

Wierook en tranen in China

Lulu Wang's *Het Lelietheater* in klas of leeskring

Sinds 'Het Lelietheater' in februari 1997 verscheen, zijn er meer dan tweehonderdduizend exemplaren van verkocht; in veertien landen is, of wordt het boek vertaald. In de drie leeskringen van de auteur werd het boek besproken. In maart interviewde hij Lulu Wang. Onderstaand artikel is de neerslag van de besprekingen en het interview.

Joop Dirksen

Het Lelietheater verhaalt over vier jaar uit het leven van het jonge meisje Lian. Het is 1971, de Culturele Revolutie teistert China. De ouders van Lian zijn intellectuelen en om die reden verbanen naar strafkampen. Omdat bij de alleen achtergebleven Lian vitiligo optreedt, een huidziekte die door stress kan ontstaan, krijgt de moeder van Lian bij hoge uitzondering toestemming om haar dochter mee te nemen naar haar strafkamp. Daar krijgt Lian een zeer exclusieve scholing: de meest uitgelezen deskundigen op allerlei vakgebieden bewonen dat kamp en geven haar les, en stimuleren haar zich te ontplooien. Haar lessen in geschiedenis, waarin ze kritisch leert kijken naar wat in China allemaal heeft plaatsgevonden en nog plaatsvindt, vertelt ze door aan de kikkers en krekels bij een meertje dat ze het lelietheater heeft genoemd.

Als ze met haar moeder weer terug mag keren naar de 'normale' wereld, hernieuwt ze haar vriendschap met Kim, een meisje uit de derde kaste. Ofschoon China een klassenloze maatschappij heet te zijn, is de verdeling in kasten te merken in alle facetten van het dagelijks leven. Als vanzelfsprekend wordt Kim vanwege haar afkomst

gepest door iedereen; ook docenten maken 'natuurlijk' onderscheid tussen eerstekasters en derdekasters. Lian neemt het op voor de voortdurend getreiterde en vernederde Kim en stimuleert haar op uiteenlopende manieren om zich te ontplooien en daardoor het respect te verwerven van haar treiteraars, maar wat Kim ook doet, ze blijft de verschoppeling. Als ze zich de uitzichtloosheid van haar situatie realiseert, probeert ze zich tijdens een schoolkamp te wreken op haar docenten en klasgenoten, inclusief haar enige vriendin Lian, maar doordat Lian haar na een lange tweestrijd verraadt, mislukt deze wraakpoging; Kim komt daarbij om het leven.

Jung Chang

Het Lelietheater, oorspronkelijk in het Nederlands geschreven, wordt door velen in één adem genoemd met Jung Changs *Wilde zwanen*. Ofschoon dat voor de hand lijkt te liggen (alle twee de auteurs zijn van Chinese herkomst, allebei de boeken spelen zich af tegen de achtergrond van het totalitaire systeem in China), zijn de overeenkomsten tussen deze twee boeken mijn inziens even groot als tussen bijvoorbeeld *Wierook en tranen* van Ward



Lulu Wang

Ruyslinck en Jona Oberski's *Kinderjaren*: immers, de auteurs van deze twee boeken komen ook uit hetzelfde taalgebied en de achtergrond van hun beider boeken is de Tweede Wereldoorlog.

De verschillen tussen *Wilde zwanen* en *Het Lelietheater* zijn veel groter dan hun overeenkomsten. *Wilde zwanen* geeft een beeld van drie generaties Chinezen die heilig in het systeem geloven, die daarom bereid zijn de gezondheid en het geluk van zelfs hun naaste verwanten op het spel te zetten omwille van de Goede Zaak. Daardoor ademt het boek een hardheid, een

grimmigheid uit, die schril afsteekt bij de sfeer van *Het Lelietheater*. Lulu Wangs boek straalt bij vlagen een paradijselijke sfeer uit. Zelfs (juist!) in het strafkamp ervaart de hoofdpersoon de schoonheid en vredigheid van de natuur. Ze ziet de misstanden in het kamp (en daarbuiten) wel, ze is geschokt steeds als ze hoort of ziet hoe wreed de leiding allerlei gedragingen afstraft, en toch is de grondtoon positief. Dat is psychologisch gezien niet zo vreemd: Lian krijgt in het kamp alle aandacht; de volwassenen leven op bij het zien en horen van zo'n levenslustig jong meisje. Ze krijgt allerlei voorrechten, wordt door iedereen voor vol aanzien en ontwikkelt zich tot een zelfbewuste tiener. Haar scholing, haar leefwereld is in het strafkamp stukken beter en interessanter dan in en om haar oude school in het 'Gebouw Westerse Kapitalisten Zijn Sprinkhanen Na Oorlogstijd' (!). Haar terugkeer in haar oude wereld, is dan ook alleen voor haar moeder een bevrijding: voor Lian is het een terugkeer in een wereld van leeftijdgenoten, waar zij zich weer een plaats moet verwerven. De onrechtvaardigheden die in deze wereld bestaan, ervaart zij veel directer dan die in het strafkamp. De beschrijving van de twee jaar na het strafkamp vind ik minder sterk dan die van de 'aanloop' naar en het verblijf in het kamp. Centraal in de laatste twee gedeelten staat de strijd die Lian voert om Kim, de derdekaster te verheffen boven haar stand. Die strijd kent enkele momenten van geluk, maar vooral momenten van pijn en tegenslag, vernedering, woede en verdriet. De beschrijving is hier voelbaar afstandelijker, minder krachtig en minder overtuigend.

Ontvangst door de kritiek

Dat is ook een beetje de mening die bij een aantal recensenten naar voren

komt. Lulu Wang is sinds het verschijnen van haar boek zo ongeveer door iedere zichzelf respecterende krant, elk serieus te nemen tijdschrift geïnterviewd en in allerlei radio- en tv-programma's verschenen. Wat dan opvalt, is dat er weinig over de kwaliteit van het boek wordt gezegd; dat er vooral wordt ingegaan op de golf van aandacht voor China, en op de ervaringen van de schrijfster in China en in Nederland. De mensen die zich wél uitspreken over het boek, wijzen, zoals ik al aangaf, op de kwaliteitsverschillen tussen de eerste en tweede helft van het boek. Reinjan Mulder geeft zijn recensie de titel 'Chinees stijfkopje zet door' en is erg enthousiast over de eerste honderdvijftig bladzijden ('grote literatuur', 'prachtige zinnen', 'een mooie, ingehouden maar krachtige stijl'). Maar na die honderdvijftig bladzijden 'blijkt je terechtgekomen te zijn in een Chinees 'Stijfkopje', het fameuze kinderboek van Emmy van Rhoden: de hoofdpersoon ontpopt zich dan tot een eigenwijs, onverschrokken doordouwstertje van het ergste soort, dat er heilig van overtuigd is de wereld te zullen redden.' Het verhaal wordt, zo stelt Mulder, na de thuiskomst van Lian en haar moeder 'al snel jammerlijk vlak'. Veel positiefs dus, maar nog meer negatiefs. Karel Osstijn geeft in *Ons Erfdeel* van een al even tweeslachtige visie blijk: enerzijds is ook hij vol lof: 'proza dat tegelijk met epische en lyrische kracht over de vriendschap van twee meisjes in een gekooide samenleving vertelt. (.....) Door haar originele omgang met de Nederlandse taal staat *Het Lelietheater* vol ontwapenende stukjes stilistisch vernuft.' Anderzijds stelt hij: 'Lians privérevolutie bestaat erin de kant te kiezen van haar vriendin, maar jammer genoeg is het juist hier, in het meest fictieve gedeelte van haar boek, dat Lulu Wang zich vergaloppeert...

een tragisch bedoelde maar groteske anticlimax, waardoor de beklemmende onderstroom van *Het Lelietheater* als een zeepbel uiteenspat.' Over dat 'het meest fictieve gedeelte' valt nog wel het een en ander te zeggen. Steeds vaker wordt de laatste tijd de discussie gevoerd over grenzen tussen fictie en non-fictie. Het verschijnen van *IM* van Connie Palmen heeft dat bijvoorbeeld aardig gestimuleerd, en ook Bernlef heeft zich onlangs in zijn essaybundel *De Losse Pols* uitermate kritisch uitgelaten over al die lieden die binnen een roman willen gaan splitsen wat wel en wat niet autobiografisch is, wat echt fictief is en wat niet. Je kunt je van de hele discussie proberen af te maken door simpelweg – en mijns inziens ook volstrekt verdedigbaar – te stellen dat zodra iemand een verhaal begint te vertellen, er sprake is van fictie, of dat verhaal nu wel of niet geïnspireerd is door gebeurtenissen 'uit het leven van'; immers, wie zijn eigen leven tot verhaal verwerkt, selecteert, kleurt vanuit de beleving van dat moment, legt verbanden: 'objectieve' weergave is per definitie uitgesloten. Van de andere kant is het zo dat een auteur die zijn verhaal compleet verzint, dat doet vanuit zijn eigen, hoogst persoonlijk gekleurde fantasie, en op die 'verhulde' manier is hij misschien nog wel 'onthullender' bezig dan de autobiograficus. Lulu Wang reageert op vragen in de richting van het autobiografische ook ietwat geprikkeld, voorzover dat in haar vrijwel onverstoorbaar-vriendelijke uitstraling valt waar te nemen. Wat er van het Kim-verhaal 'echt gebeurd' is, doet niets ter zake, vindt ze en ze is ook niet van plan daar verder veel over mee te delen. Zo'n vraag beschouwt zij als typisch westers: nieuwsgierigheid naar 'de feiten achter het verhaal'; het enige goede antwoord op zo'n vraag is een ondoorgrondelijke oosterse glimlach.

Didactische analyse: stof tot discussie

Bij de behandeling van *Het Lelietheater* kunnen verschillende thema's als startpunt dienen.

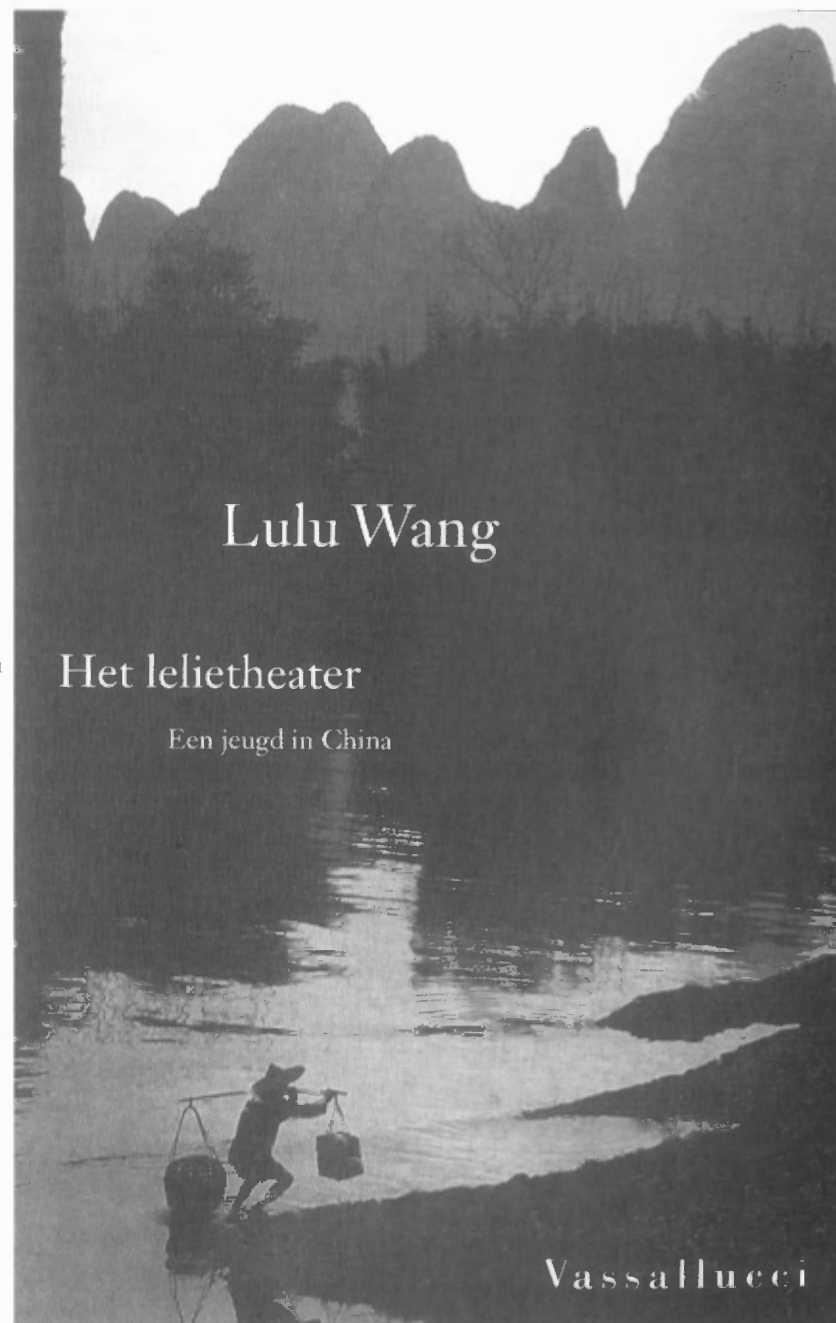
Een eerste thema is: de vriendschap. Interessant is het na te gaan hoe Lian die vriendschap probeert te sluiten, en vooral waarom Lian zo'n vriendschap aangaat. Op enkele momenten in het boek staat ze, soms daartoe aangezet door anderen, stil bij de vraag waarom zij zich zo inzet voor Kim.

Een eerste discussiepunt: waardoor ontstaat een vriendschap? Wat voor mix van karaktertrekken en situatieve factoren is ervoor nodig om een vriendschap te laten ontstaan en te laten voortduren?

Belangrijke pagina's uit *Het Lelietheater*, waar de verschillende fasen van de vriendschap tussen Lian en Kim aan bod komen, zijn bijvoorbeeld: pagina 150-157, waar de kennismaking plaatsvindt; pagina 168 en volgende waar Lians strategie om Kim voor zich te winnen wordt beschreven, de pagina's 378 en volgende waar de verwarrende lichamelijke gevoelens die Lian ten aanzien van Kim heeft, worden beschreven, de reflectie over die vriendschap, afgedwongen door Kims zusje Jiening op pagina 402 en het antwoord op die waaromvraag op bladzijde 433.

Wat zeker meespeelt bij Lian in haar opkomen voor Kim is het feit dat ze op een aantal momenten zelf ook ervaren heeft hoe het is om zich minderwaardig te voelen, bijvoorbeeld tijdens de confrontaties met Fanrui (257) en Youxin (331).

(Een vergelijking met overeenkomstige gedeelten uit *De Vriendschap* van Connie Palmen zou interessant kunnen zijn, om 'universalia' en cultuurgebonden aspecten in vriendschappen op te sporen!).



Een ander thema is macht en machteloosheid. Enerzijds speelt dat tussen het individu en het systeem: anonieme instanties bepalen dat Lians vader en moeder elk naar een andere streek worden gedeporteerd. Op bepaalde momenten vinden op hoog niveau koerswijzigingen plaats en het individu moet zich daar maar aan aanpassen. Anderzijds is er de machtsstrijd in de naaste omgeving, tussen de leerlingen in een klas – wie kan dankzij welke middelen de baas spelen? –, tussen docenten en leerlingen – met welke handigheidjes en manipulatietechniekjes handhaven de docenten de orde? –. Tijdens de Huangshuai-revolutie, die de onderwijswereld van revisionistische en kapitalistische elementen moet zuiveren, worden de rollen omgekeerd: de leerlingen krijgen de macht in de school geworpen en via sociale controle oefenen zij als blok die macht uit t.o.v. hun docenten – die in die periode onderling ook nog eens elkaar het leven zuur maken en oude rekeningen vereffenen. Machtsverschillen zorgen ervoor dat sommige mensen zich alle luxe kunnen permitteren, alles kunnen doen wat zij de machtelozen verbieden: Lian constateert dat geschokt als zij het Nieuwjaarsgala van de Partij mag bijwonen op het moment dat haar ouders weer in genade zijn aangenomen door die Partij. Opmerkelijk is dat de boerenbevolking – volgens de theorieën van Mao de belangrijkste groep in de maatschappij –, volstrekt niet serieus genomen wordt, als machteloos wordt beschouwd: boeren blijken hardop te mogen zeggen wat ze maar willen, ook al gaat het rechtstreeks in tegen de Partijlijn, zelfs al wordt de Grote Voorzitter bekritiseerd, de ‘Vader Die Liever Is Dan Onze Biologische Vader, Die Tegelijkertijd De Moeder Is Die Zorgzamer Is Dan Onze Echte Moe-

der, Die Tevens De Minnaar Is Die Hartstochtelijker Is Dan Alle Minnaars Bij Elkaar En Die Bovendien De Minnares Is Die Tederder Is Dan Alle Minnaressen Tezamen’.

Interessante discussiestof biedt de visie die Kannibaal naar voren brengt op pagina 130 en volgende: macht wordt instandgehouden door machtelozen: de onderdrukte is zelf medeschuldig aan de onderdrukking. Lians verwarring en woede als ze dat standpunt hoort, zullen voor leerlingen heel herkenbaar zijn. Het vergt een voor hen vaak ongebruikelijke manier van kijken om te zien dat elke groep de leider krijgt die ze verdient.

Een derde thema is wreedheid, geweld. Dat vloeit ten dele voort uit het vorige: het Systeem kan de eenling streng straffen: post krijgen uit het kapitalistische buitenland, zelfs al is het van je moeder, is bijvoorbeeld een reden tot bestraffing; seks tussen partners in het strafkamp betekent maandenlang geen verlof. Maar in China is wreedheid alledaags, zo lijkt het. De gruwelijke scene (383 en volgende) waarin een marktkoopman een jong aapje levend verbrandt en vervolgens in stukken hakt, roept bij Lian hevige emoties op, maar haar omgeving lijkt het gedrag van de handelaar volstrekt normaal te vinden. Dat roept vragen op naar cultuurverschillen. Net zozeer als een tekst uit vroeger tijden ons (meestal) confronteert met een verschil in nomen en waarden, zo doet dat ook een tekst als deze, uit een maatschappij afkomstig die heel duidelijk afwijkt van de onze. Dat levert interessante gespreksonderwerpen op: ‘Zoek de (drie? zeven? achtien?) verschillen in gewoonten, waarden en normen’, als beginopdracht, en, als er wat verschillen gevonden zijn: vergelijk de verschillen, en probeer, als

een advocaat van de duivel, de normen die duidelijk afwijken van de onze eens te verdedigen.

Taalgebruik

Zoals al in de citaten uit de besproken recensies naar voren kwam, is het taalgebruik in *Het Lelietheater* opmerkelijk: heel lyrisch, heel beeldend. Natuurbeschrijvingen, maar ook scheldpartijen zijn onnederlands in hun plastische kracht. Des te opmerkelijker is het dat soms ineens erg Nederlandse – en in onze ogen clichématige – uitspraken gedaan worden: ‘wie als een dubbeltje geboren is, wordt nooit een kwartje’; ‘hij lachte als een boer met kiespijn’. Voor iemand die nieuw is in onze taal moeten dit fraaie manieren lijken om de werkelijkheid te beschrijven, maar een tekstredacteur had hier toch moeten ingrijpen. Clichés als deze doen afbreuk aan het verder zo fraaie geheel.

Interessant zijn de motto’s aan het begin van elk deel. Het boek begint – na een dankwoord en wat ‘technische’ opmerkingen – met een boeddhistische spreuk: De zee / van droefenis / strekt zich uit / tot in het oneindige // Maar / keer u om / aan uw voeten / ligt de veilige kust. In één zin weet Lulu Wang hiermee haar situatie te karakteriseren. Heel veel versies van haar verhaal zijn aan deze definitieve versie van *Het Lelietheater* voorafgegaan; die vele versies hebben, zo stelt de schrijfster, het mogelijk gemaakt te (gaan) accepteren wat achter haar ligt. Deel 1, waarin ze haar kampjaar, 1972, beschrijft, krijgt als motto een regel mee van Su Shi (anno 1084): ‘Ik weet niet / hoe Berg Lu eruit ziet / Ik zit er middenin’. Deel 2, dat 1971 beschrijft, heeft een motto dat verwijst naar de vriendschap die in dat jaar ontstaat tussen Lian en

Kim; het motto bij deel 3 dat zich in 1973 afspeelt, schetst een opvallend positief beeld van een opgroeiend en opbloeiend meisje: ‘Als ze zich om-draait en glimlacht / springen de dah-lia’s uit hun knop / Waar ze ruisend voorbijgaat, / schieten de leliën hoog op.’ Het motto bij deel 4 (1974) verwijst naar het gewelddadige afscheid van Lian en Kim.

Trauma

Opmerkelijk is de ‘anekdote’ waarmee het boek begint: los van het eigenlijke boek wordt in cursief een scène uit het leven van de dan nog erg jonge Lian verteld: haar vader stort een mand met knuffeldieren voor haar op de grond uit. “Vader ging op zijn hurken zitten en streeelde haar rug. Ze duwde een blind beertje tegen haar gezicht, sloot haar ogen en wachtte tot hij klaar was met zijn geknuffel. Zodra ze hoorde dat hij de deur achter zich dicht getrokken had, stak ze haar vinger in de lege oogkas van een pop. Heb je pijn? vroeg ze met haar ogen. Ach, natuurlijk niet, je bent maar een pop.” Al haar knuffels zijn beschadigd, verminkt. Dit stukje tekst lijkt te verwijzen naar een passage op bladzijde 444 waar Lian filosofeert over de noodzaak om je agressie, opgewekt doordat iemand anders zijn agressie op jou botviert, weer aan een (nog) zwakkere door te geven. “Het was Lian althans opgevallen dat in een gezin waarin ouders hun kinderen mishandelden, de oudere broers en zussen de jongere sarden, terwijl de jongsten de huisdieren te grazen namen. Als er geen honden of katten in huis waren, kon je er donder op zeggen dat er ergens onder het hoofdkussen of de matras van het jongste gezinslid een pop te vinden was, die opengescheurd en kapotgekrabd was.” Maar de beginscene heeft duidelijk een nog zwaarder lading. Op mijn vraag waar die agressie van

de jonge Lian vandaan komt, is Lulu Wang schokkend open: “Alle misbruikte kinderen zijn te herkennen aan juist deze neiging: incest wordt door kleine kinderen ‘verwerkt’ door de lievelingspoppen te verminken.”

Het vervolg?

De woede die Lulu Wang in deze passage via haar jonge alter ego Lian uit, is ook terug te vinden in het kerstverhaal dat Lulu Wang schreef voor het vrouwen tijdschrift ‘Margriet’. Al heeft de hoofdpersoon daar een andere naam, Qun, duidelijk is dat ook zij een alter ego is van Lulu Wang zelf. In dat verhaal wordt verteld hoe het opgroeiend meisje door toedoen van haar oma een moment van opperst geluk ervaart als zij een stuk vuurwerk mag afsteken: “haar hart floepte uit haar borst, als een lijster uit een ei: verrukt keek de vogel van de ziel naar het kersverse leven om haar heen.” Haar ouders en met name haar moeder zetten Qun hevig onder druk; ze moet presteren, in alles de allerbeste zijn. Alles wat haar kan afleiden van het leveren van topprestaties, dus: omgang met vriendinnen, uitgaan, mode, plezier, is verwerpelijk. Haar moeder legt brieven vol verwijten onder het hoofdkussen van Qun, en weet te bewerkstelligen dat Qun haar lichaam achter slot en grendel zet: “de lijster in het ei stierf voordat ze ook maar iets van de kleurrijke wereld had geproefd.” Als Qun aan het einde van haar middelbare-schooltijd vierde wordt bij de landelijke toelatingsexamens voor de universiteit (op 60 miljoen kandidaten!) is haar moeder teleurgesteld: vierde slechts! Op de universiteit weert ze vrienden en bewonderaars: ze sport, maar om haar lichaam te harden, niet vanwege eventueel plezier. Aanrakingen van anderen doen haar fysiek pijn, in haar eerste schuchtere

seksuele contact maakt het schuldgevoel jegens haar moeder genot onmogelijk .

Qun krijgt een baan in het buitenland, in Maastricht, vertrekt naar Nederland en verbaast zich over de zeden en gebruiken in dat onbekende land. Daar, op grote afstand van haar familie komen allerlei heel uiteenlopende, sterke gevoelens naar boven, die haar hevig bezighouden.

De herinnering aan een oude boeddhistische fabel is haar dan tot steun: voor het eerst dringt de les uit die fabel tot haar door: de ziel komt pas tot leven, een mens kan pas genieten als hij alle zogenaamde zegeningen van opvoeding en beschaving, alle hersenspinsels en pretenties los kan laten. Niet omkijken en verstrikt blijven in alle ballast van het verleden, maar genieten van het besef dat je bestaat. Het verhaal lijkt een aanzet tot een ‘vervolg’ op *Het Lelietheater*, een beschrijving van de jaren als studente en de komst naar Nederland.

Lulu Wang, een intrigerende vrouw met een verschrikkelijk verleden en een ongebroken optimisme, heeft in *Het Lelietheater* misschien niet een Meesterwerk geschreven, maar wel in een unieke mix van Chinese en Nederlandse elementen een indringend beeld geschetst van het leven in China ten tijde van de Culturele Revolutie, van de pijn en het verdriet die daaruit zijn voortgekomen, en van de poging tot acceptatie en verwerking van dat alles. ■