

The Golden Stool or the Story of Nana Yaa Asantewaa

GORGES OCLOO

De strijdlust van Afrikaanse vrouwen



Klaas Tindemans
Gezien op 23 november 2023
CC Strombeek-Bever

Gorges Ocloo voert in zijn Afrikaanse opera 'The Golden Stool' een exclusief vrouwelijke cast op, met zangeressen en danseressen van kleur. Zij belichamen in deze wervelende dans- en muziekproductie een strijdvaardig matriarchaat, zoals dat bestond in de pre-koloniale koninkrijken van West-Afrika.

08 DECEMBER 2023

Heldhaftige verhalen over de strijd tegen het imperialisme zijn zelfs in Hollywood *mainstream* geworden, tot in het 'Marvel Cinematic Universe' – de eindeloze reeks prequels en sequels rond de superhelden uit de legendarische stripreeks. Zo duikt in 'Black Panther' (2018), dat zich in een fictieve Afrikaanse heilstaat afspeelt, een vrouwelijke militie op, de lijfwachten van hoofdrolspeler Chadwick Boseman. Dat korps blijkt geïnspireerd te zijn door de Agojie of Dahomey Mino, een regiment dat uitsluitend uit vrouwen bestond. In een andere *big budget* film, ditmaal een historisch drama, 'The Woman King' (2022) worden deze Agojie opgevoerd in hun strijd tegen een naburig rijk dat in Dahomey (het huidige Benin) mensen tot slaaf maakt en aan Westerse imperia doorverkoopt. In Gorges Ocloo's 'Afropera' 'The Golden Stool' staat een andere antikoloniale strijd centraal, van het Asante-rijk (in het huidige Ghana) tegen de Britse kolonisator, rond 1900, die geleid werd door hun koningin, Yaa Asantewaa. De vrouwelijke cast vormt hier een symbolisch leger.

Het verhaal, aan de oppervlakte eenvoudig, gaat over de historische pogingen van de veroveraars uit het *British Empire* om hét symbool van de koninklijke waardigheid in het Asante-rijk, de *Golden Stool* (gouden stoel, oftewel troon) te pakken te krijgen. De *Wars of the Golden Stool* gaven de Britten de kans om hun koloniale macht te consolideren, door de lokale traditionele koninklijke structuren te ondermijnen. Militair was het een ongelijke strijd, maar in de historische versie die Ocloo naar voren schuift slagen de Britten er niet in om de *Golden Stool* te pakken te krijgen, want de Asante-strijders hebben de echte troon vervangen door een replica. De symbolische strijd verliezen ze dus niet, maar de imperialistische autoriteit is steviger dan ooit.

Het libretto bouwt dit koloniaal gevecht subtiel op, rond twee imposante, klassiek geschoolde zangeressen, Nobulumko Mngxekze-Nziramasanga (sopraan) en Nonkuleka Nkwinti (mezzosopraan). Ze zingen en spreken in vele talen, Asante-talen, Engels, Frans, Nederlands, samen met de rest van het ensemble, dat hen ook muzikaal ondersteunt, met zang en percussie. De hele compositie, van Ocloo zelf, is relatief sober qua arrangement. We horen vooral percussie en elektronica, met een overvloed aan citaten uit opera én popmuziek, van Bizet en Beethoven, tot Cardi B en Ariana Grande.

De spanning wordt vooral opgebouwd tussen de sopraan en de mezzosopraan, waar Mngxekze-Nziramasanga zich als leidster opwerpt, als koningin Yaa Asantawaa, terwijl Nkwinti eerst als een kritisch klankbord fungeert, dat waarschuwt voor overmoed, om later als de absolute tegenfiguur voor de Asante-koningin op te treden, namelijk door de Britse koningin en keizerin Victoria te imiteren – zonder franje trouwens, ze transformeert niet echt. Daarmee maakt Ocloo duidelijk dat het hem vooral te doen is om de dynamiek van de macht te tonen, die de raciale ongelijkheid overstijgt. De onderdrukten spelen de koloniale verhoudingen zelf na, zoals Jean Rouch ooit liet zien in zijn film ‘Les maîtres fous’ (1955). Daarin imiteren Ghanese mannen, in een schuimbekkende trance, het koloniaal machtsmisbruik in een gewelddadig ritueel.

Het pure dansante plezier, de beweeglijkheid van die lichamen op een vloer vol tekeningen, in saffraankleurige kostuums die door het licht alle mogelijke accenten krijgen: dat wervelende spektakel verveelt geen minuut.

Tegelijk toont deze spanning tussen beide hoofdrolspeelsters dat de interne machtsbalans bij de opstandelingen niet altijd evenwichtig is: de Asante-koningin lijkt verbaasd dat haar bondgenote zo gemakkelijk van rol wisselt. Ook het ensemble van jongere actrices probeert zich regelmatig aan het ‘maternalisme’ van de koninginnen te onttrekken, bijvoorbeeld met 'WAP' (Wet-Ass-Pussy) van Cardi B – een ranzige provocatie. Er kan van alles gezegd worden over de onduidelijke manier waarop de personages zich, in de vertelling profileren: het duurt enige tijd voor je begrijpt wie de vrouwen representeren, zelfs al is het narratief van de opstand helder genoeg. Maar het pure dansante plezier, de beweeglijkheid van die lichamen op een vloer vol tekeningen, in saffraankleurige kostuums die door het licht alle mogelijke accenten krijgen: dat wervelende spektakel verveelt geen minuut. Het is geen abstract of universeel verhaal over vrouwelijke moed – geen opgefokte heroïek uit het Marvel universum – maar een concreet stuk Afrikaanse geschiedenis.

Die realiteitsclaim wordt onderstreept door een gefilmd decor dat, in het eerste deel van de voorstelling, de hele achtergrond inneemt: voetballende en rennende jongens op het strand, een camera die dit spel nuchter registreert en die de energieke vrouwen, *live* op de voorgrond, als het ware spiegelt. Pas als de oorlog echt uitbarst, verdwijnt de film met het strand, en blijft er enkel een klein object staan – de *Golden Stool*, die dienst doet als een soort muziekautomaat, én als animistisch schrijn. De interne dynamiek van deze zelfbewuste krijgers volstaat om het vuur van de opstand, ook voor de toeschouwer, brandend te houden, er zijn geen referenties van buiten de scène meer nodig.

In ‘Moby Dick. At Last Queequeg speaks’ (2020) verschoof Ocloo, in zijn radicale bewerking van Herman Melville’s roman, de handeling van de existentiële worsteling van kapitein Ahab, de (westerse) meester over de wereldzeeën, naar de zwijgende waarnemer van dit dominante kosmopolitisme, de ‘exoot’ Queequeg, ook die keer gespeeld door Nobulumko Mngxekze-Nziramasanga. ‘The Golden Stool’ gaat een stap verder, de witte wereld is niet meer gerepresenteerd, Nonkuleka Nkwinti neemt op vanzelfsprekende wijze de rol van koningin Victoria op zich, maar ze blijft in de eerste plaats een zangeres van kleur.

Ocloo kiest voor citaten uit de muziek van de opstandigheid (Bizet’s ‘Carmen’, flarden Verdi) en voor brutale *girl power*, die hij ‘afrikaniseert’ – zoals de Noord-Atlantische wereld de zwarte ritmes al eeuwenlang naar zijn hand zet.

Los van de identiteit van de actrices, drijft Ocloo’s esthetiek, dramaturgisch gezien, op een confrontatie van Europees (of Noord-Atlantisch) erfgoed met een fundamenteel Afrocentrisme. Dat laatste komt dan neer op de eis dat de geschiedenis eindelijk eens vanuit Afrikaans perspectief verteld wordt. De eclectische muziek is het duidelijkste teken van dit conflict: de percussie klinkt soms als een metalige jukebox, maar daar legt Ocloo, regisseur én arrangeur, bijzonder trefzekere (of gewoon heel mooie) stemmen bovenop, stemmen die moeiteloos tussen belcanto, jazz en pop laveren. Hij kiest voor citaten uit de muziek van de opstandigheid (Bizet’s ‘Carmen’, flarden Verdi) en voor brutale *girl power*, die hij ‘afrikaniseert’ – zoals de Noord-Atlantische wereld de zwarte ritmes al eeuwenlang naar zijn hand zet. Hij kaatst de bal van de *appropriation* gewoon terug.

De wederzijdse versterking, qua theatraal effect, van het witte, burgerlijke opera-genre met ritmische en vocale tradities uit Afrika en uit de Afrikaanse diaspora (in dit geval Asante en r&b) is niet origineel, en hoeft dat trouwens ook niet te zijn. De ‘circum-Atlantische’ bewegingen in de muziek zijn legio, denk maar aan de revival, ten tijde van de onafhankelijkheidsstrijd, van de *rumba congolais* onder invloed van de Cubaanse *son*, waarvan de wortels lagen bij Caraïbische tot slaaf gemaakten, vaak zelf uit Congo ontvoerd.

Een minder spontaan voorbeeld is in het licht van Ocloo’s productie wel relevant, namelijk het epische drama ‘Toussaint Louverture’ (1934) van C.L.R. James, de Brits-Trinidadse schrijver en activist, over de Haïtiaanse revolutie (1791-1804). Louverture, charismatisch leider van de opstand, zoekt naar wegen om de wraak, die de tot slaaf gemaakten koesteren tegenover de witte plantage-eigenaars, in militaire kracht én politieke macht om te zetten. Deze moeilijke oefening geeft James dramatisch vorm door uitgekiende citaten uit Mozarts ‘Don Giovanni’ te gebruiken, met name het wraakmotief van Donna Elvira. De wraak laat zich finaal in zijn onverbiddelijke naaktheid zien, bij Mozart in de vernietigende gestalte van de Commandeur, bij James in het bloedbad van Louverture’s opvolger Jean-Jacques Dessalines (dat zich aandient in de slotscène), zich. Mozarts Commandeur wordt, op de dreigende achtergrond van James’ Haïtiaanse treurspel, een soort Baron Samedi – de Voodoo-geest van de dood.

Zoals James de dramaturgie van Mozart naar zijn hand zette, zo ondermijnt ook Ocloo de burgerlijke veiligheid die opera-aria's bieden: de ensembles van de stemmen hebben de *soul* die Bizets 'Carmen' bijkomende slagkracht geven. Op die manier onderstrepen zij ook de matriarchale macht, zij het meer cultureel dan militair. Ocloo's remixes zijn misschien minder subtiel dan James' Mozart-referenties, maar ze hebben het voordeel van de duidelijkheid: Ocloo grijpt naar alle theatrale middelen, wit of zwart, die de strijd om de symbolen – dat wil zeggen: de betekenis van een cultuur die de Britten willen vernietigen – moeten duidelijk maken. Niet door ongenuanceerde en kritiekloze heldhaftigheid te tonen: de strijd om de *Golden Stool* legt immers ook moeilijke verhoudingen bloot tussen de Asante koningin en haar achterban, die niet meer in simpele monarchistische termen kan hersteld worden, of ze nu winnen of niet. De jonge vrouwen hebben leren vechten, en dat zullen ze onthouden. Zoals de tot slaaf gemaakten in Haïti, meer dan twee eeuwen geleden, en de strijders in zovele bevrijdingsoorlogen, of ze die nu wonnen of verloren.

Alleszins is dat expressieve verlangen naar emancipatie – toen, en nu nog steeds – een statement dat zelden in onze schouwburgen, met zoveel schoonheid gemaakt wordt. Diezelfde radicale keuze voor emancipatie als politieke eis is trouwens ook niet terug te vinden in het kleurenblinde 'Marvel Cinematic Universe', *pace* de onovertroffen Chadwick Boseman.