. “Kepada Raudha Thaib, yang selalu memberikan dorongan pada penulisan naskah-naskahku,” tulis Wisran di halaman persembahan pada naskah *Puti Bungsu (Wanita Terakhir)* (Wisran Hadi, 1979) penghormatan yang sama barangkali juga berlaku untuk kebanyakan naskah Wisran yang lain. Sementara untuk yang terakhir, bayangan ayahnya sebagai imam besar kaum pembaharu masa Orde Baru tampak nyata mempengaruhinya dalam *Imam*—semacam novel biografis tentang sang ayah. Lalu praksis ketiga, ruang masa kini di mana dia hidup, alam modernitas yang bermula sejak kolonialisme Barat (yang kemudian semakin mengental di masa pembangunan Orde Baru yang pesat) yang telah menggusur kampung halaman dan merontokkan nilai-nilai adat dan nilai-nilai Islam sekaligus. Ketiga praksis ini jugalah (adat-tradisi, reformis-Islam, dan modernitas/kolonialisme Barat) yang kembali bertarung dalam naskah-naskah tentang Perang Padri yang telah kita bicarakan.

Wisran bisa dikata tengah mencoba membangun upaya-upaya moderatif untuk mengakomodir dan mendamaikan ketiganya dalam suatu lingkup negara-bangsa yang dapat

yang tunduk pada naluri penaklukan. Kedua, Wisan telah melakukan sebetulnya *counter* atas wacana historiografi yang cenderung militesentris (wacana historiografi yang sering dihubungkan sebagai khas Orde Baru), yang tentu saja upaya ini kemudian mengganggu representasi yang telah mapan, di mana si Hero jadi penuh cacat dengan segala sisi manusiawinya. Tapi naskah-naskah yang kita bicarakan ini telah ditulis di masa yang lebih belakangan sebelum Wisran menjelaskan motivasinya di depan pemirsa televisi.

berterima tanpa saling menegasikan satu dengan lainnya. Upaya-upaya serupa itulah yang kemudian tercermin dalam keempat naskahnya itu. Jadi, dapat dikatakan, karya sastra punya relasi yang amat kuat dengan pandangan-pandangan penulisnya sendiri (*episteme* pengarang) dan pandangan-pandangan zamannya sejauh ini masih menemukan pembuktiannya.

KESIMPULAN

Representasi Wisran Hadi tentang tokoh-tokoh Padri dalam keempat lakonnya yang telah diuraikan di atas dapat diringkaskan sebagai berikut: *Pertama*, Tuanku nan Tuo adalah tokoh gerakan Padri awal yang memang terbilang moderat dalam sejarah Padri. Wisran Hadi menampilkan citra yang sama dalam naskahnya. Representasi Tuanku nan Tuo adalah representasi Padri yang akomodatif terhadap adat, memilih jalan pendidikan dan dakwah secara perlahan-lahan dalam mengubah keadaan ketimbang jalan kekerasan yang revolusionistik. Narasi-narasi yang dominan tentangnya adalah penolakan-penolakannya atas pertumpahan darah; pengendalian diri ketimbang tergesa-gesa dalam bertindak; sikap berhati-hati sang guru dalam menentukan sikap di tengah gebalau persoalan; dan pilihan-pilihan untuk ‘diam’ di tengah kecamuk perseteruan yang semakin sulit diurai.

Kedua, sementara atas tokoh Tuanku nan Renceh, generasi Padri berikutnya, salah seorang di antara tokoh Padri yang paling keras, Wisran berusaha mengevaluasi citra atas diri tokoh ini. Narasi-narasi radikal tentangnya memang tidak dapat dibalikkan, representasinya yang keras lagi radikal tetap muncul dalam perguliran lakon, akan tetapi representasinya yang kemudian dimenangkan Wisran adalah Nan Renceh yang korektif atas keradikalannya.

Ketika, Tuanku Imam Bonjol, generasi ketiga Padri, yang disamping melanjutkan gerakan pembaharuan, juga adalah pemimpin utama Padri ketika berhadapan dengan Belanda. Dalam representasi Wisran, Padri ini hadir sebagai sosok yang peragu, penuh pertimbangan dalam memutuskan suatu tindakan, lebih sebagai ulama-pemikir ketimbang aktivis gerakan reformasi Islam yang berapi-api. Tuanku Imam yang evaluatif, alih-alih agresif-ekstremis. Pergolakan Padri disebutnya sebagai tragedi yang menyakitkan bagi rakyat Minangkabau secara umum, menyengsarakan dan menyisakan trauma yang bertahan, untuk itu mesti segera dihentikan demi kemaslahatan bersama.

Keempat, Sultan Abdul Jalil atau Tuanku Sembahyang, dengan latar setelah kekalahan Padri dan kekuasaan kolonial kokoh-berdiri, juga ditampilkan sebagai sosok Padri yang korektif, yang berusaha mengevaluasi kesalahan-kesalahan Padri masa lalu (selama masa berlangsungnya Gerakan dan Perang). Pertikaian yang terjadi antara kaum Padri dan kaum

tradisional-adat dianggapnya sebagai pertikaian “dua golongan fanatik”, bahwa baik kaum adat maupun Padri sama-sama wakil dari sikap ekstrem. Padri, dalam representasinya, adalah “orang-orang yang berlindung di balik perjuangan agama” alih-alih berjuang untuk kepentingan agama.

Jadi, pada keempat lakon ini, representasi Wisran atas empat tokoh utama Padri, tampak punya garis yang sewarna: representasi Padri yang korektif dan evaluatif atas keradikalan gerakan mereka maupun pendahulu mereka. Wisran memenangkan akal-sehat, kewajaran, dan kepatutan sebagai puncak dari praktik kebenaran, bukan sikap keras dan revolutif. Yang dimenangkan tetap juga suara tokoh-tokohnya yang moderat, yang tampak dominan/mendominasi sepanjang keempat lakon. Suara-suara radikal yang muncul dari tokoh-tokoh dalam lakon ini acap tidak berdaya (atau dibuat tak berdaya) di hadapan suara-suara yang lebih moderat itu. Dalam beberapa kali perdebatan berhadap-hadapan muka, tokoh-tokoh radikal mengakui kekeliruan dari kekerasan tindakan mereka, dan menyerah bersalah di hadapan suara-suara yang lebih moderat.

Representasi semacam di atas ini terlahir karena dua alasan: *Pertama*, hal itu didorong latar sosial dan politik (semangat zaman) ketika naskah ini ditulis. Keempat naskah lakon tersebut ditulis ketika Orde Baru tengah dalam masa kestabilan politik dan kemajuan pembangunan/ekonomi. Kestabilan politik dan kemajuan pembangun itu sendiri di antaranya mesti dicapai dengan menekan kelompok oposan terutama dari kalangan sayap kanan Muslim. Di saat gejala-gejala ekstremitas sayap kanan sedang menaik dan respon negara yang represif atasnya itulah Wisran mengarang lakon-lakonnya tersebut. Wisran, dalam lakon-lakon tersebut, tampak mengurai kembali hubungan-hubungan antara kebangkitan semangat revivalis Muslim dan perbenturannya dengan nilai-nilai daerah (adat-lokal dalam lakon) dan tindakan-tindakan negara atasnya (atau pemerintah kolonial jika dalam lakon ini).

Kedua, representasi-representasi itu juga terhubung dengan latar pengarangnya secara biografis. Secara biografis Wisran memang ditarik kutub-kutub yang berseberangan atau pernah berseberangan. Dia dibesarkan dalam lingkungan pendidikan agama Islam dengan menamatkan pendidikan Sekolah Guru Agama di Padang; ayahnya ahli tafsir terkemuka dan imam besar di Masjid Muhammadiyah; dan istrinya elite terpenting Pagaruyung sebagai wakil dari adat-lokal. Wisran Hadi hidup dengan bayangan sejarah masa lalu Minangkabau yang gemilang-melankolik, tetapi di saat yang bersamaan dia juga tumbuh dalam bayangan riwayat praktisasi Islam yang gigih, dan di sisi lain kehadiran nilai-nilai baru yang dibawa gelombang

modernitas yang lebih cenderung mengancam dan melamun yang pertama maupun yang kedua. Perbenturan-perbenturan serupa itu pulalah yang tampak nyata terlihat di sepanjang keempat lakon.

DAFTAR PUSTAKA

- "Bom di Nurul Imam". (1976). *Majalah Tempo*, 27 November.
- "Dari Granat di Cikini Sampai Bom". (1984). *Majalah Tempo*, 13 Oktober.
- Abdullah, Taufik. (1966). "Adat and Islam: An examination of conflict in Minangkabau", *Indonesia*, Volume 2 (October): h. 1-24.
- Afrinda, Putri Dian & Samsiarni., (2018). "Kaitan Makna Kontekstual Dengan Budaya Minangkabau dalam Novel *Persiden* Karya Wisran Hadi", *Jurnal Bahasa Lingua Scientia*, Vol. 10, No. 2, (November): h. 288-300.
- Arsa, Dedi. (2019). "Kaum Komunis Dan Islam Reformis Dalam Roman-Roman Abdoelxarim M.S." *Jentera: Jurnal Kajian Sastra*, Vol 8, No 1: h. 26-47.
- Birowo, Pandu. (2014). "Teater 'Tanpa Kata' dan 'Minim Kata' di Kota Padang Dekade 90-an dalam Tinjauan Sosiologi Seni", *Jurnal Ekspresi Seni*, Vol. 16, No. 2, (November): h. 314-335.
- Dobbin, Christine. (1974). "Islamic Revivalism in Minangkabau at the Turn of the Nineteenth Century", *Modern Asian Studies*, VIII, 3: h. 319-56.
- Dobbin, Christine. (1983). *Islamic revivalism in a changing peasant economy: Central Sumatra 1784-1847.*, London: Curzon Press, 1983., Diterjemahkan ke tahun 2008 ke dalam bahasa Indonesia dengan judul *Gejolak Ekonomi, Kebangkitan Islam, dan Gerakan Padri: Minangkabau 1784-1847.*, Jakarta: Komunitas Bambu., 2008.
- Garaghan, G. J. (1984). *A Guide to Historical Method.*, New York: Fordham University Press.
- Hadi, Wisran. (1979). *Puti Bungsu: Wanita Terakhir.*, Jakarta: Budaya Jaya.
- Hadi, Wisran. (1996). *Tamu.*, Jakarta: Grafiti.
- Hadi, Wisran. (2000a). *Empat Sandiwara Orang Melayu: Senandung Semenanjung, Dara Jingga, Gading Cempaka, Cindua Mato.*, Bandung: Angkasa, 2000.
- Hadi, Wisran. (2000b). *Orang-Orang Blanti.*, Padang: Citra Budaya.
- Hadi, Wisran. (2001). *Wisran Hadi, Negeri Perempuan.*, Jakarta: Pustaka Firdaus.
- Hadi, Wisran. (2002a). *Empat Lakon Perang Paderi.*, Bandung: Angkasa.
- Hadi, Wisran. (2002b). *Imam.* Jakarta: Pustaka Firdaus.
- Hadi, Wisran. (2013). *Persiden.* Yogyakarta: Benteng Pustaka.
- Hadler, Jeffrey. (2008). "A Historiography of Violence and the Secular State in Indonesia Tuanku Imam Bondjol and the Uses of History", *The Journal of Asian Studies*, Vol. 67, No. 3 (August): h. 971-1010.
- Hadler, Jeffrey. (2010) *Muslims and matriarchs: cultural resilience in Indonesia through jihad and colonialism*, Ithaca, New York: Cornell. University Press, 2008. Terjemahan dalam bahasa Indonesia diterbitkan tahun 2010 dengan judul *Sengketa Tiada Putus: Matriarkat, Reformisme Islam dan Kolonialisme di Minangkabau.*, Jakarta: Freedom Institute.
- Hamka. (1982)., *Ayahku: Riwayat Hidup Dr. Haji Abdulkarim Amarullah dan Perjuangan Kaum Agama di Sumatera Barat.*, Jakarta: Umminda.
- Hendrica, Yhovy Hendrica, dkk., (2019). "Tubuh Sebagai Dialektika Peristiwa dalam Pertunjukan Kamar Mandi Kita Karya Yusril Katil Ditinjau dari Simiotika,".

- Postgraduate Program Institute of The Arts Padangpanjang: Arts and Performance Journal*, Volume 02 Nomor 1 (April): h. 124-136.
- Junus, Umar. (1980). "Wisran Hadi dan Perkembangan Drama di Indonesia"., *Sinar Harapan*, 27 Desember.
- Kartodirdjo, Sartono. (1993). *Pendekatan Ilmu Sosial Dalam Metodologi*., Jakarta: Gramedia.
- Lloyd, C. (1993). *The Structure of History*. Cambridge: Blackwell.
- Moenir, Darman. (1982). "‘Imam Bonjol’ di Tangan Wisran Hadi"., *Haluan*, 9 Maret.
- N., Sahrul. (2002). "Budaya Islam Minangkabau dalam Drama Perang Paderi Karya Wisran Hadi (Sebuah Pendekatan Interkulturalisme Teater)"., Tesis S2, Kajian Budaya, Universitas Udayana.
- N., Sahrul. (2005). *Kontroversial Imam Bonjol*. Padang: Penerbit Garak.
- N., Sahrul. (2011). "Estetika Teater Modern Sumatra Barat", *Mudra: Jurnal Seni Budaya*, Volume 26, Nomor 2, (Juli): h. 211-219.
- N., Sahrul. (2016). "Islamic Culture in the Four Role of Paderi War by Wisran Hadi", dalam Diane Butler (ed., *Proceeding of the International Seminar on "Art and Spirituality"*., 9 November, ISI Padangpanjang:, h.183-204.
- N., Sahrul. (2017). *Teater dalam Kritik*. (Padangpanjang: Institut Seni Indonesia Padangpanjang.
- Naim, Syahnir Aboe. Nain (transliterasi)., (2005). *Naskah Tuanku Imam Bonjol*, Padang: Pusat Pengkajian Islam dan Minangkabau.
- Popper, Karl., (1971). *The Open Society and its Enemies*. Princeton: Princeton UP.
- Putri, Delia. (2016). "Pergeseran Nilai-Nilai Budaya Minangkabau dalam Novel *Persiden* Karya Wisran Hadi (Kajian Strukturalisme Genetik)"., *Humanus: Jurnal Ilmiah Ilmu-ilmu Humaniora*, Vol. XV No. 2, (October): h. 120-130.
- Rifandi, Ilham dkk., (2018). "Dekonstruksi Akting dalam Pertunjukan Teater *Under The Volcano* Karya/Sutradara Yusril dalam Tinjauan Estetika Posmodern"., *Jurnal Puitika*, Volume 14 No. 2, (September): h. 99-106.
- Schrieke, B. J. O. (1973). *Pergolakan Agama di Sumatera Barat: Sebuah Sumbangan Bibliografi*. Jakarta: Bharata.
- Selden, Selden & Peter Widdowson. (1993)., *A reader's Guide to Contemporary Literary Theory*., The University Press of Kentucky.
- Solahuddin., (2011). *NII Sampai JI: Salafy Jihadisme di Indonesia*., Depok: Komunitas Bambu.
- Sugono, Dendy. (ed.) (2003). *Ensiklopedia Sastra Indonesia Modern*., Jakarta: Pusat Bahasa.
- Syafril. (2010). *Wisran Hadi, Bumi Teater dan Teater yang Mengindonesia*. Jakarta-Padang: FTI Press.
- Ulva, Rusyda. (2015). "Dara Jingga, Wisran Hadi: Parodi Terhadap Kekuasaan"., *Salingka: Majalah Ilmiah Bahasa dan Sastra*, Volume 12 Nomor 1 (Juni): h. 51-63.
- Wells, Robin Headlam dkk., (2000). *Neo-historicism: Studies in Renaissance Literature, History, and Politics*., Cambridge: D.S. Brewer.
- Wicaksono, Andri. (2018). "Sejarah Politik Indonesia dalam Novel *Larasati* Karya Pramoedya Ananta Toer"., *Jentera*, 7 (1): h. 24.
- Yusandra, Titiek Fujita. (2017). "Struktur Percakapan dalam Teks Drama *Anggun nan Tongga* Karya Wisran Hadi"., *Jurnal Kata: Penelitian tentang Ilmu Bahasa dan Sastra*, Vol. 1, No. II, (Oktober): h. 117-130.