

Irena Barbara Kalla – Herbert Van Uffelen

Kun je verdrinken in herinnering aan blauw?

Enkele gedachten over blauw, Yves Klein en literatuur

Sommige mensen lijden aan roodblindheid en anderen aan groenblindheid, maar bijna niemand heeft een probleem met blauw. In tegenstelling tot groen en rood is blauw de kleur die door de meeste mensen wordt waargenomen. Blauw is vertrouwd. Blauw is de lievelingskleur van bijna 40% van de bevolking (Oswald 2002: 22).¹ Toch is blauw een heel bijzondere kleur. Bijna iedereen heeft een andere voorstelling van blauw. Dat blijkt niet alleen uit het feit dat blauwe lucht lang niet altijd zo blauw geschilderd wordt als we het verwachten en dat water in de kunst vaker grijs en zwart of groen is dan blauw. Bij navraag blijkt ook dat de ene bij blauw aan een blue jeans denkt en de andere aan de kleur van de Middellandse Zee. Sommige mensen verbinden met blauw misschien zelfs nog steeds het scherm van de computer waarop hun eerste boek ontstond. Duidelijk is in ieder geval dat we blauw meestal met heel concrete dingen associëren. Daarbij vergeten (of verdringen?) we dat blauw in de natuur nauwelijks voorkomt en dat er, vergeleken met het aantal rode, gele en witte bloemen, relatief weinig blauwe bloemen zijn.

Eigenlijk is blauw, dit blijkt onder andere uit de bloemblaadjes van Rilkes 'Blaue Hortensie' die 'ein Blau / nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln' (Rilke 1955: 519), een heel bijzondere, bijna raadselachtige kleur. Elke kleur, overdekt met luchtlagen, ziet er vanuit de verte blauw uit (vgl.: Heller 2005: 24). Als we naar het etherische blauw van het water of van de lucht kijken, merken we bovendien hoe blauw alles

kan bepalen zonder echt aanwezig te zijn. Paradoxe gevoelens als het droeve verlangen die het blauw van de blauwe bloem van Novalis en het blauw in *Het geheim* van Anna Enquist (Enquist 1997) blijken op te roepen, zijn typisch voor de ruimte van het blauw. Dit paradoxale blauw dat tegelijkertijd zichtbaar is en toch ongrijpbaar blijft, is onderwerp van dit onderzoek.

In deze bijdrage zal het blauw in de schilderkunst met het blauw in de literatuur worden vergeleken. Op die manier hopen we niet in de laatste plaats aan te kunnen tonen dat een kleur in de literatuur meer is dan een symbool. Kleuren scheppen ruimte. In het geval van het blauw gaat het meestal om een ruimte voor de ervaring van een paradox, bijvoorbeeld om de ervaring van de ‘tegenspraak tussen prikkel en rust’ (Goethe, geciteerd door: Weitemeier 2001: 16). In de ruimte van het blauw heerst, om nog eens Goethe te citeren, grote ‘energie’ (Weitemeier 2001: 16). Vandaar dat er nauwelijks goede woorden te vinden zijn om blauw te omschrijven. In een poging om het ‘geniale blauw’ te verwoorden, heeft François Haverschmidt in *Snikken en Grimlachjes* geschreven: ‘Zoolang het Nieuwe Woordenboek er niet is, is er in onze taal ook geen woord voor dit blauw’ (Haverschmidt 1996: 9). Zijn hoop is niet in vervulling gegaan. Er is nog steeds geen woord voor het geniale blauw. En dat is ook geen toeval. Het gaat niet om het vinden van het ‘blauwe’ woord, maar om het scheppen van een blauwe ruimte.

De blauwe ruimte van Yves Klein

Blauw staat voor ambivalente gevoelens als waarheid en leugen, bedrog en trouw, kilte (ongevoeligheid en onverschilligheid) en liefde en in het bijzonder voor de vloeiende overgang, het niemandsland tussen deze en andere polen. In *Een reis in het blauw*, de biografische roman over Hans Christian Andersen van de Deense schrijver Stig Dalager staat blauw bijvoorbeeld zowel voor verbeelding en herinnering als voor het schemergebied tussen verleden en heden, dag en nacht, waken en slapen, leven en dood, hier en daar:

Hij is er zich niet van bewust dat hij weer in slaap gevallen is, maar wanneer hij wakker wordt, is het lichter in de kamer, de nacht is nog niet ten einde, de ochtend is nog niet gekomen, maar hij voelt

het blauw van de hemel achter het raam, boven het terras en boven de Sund (Dalager 2007: 8).

In dit citaat gaat het niet alleen om een typisch blauwe paradox. Op het moment dat het hoofdpersonage het blauw voelt, blijkt hij vooral iets te ervaren dat tegelijkertijd afwezig en toch aanwezig is. Het blauw in dit citaat belichaamt ook een soort alom aanwezige energie en is daarom, volgens ons, zeer goed vergelijkbaar met het blauw van Yves Klein (1928-1962).

‘Waar zullen we beginnen, waar stoppen, als we over Yves Klein spreken?’ lezen we in de catalogus bij Yves Klein-tentoonstelling ‘Die blaue Revolution’ die in 2007 in het Museum voor Hedendaagse Kunst (MUMOK) in Wenen plaatsvond (Köb & Badura-Triska 2007: 9). Het is inderdaad niet gemakkelijk om in een paar woorden te zeggen wie Yves Klein was. Hij was een veelzijdige en niet in de laatste plaats een omstreden kunstenaar. Hij maakte niet alleen schilderijen maar ook films en foto’s, experimenteerde met tekst en muziek en schilderde zowel met vlammenwerpers als met naakte lichamen. Voor Klein was het leven zelf de absolute kunst. Zijn doel als kunstenaar was niet de weergave van de werkelijkheid maar het scheppen van een ruimte voor de ervaring van de zuivere of immateriële energie. In het bijzonder in lege ruimtes kan men volgens Klein de ‘immateriële sensibiliteit’, een mengeling van levens-energie en de ‘aura’ van de kunst, ervaren.

Een van de meest spectaculaire projecten van Klein in dit verband was de compleet lege, witte ruimte die Klein in 1958 in Parijs tentoonstelde. Het beroemde blauw van Klein was slechts aan de buitenkant aanwezig. Boven de ingang deur hing een blauw baldakijn en de ramen van de galerij waren alleen aan de buitenkant blauw geschilderd. In de tentoonstellingsruimte zelf was, zoals gezegd, alles wit maar juist daarom kon men zich precies daar door de geïmmaterialiseerde energie van het afwezige blauw laten doordringen (zie hiervoor: Riout 2007: 95).

Bekend werd Yves Klein vooral door zijn monochrome blauwe schilderijen. Zij stonden aan het begin van zijn blauwe revolutie². Volgens Klein moest de hele wereld in International Klein Blue worden gedrenkt, zodat alles en iedereen uiteindelijk doordrongen zou zijn van de ‘aura’ van de kunst, de immateriële sensibiliteit. Blauw stond bij Klein voor de ‘diepe ruimte’ (Wember 1969: 15) van het niets, voor de leegte dus, waarin de ‘sensibiliteit’ ervaren kon worden. ‘In het begin is er Niets, dan een diep Niets en dan een blauwe diepte’ (Yves Klein, geciteerd door:

Oswald 2002: 27), schreef hij in 1961. Hier blijkt nog eens dat, net als in het citaat van Dalager, ook in de ruimte van de afwezigheid de energie van het blauw waargenomen kan worden.

De blauwe ruimte in de literatuur

In wat nu volgt, onderzoeken we blauwe ruimte in de literatuur, willen we nagaan hoe ook in de literatuur, net als in het werk van Klein, ruimte wordt geschapen voor de ervaring van de ‘immateriële sensibiliteit’. Dit gebeurt heel vaak, zoals al werd gesuggereerd, net als bij Klein door een spel met paradoxen (bijvoorbeeld lichaam en geest, zichtbaar en onzichtbaar, materieel en immaterieel). Aan de hand van min of meer willekeurig gekozen voorbeelden uit de literatuur willen we tonen dat de blauwe ruimte niet typisch is voor een bepaald genre en ook niet karakteristiek voor een bepaalde literatuur. Yves Kleins diepe ruimte van de leegte vinden we zowel in Nederlandse als in Duitse, Oostenrijkse, Deense en Poolse teksten. Zowel auteurs van proza als van poëzie gebruiken het blauw om hun lezer te doordringen met een blauwe ervaring. De door ons gekozen auteurs vertonen ook lang niet altijd verwantschap met Yves Klein. Integendeel: slechts af en toe verwijzen ze direct naar hem. In de meeste gevallen hebben ze helemaal niets met Klein. Toch blijkt uit hun teksten dat ze blauw, net als Klein, gebruiken om een ruimte te scheppen waarin de energie van de paradox voelbaar wordt, waarin de lezer, net als in Kleins tentoonstelling van de leegte, doordrongen wordt van dat wat niet kan worden gezegd, van dat wat tegelijkertijd afwezig en toch aanwezig is.

De blauwe ruimte is hybride, wordt zowel door het ene bepaald als door het andere, heeft iets van beide polen en is toch iets anders. Dit blijkt onder andere uit ‘De zaak Judith Reiss’ van Doeschka Meijzing. In dit verhaal staat blauw zowel voor iets onbereikbaars als voor iets reëls. Judith is dood, dat is een feit, en toch is ze in de herinnering nog steeds (on)grijpbaar aanwezig. Dit blijkt ook uit de ogen van Judith die zowel ‘vrolijk’ blauw als ook ‘wijd blauw’ (Meijzing 1983: 131) zijn. Blauw staat ook hier voor zowel de concrete (ge)liefde als voor de ongrijpbaarheid van de geliefde persoon. Navenant construeert de ik scenario’s van gebeurtenissen waaraan hij *niet* deelgenomen heeft:

Die middag werd de oorlog in de kelder veel echter want Judith mocht de helm van de vader van Franz-Josef I op, en Franz-Josef I had de revolver, waartegen het handje van Judith een belachelijk wapen was. Zo verloor ze de strijd en moest met haar handen omhoog en haar gezicht naar de blauwe ramen gaan staan. Het handje op het stokje in haar hand stak dwaas in de lucht.

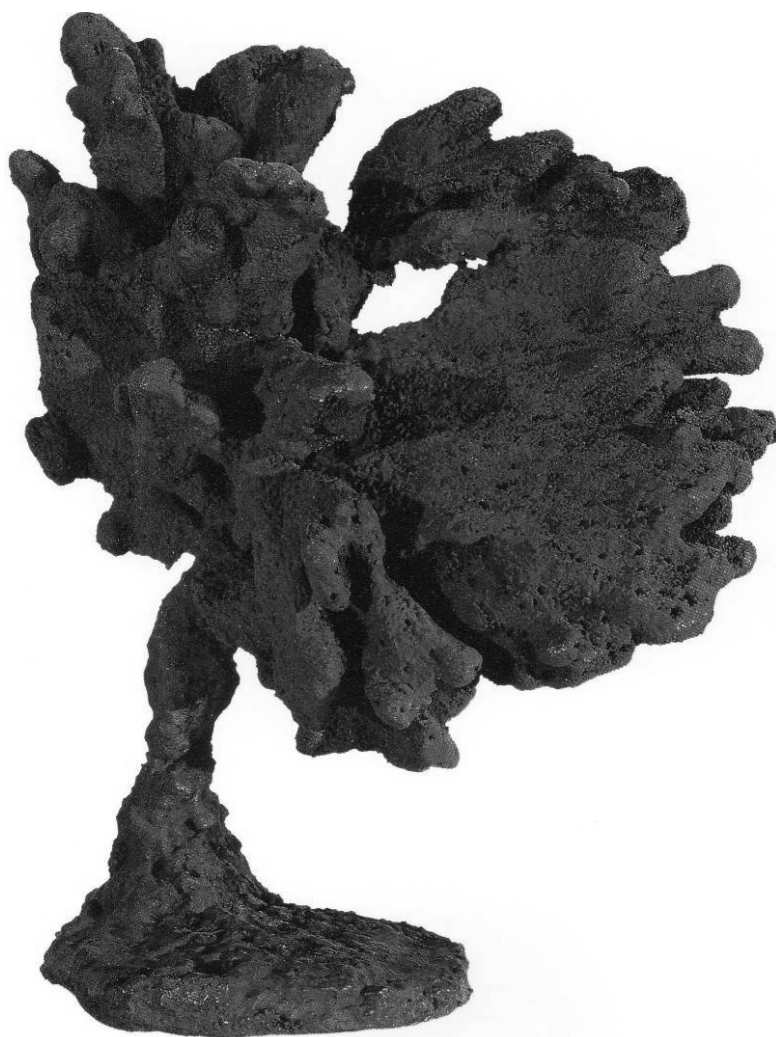
‘Ik sterf voor mijn liefde,’ sprak Judith Reiss, een fatale zin die ze in een boek gelezen had, en ze gaf de helm die over haar ogen gezakt was een duwtje.

‘Handen omhoog, zei ik,’ riep Franz-Josef I wanhopig en haalde de trekker over.

De kogel maakte een rond gaatje in de helm.

Judith Reiss zal gedacht hebben dat de liefde blauw was, en de pijn, en de wereld, en de verbazing ten slotte die het laatste kwam, terwijl ze viel, heel langzaam, naar de blauwe ramen toe, die op haar afkwamen. Het handje was door de schok uit haar hand geslingerd en tikte tegen het blauwe glas. Buiten op de Wilhelmsplatz zullen de duiven voor de tralies even opgevlogen zijn uit hun domme argeloze loop om iets verderop weer neer te strijken. Zo zou het gebeurd kunnen zijn (Meijsing 1983: 133-134).

Doeschka Meijsing beschrijft de blauwe ruimte in ‘De zaak Judith Reiss’ als de ruimte van de grens tussen de ik en de ander, tussen de liefde voor Judith en de liefde voor anderen. Ze doet dit door voortdurend het accent te verplaatsen van dat wat met woorden gezegd kan worden naar dat wat alleen (vooraf) gevoeld kan worden, van het reële naar het veronderstelde of vermoede, van het bereikbare naar het onbereikbare. Zo wordt de blauwe grens steeds duidelijker voelbaar. In de blauwe ogen van vrouwen herkent de ik het blauw van de ogen van Judith. De blauw geverfde ruiten van de ramen scheiden en verbinden de liefde waarover Judith in een boek las en de liefde van de ik-persoon voor haar. De blauwe ramen vormen bovendien de grens tussen ‘hier’ en ‘daar’ en tussen ‘hier’ en ‘nu’. De overgangen worden door de herhaling als het ware blauw ingekleurd. Yves Klein heeft onder andere geprobeerd het ‘Niets’ met een ‘nauwelijks zichtbare sensibele golfstructuur’ (Weitemeier 2001: 15, 17-19) ervaarbaar te maken. Deze golfstructuur is goed vergelijkbaar met de pendelbewegingen van Doeschka Meijsing. Ook haar ruimte van het blauw is dus tegelijkertijd vol en leeg. En er is, net als in het volgende gedicht van Georg Trakl, niets te horen:



Afbeelding 1: Yves Klein: Zonder titel (Berggruen et al. 2004: 107)

In den Nachmittag geflüstert

Sonne, herbstlich dünn und zag,
Und das Obst fällt von den Bäumen
Stille wohnt in blauen Räumen
Einen langen Nachmittag.

Sterbeklänge von Metall;
Und ein weißes Tier bricht nieder.
Brauner Mädchen rauhe Lieder
Sind verweht im Blätterfall.

Stirne Gottes Farben träumt,
Spürt des Wahnsinns sanfte Flügel.
Schatten drehen sich am Hügel
Von Verwesung schwarz umsäumt.

Dämmerung voll Ruh und Wein;
Traurige Gitarren rinnen.
Und zur milden Lampe drinnen
Kehrst du wie im Traume ein.

(Trakl 1969: 54)

In het Nederlandse taalgebied heeft onder andere Hella Haasse op de relatie tussen het blauw en het Niets gewezen. In *Lezen achter de letters* verbindt ze het blauw in 'Het tillenbeest' van Jan Wolkers niet alleen met de voor de hand liggende 'gevoelens van angst en afschuw' (Haasse 2000: 203). Even belangrijk is volgens haar het blauw als 'tunnel naar het Niets [...]' (Haasse 2000: 203). Met het blauw creëert Wolkers volgens Haasse een Nirvana, een 'het niet-zijn waar alle begeerten en aardse strevingen tot rust zijn gekomen' (Haasse 2000: 203).

Precies dit tot rust komen in de ruimte van het blauw stond ook bij Yves Klein centraal. Het ging Klein niet om de beweging als beweging maar om het scheppen van 'statische getuigen' (Yves Klein, geciteerd door: Riout 2007: 86) en wel statische getuigen van de 'essentie van de beweging' (Yves Klein, geciteerd door: Riout 2007: 86), van het 'poëtisch moment' (zie hiervoor: Wember 1969: 9).

In de wereld van *Yves le Monochrome*, zoals Yves Klein zichzelf graag noemde, stond de ervaring van het moment centraal. Vandaar dat hij zich meestal op één kleur concentreerde (eerst blauw, later (ook) rood (roze) en geel (goud), zoals hij de muziek in zijn ‘Monotone symfonie’ (1960) tot één toon reduceerde. In dit verband vertelde Yves Klein graag het volgende verhaal:

Op een dag begon een fluitist een lange, aanhoudende toon te spelen, niets anders. Gezien hij daar de volgende twintig jaar mee doorging, wees zijn vrouw hem erop, dat de andere fluitisten toch meerdere, harmonische tonen produceerden, dat ze zelfs hele melodieën konden spelen en dat dit misschien meer afwisseling bood. Toen antwoordde de fluitist dat het niet zijn fout was, dat hij de noot reeds had gevonden, waar alle anderen nog altijd naar zochten (Weitemeier 2001: 11).

Op dezelfde manier als in zijn monochrome schilderijen, probeerde Klein in zijn monotone symfonie met de ene toon, met het ene akkoord, gebeurtenissen niet in een kunstwerk, maar als kunstwerk te registreren. Toon en kleur zijn voor hem autonome uitdrukkingmiddelen’ (Oswald 2002: 35; zie hiervoor ook: Wember 1969: 18), middelen om ‘reële en [...] mentale ruimte’ (Morineau 2007: 14) vorm te geven, technieken om ruimte tot zijn ruimte te maken en tijd tot zijn tijd (zie hiervoor ook: Morineau 2007: 14).

De monochrome schilderijen van Yves Klein zijn ‘een open venster naar de vrijheid’; een ‘mogelijkheid om in het onmetelijke zijn van de kleur op te gaan’ (Wember 1969: 9). Hij streeft letterlijk naar ‘vol-ledigheid’ door een ruimte te creëren die door het heelal wordt gevuld (zie hiervoor: Wember 1969: 14-15).

Zonder grenzen

Terug naar de literatuur. In *Berichten van het Blauwe Huis* (1986) van Hella Haasse keren twee zusters, Nina en Felicia, na vijftig jaar terug naar het huis waar zij hun kindertijd hebben doorgebracht, om de verkoop ervan te regelen. Blauw staat in deze roman voor ‘de beweeglijke grens tussen subject en object, het imaginaire en het reële’ (Humbecck 1988: 2)

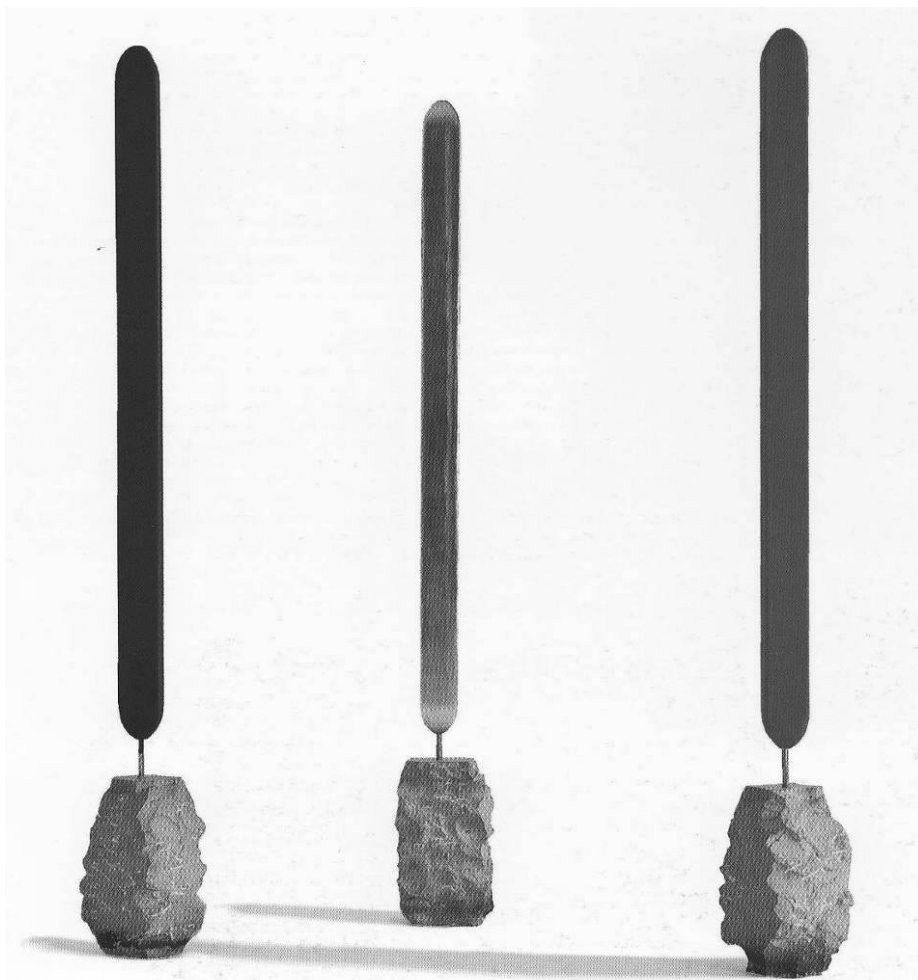
en symboliseert de ongrijpbare ruimte die de terugkeer en het verblijf in het Blauwe Huis mogelijk maakt:

Zij had ooit een film gezien waarin een oude man, alleen, op een bed midden in een lege ruimte lag te sterven, in het mortuarium van een toekomstwereld. Op de wanden rondom werden beelden geprojecteerd van landschappen die hem lief waren: een bloeiende weide, een hoog woud, het strand van de zee. Hij kon zich daar wanen. Nina bedacht dat zij zich haar thuiskomst in het Blauwe Huis ongeveer zo had voorgesteld, als een confrontatie in kleur, in diepte, met haar jeugd, een toverlantaarn van herinneringsbeelden, een kalm voorspel tot de laatste fase van haar leven (Haasse 2004: 45).

Het waren vreemde, feestelijke dagen. Zij had het gevoel nu de inwijding in een volgende fase van haar bestaan te beleven, zoals zij zich die had gedroomd voor zij naar het Blauwe Huis kwam (Haasse 2004: 148).

Net als Yves Klein opent Hella Haasse met blauw ‘de dingen naar het bewustzijn toe’ (Humbeek 1988: 2), om het nog eens met de woorden van Kris Humbeek te zeggen Tegelijkertijd is de blauwe ruimte in verandering. De personages ondergaan in de roman een proces van verandering. Het geheimzinnige Blauwe Huis, omringd door de niet minder intrigerende tuin, is de plaats van ‘inwijding in de seksualiteit’ (Haasse 2004: 68) en symboliseert daarmee voor een aantal personages ook de Rubicon, de grens, naar het volwassen worden:

In het drukke degelijke doktersgezin waarin hij was opgegroeid (de enige zoon tussen de bazige meisjes), hadden fantasie en speelsheid nooit een kans gekregen zich te ontwikkelen. De vreugden van een meeslepend spel heeft Diederik pas ontdekt in het verwilderde park van het Blauwe Huis. In die verbeeldingswereld, die sfeer van opwinding en geheimzinnigheid, had hij ook zijn eerste erotische ervaringen beleefd. Achteraf leek het alsof die inwijding in de seksualiteit ook een spel geweest was, feestelijk en feeëriek, niet passend in de nuchtere werkelijkheid (Haasse 2004: 68).



Afbeelding 2: Yves Klein: Obelisken (Weitmeier 2001: 49)

Jammer genoeg is deze beweging niet eindeloos. Hoewel de personages er zich van bewust zijn dat het ontraadselen van ‘het magisch vermogen’ (Haasse 2004: 81) tot ontkrachten ervan moet leiden, streven ze ernaar om dichterbij het geheim te komen en dat loopt slecht af. Als het (blauwe) geheim wordt prijsgegeven, keert het leven op het oude spoor terug. Het Blauwe Huis verliest zijn betekenis en wordt gesloopt.

In de roman van Haasse staat het blauw, het immateriële, tegenover het groen, het materiële:

Het Blauwe Huis, dat er was voor de wijk, heeft altijd iedere vorm van aandrang van buiten af weerstaan; het liet zich niet inlijven. Wij waren in de ban van dat blauw, dat zich zo opvallend onderscheidde van ons groen, ons kleine rijk van evergreens. Wij begrepen niet dat ons ontzag zijn oorsprong vond juist in die afweer, die geslotenheid (Haasse 2004: 161).

Wat dit betreft verschilt het perspectief van Haasse van dat van Yves Klein. Het is duidelijk dat blauw bij Haasse ook voor een paradoxale, veranderende ruimte staat, maar bij Klein staat blauw niet tegenover één kleur. Het blauw van Klein is onderdeel van de ‘monochrome trilogie’ (Wember 1969: 21): blauw, rood en goud. In de context van deze trilogie staat blauw, zoals te verwachten, voor de geest, het goud voor het absolute en het rood voor het leven. De kleuren zijn uiteindelijk echter niet te scheiden. Samen en apart staan ze ‘voor het innerlijke leven dat [...] de mensen in bezit moeten nemen’ (Wember 1969: 21). Dit innerlijke leven is de ‘zuivere energie’ (Weitemeier 2001: 15).

Kleins kunstwerken hebben tot doel een ruimte te scheppen waarin men door deze energie doordrongen kan worden (zie hiervoor ook: Riout 2007: 86). De aantrekkingskracht van het bijzondere blauw dat Klein heeft ontdekt, het International Klein Blue, berust onder andere op het feit dat het bijna geen licht reflecteert en over een eigen lichtkracht lijkt te beschikken. Daardoor krijgen de monochromen van Yves Klein een ‘eigen leven’ (Weitemeier 2001: 15), zijn ze ‘adequate materialisatie’ (Weitemeier 2001: 15) van de ‘poëtische Energie’ (Weitemeier 2001: 15).

Ontdekt heeft Klein de trilogie van blauw, rood en geel in de kern van de vlam, die hij als een brandend hart beschouwde (zie hiervoor: Weitemeier 2001: 73):



Afbeelding 3: Yves Klein: Zonder titel (Berggruen et al. 2004: 177)

In de blauwe roos uit vuur zit het blauw van zijn vroege monochrome schilderijen. In de vuurvlam zit echter ook het rood en het natuurlijke roze en dit verwijst parallel naar Yves ideeën over rood en op alles wat deze kleur als symbool en als uitdrukking en getuigenis voor leven, liefhebben en lijden betekent. De verandering van het natuurlijke rood in blauw, in vuurrood of in het goud van de vlammen staat gelijk met de conversie van het vegetatieve leven in een ander proces, in een ander leven (Wember 1969: 37).

In de vuurschilderijen gaat het op het eerste gezicht eerder dan in de monochrome schilderijen om de verandering, maar dat is slechts schijn. Ook in een aantal blauwe monochromen van Yves Klein zit een golfstructuur, waarmee Klein probeerde het onzichtbare waarneembaar te maken (zie hiervoor: Morineau 2007: 14). Net als Rembrandt, die hij wat dit betreft als voorbeeld beschouwde, ging het Klein daarom te tonen wat ‘buiten ons wezen existeert en toch altijd in ons bezit is’ (Weitemeier 2001: 52):

Het leven is niet ons bezit; we kunnen het slechts kopen met de sensibiliteit die van ons is. De sensibiliteit is de munt van het universum, van het heelal, van de grote natuur die ons toelaat het leven als grondstof te kopen. De verbeelding is de drager van de sensibiliteit (Weitemeier 2001: 52).

Klein wilde met zijn schilderijen de waarnemers van zijn werk de gelegenheid geven zich als sponzen vol te zuigen met de ‘poëtische energie’ die zijn schilderijen als ‘gevoelige platen’ (zie hiervoor: Riout 2007: 86) hadden geregistreerd (zie hiervoor ook afbeelding 1). Is dit niet ook het doel van literatuur? In ieder geval lijkt het ons geen toeval dat we de belangrijkste kenmerken van de ‘poëtica’ van Klein ook terugvinden bij auteurs als Gottfried Benn:

Blaue Stunde

Ich trete in die dunkelblaue Stunde –
da ist der Flur, die Kette schließt sich zu
und nun im Raum ein Rot auf einem Munde
und eine Schale später Rosen – du!

(geciteerd door: Overath 1987: 159)

Terwijl Klein het heeft over het Niets dat geënceneerd moet worden, spreekt Benn over het ‘vormvereisende geweld van het niets’ (zie hiervoor: Overath 1987: 174; Wember 1969: 15). Net als voor Klein, dit blijkt al uit de geciteerde verzen, is het blauw voor Benn de (ideale) kleur om (betekenis-)verbanden te doorbreken, is de blauwe ruimte bij hem een fluïdum waarin zich ogenblikken van inspiratie ontplooien (zie hiervoor: Overath 1987: 176-177).

Met de gloed van de aardgeest

Hier lijkt ons ook een verwijzing naar het werk van Lucebert te passen. Net als Klein was ook Lucebert gefascineerd door de relatie tussen materie en licht respectievelijk lucht. Dit blijkt onder andere uit het openingsgedicht van *Van de afgrond en de luchtmens*: ‘aan alles aan allen gelijk het licht zij vloeien het toe’ (Lucebert 1995: 7). Net als Klein met zijn trilogie van kleuren, streefde Lucebert ‘met de gloed van de aardgeest’ (materie; geest = blauw), de ‘zon’ (licht; vuur = goud) en de ‘rode adem’ (lucht; leven = rood) naar vrijheid:

Bewoners

ik spreek als de man
 ik zing als de manlijke mens
 de vrouwen zijn pijnlijvend en langzaam
 de mannen zijn pijnlijvend en snel
 maar gelijk voor mij zijn alle mensen
 in mijn gedichten zij knorren en slapen
 daar ontwaken zij licht rythmisch en rustig

mensen als zwart fruit vruchten van duivels
 die kneden kettingen in dichte kasten
 die varen over rivieren met giftige vinnen
 maar hun adem is zwaar en vlezig
 zo – ellendig beminnen zij de luchtmens

en mensen met gloed van de aardgeest
 die vertonen een zon in hun schaduw
 die zingen naakt en dansend in de avondalen

hun adem is rood en hoflijk
zo – vrolijk bevrijden zij de luchtmens

(Lucebert 1995: 34)

De ruimte die Lucebert creëert is meer dan vergelijkbaar met die van Klein. Het is gewoon dezelfde ruimte. Alleen heet ze anders. Luceberts woord voor de ruimte voor de ervaring van Kleins ‘zuivere creativiteit’ (Weitemeier 2001: 63), zijn woord voor de ruimte van de ‘poëtische energie’ is de ‘ruimte van het volledig leven’ (zie hiervoor: Lucebert 2004: 52).

Blauw is donkerder dan zwart

Van een directe invloed van Yves Klein op Lucebert is – voor zover wij dit konden nagaan – geen sprake. Op het moment dat Lucebert zijn bundel publiceert, heeft Yves Klein al wel enkele monochrome schilderijen tentoongesteld, maar hij is nog lang niet de beroemde *Yves le Monochrome*. Toch is verwantschap tussen Lucebert en Yves Klein ontegensprekelijk. Zij berust, zoals de verwantschap tussen Klein en Benn, op het feit dat beide kunstenaars het materiële in het immateriële proberen te transformeren (zie hiervoor: Weitemeier 2001: 19).

Duidelijker dan bij Lucebert maar tegelijkertijd anders is de invloed van Yves Klein op het werk van Herman de Coninck. In de gedichten ‘Blauw 1’ en ‘Blauw 2’ vinden we uitdrukkelijke verwijzingen naar Yves Klein.

Blauw 1

Er is het blauw van Yves Klein. Hij zocht de heiligheid
van Chartres, gebruikte daar blote wijven voor,
gooide er verf overheen en drukte er een doek tegenaan,
om te zien.

Wat overbleef was blijven. Dat deden die wijven.
Wat bleef was het grote. Dat deed dat immense blote.
Wat bleef was nacht: die van het heilige geslacht.
Tieten en schoten. Blauw is donkerder dan zwart.

Maar lichtblauw is dan weer lichter dan wit. Het is
 waar ochtend vandaan komt, uit het vrome,
 een ginder dat ginderder wordt. Heimwee is de enige manier
 om te begrijpen wat nog moet komen.

(De Coninck 1999: 466)

Chartres is niet alleen bekend om zijn labyrint maar ook om de blauwe ramen die een bijzonder blauw licht doorlaten. Het blauw van Chartres verwijst dus enerzijds naar de overgang, de beweging en de verandering en anderzijds naar de diepe ruimte van de oneindigheid, in dit geval het spirituele dat met het christelijke geloof verbonden is. De Coninck beschrijft het correct: het gaat bij Klein om een ervaring ‘ginderder dan ginder’, om de bewustwording van de ervaring dat wat geweest is ‘nog moet komen’. En toch is er een verschil. De Coninck ‘spiegelt’ slechts de wereld van Klein. Hij verklaart en hij licht toe. De poëtische energie kan echter niet worden verklaard. Ze klinkt slechts in de laatste zin: ‘Heimwee is de enige manier om te begrijpen wat nog moet komen.’ Precies in de heimwee, die zowel verlangen is naar wat is geweest als naar wat nog komen moet, komt de paradoxale ervaring van de blauwe ruimte naar voren.

De verwijzing naar de tweede fase in het werk van Klein, de fase waarin bij Klein de ‘levenskracht’ onder andere in ‘luchtarchitecturen’ respectievelijk in projecten voor de klimatisering van de aarde (Weitemeier 2001: 40) een politieke dimensie verkrijgt, vinden we bij De Coninck in ‘Blauw 2’:

Blauw 2

Jan Fabre is een leerling van Chartres en van Klein.
 Met de woede om hoe mooi blauw alles had kunnen zijn
 bict en blauwt en ikt hij om zich heen,
 schrijft een kasteel op, steen voor steen,

ja waarop, op lucht, stuurt zo'n kasteel
 retour verbeelding/ sprookje: air mail.
 Zo exposeert hij in Watou, in een kelder ergens onder
 Vlaanderen, 111 een ruimte waar jaren en bewaren

rijmen en verder niks, want hij heeft veel zonder
 nodig, zo'n kelder waar rode wijn per jaar

twee jaar ouder en roder wordt en blauw blauwer:
daar exposeert hij een oor, out of the blue.

Het om zich horende naar meer stilte dan er is.
Er is te weinig weinig. Alles heeft wel iets.
O, mocht het allemaal zonderder, en al dat blauw
verwonderder, naar het wit van het niets.

(De Coninck 1999: 467)

Met Jan Fabre vermeldt De Coninck bovendien een kunstenaar die eveneens nauw verwant is met Yves Klein. Net als Klein zoekt Fabre geëngageerd ('woede om hoe mooi blauw alles had kunnen zijn') naar de relatie tussen het heilige en het profane, waarbij het heilige ('Hij zocht de heiligheid / van Chartres') en het profane ('gebruikte daar blote wijven voor') elkaar, net als bij Klein niet uitsluiten, integendeel. Ook bij Fabre komt het ene uit het andere voort, worden het donker en de nacht die in de traditionele symboliek met het kwade verbonden zijn, een bron van licht, van 'het vrome': 'Het is / waar ochtend vandaan komt, uit het vrome'.

Zowel Klein als Fabre dromen van een ruimte zonder 'scheidingsmuren' (zie hiervoor ook: Weitemeier 2001: 48). In een dergelijke ruimte is het oog niet aan een vast punt gebonden, kan de beschouwer in vrijheid zien, ervaren wat hij wil. Door het overwinnen van het bewustzijn van de scheiding tussen subject en object wordt bij beide kunstenaars een toestand van veranderde (blauwe) sensibiliteit geprovoceerd (Weitemeier 2001: 19).

Zowel Klein als Fabre proberen de materialiteit te overwinnen. Het resultaat is 'het uur blauw':

In het schemergebied van zijn verbeelding vervaagt de grens tussen gisteren en vandaag, tussen droom en realiteit, tussen niet-bewegen en bewegen, tussen het cyclische en het lineaire, tussen leven en dood, licht en duisternis, stilte en geluid, binnen en buiten, hemel en hel. Alles verwijst dan naar 'het uur blauw', het moment waarop nacht dag wordt, ik een ander (Bousset 1993: 215).

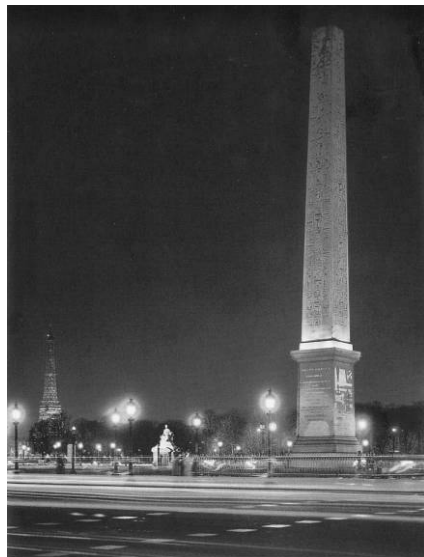
Luchtkastelen

Jan Fabre is als bic-tekenaar bekend. Hij maakte van de balpen een creatief instrument en creëerde door bijvoorbeeld foto's of gebouwen met blauwe bic in te kleuren een dubbelzinnige ruimte waarin de hoge en lage cultuur, de periferie en de kern moeiteloos in elkaar over lijken te gaan.

Een van Fabres bekendste bic-sculpturen is het kasteel Tivoli in Mechelen (1990). Fabre bekleedde het kasteel met bebite stukken zijdepapier en transformeerde het zo in een droomkasteel dat in het water rondom het gebouw werd weerspiegeld. Daardoor ontstond, net als bij de obelisk van Klein, de indruk dat het kasteel in de lucht zweefde, een luchtkasteel werd.

De Coninck verwijst in 'Blauw 2' ook naar dit project, en wel met de volgende woorden: Jan Fabre 'schrijft een kasteel op, steen voor steen, / ja waarop, op lucht.' Terecht legt hij daarbij de klemtoon op de wisselwerking en de beweging die Fabre tussen het reële en het imaginaire teweegbrengt. In 1990 heeft Fabre zijn bic-kasteel namelijk ook gedurende 24 uur gefilmd om daarna de beelden versneld weer te geven. Op die manier duurt een etmaal maar tien minuten en verandert het blauw uiteindelijk in rood. Het effect is stilstand 'door het opvoeren van beweging' (Hertmans 2002: 72):

Het resultaat is een perfecte studie van de potenties van het meest levendige, magische blauw, de weerschijn, de schaduwen, de zonnevlekken, de rodere schijn later op de dag, de eerste aankondiging van schemer, plots weer opflakkerende opklaringen, de snel wegschietende blaadjes op het water, de weerschijn van het kasteel in het rimpelende oppervlak van de vijver, de wegglijdende wolken boven het dak – dat alles schiet als in een uiterst nauwgezet opgeroepen droom voorbij. [...] De hectische beweging van de verlopen tijd, als het ware onder een microscoop tevoorschijn geroepen, heeft trouwens een paradoxaal magisch effect: het voortdurend van kleur verschietende tafereel doet in als zijn nervositeit extreem rustig aan – het wordt een venster op de platonische werkelijkheid, een schilderij waarin een soort gelijktijdigheid van dag en nacht optreedt (Hertmans 2002: 72).



Afbeelding 4: Yves Klein: Blauwe obelisk (Weitemeier 2001: 30)



Afbeelding 5: Jan Fabre: Tivoli (<http://www.angelos.be/>)

De Coninck alludeert in zijn gedicht eveneens op de verandering van kleur en de versnelling van de tijd: 'zo'n kelder waar rode wijn per jaar / twee jaar ouder en roder wordt en blauw blauwer'. Maar anders dan bij Fabre (en Klein) blijft bij De Coninck rood weer rood en blauw weer blauw. De Coninck schept geen ruimte voor de overgang van blauw naar rood. Daarvoor spreekt De Coninck wel over de relatie van blauw met het wit van het niets, die de beroemde tentoonstelling van Yves Klein in Parijs kenmerkte. Tijdens deze tentoonstelling werd het blauw door Klein namelijk buiten gesloten om de bezoekers uitsluitend met een 'witte monochromering' (Wember 1969: 15) te confronteren:

Van buiten waren al de ramen van de slechts 20 vierkante meter grote ruimte van de galerij in het Yves-Klein-Blauw te zien. Voor de doorgang deur onder een groot baldakijn stonden twee republikeinse gardes in vol ornaat, als wachters waren ze zinnebeelden van een initiatieritueel in een andere dimensie. In hoogste concentratie op de eigen 'picturale sensibiliteit' had Yves Klein in 48 uur de ruimte met witte verf geschilderd, met hetzelfde bindmiddel, dat hij voor zijn monochromieën gebruikte, om de lichtkracht en het eigen leven van deze niet-kleur te bewaren (Weitemeier 2001: 31-32).

Een blauw geschenk

Ogen

Geachte ogen van me, het gaat niet best met jullie.
Ik krijg geen scherpe tekening meer
en als er al een kleur is, is hij wazig.
En ooit waren jullie een koninklijke meute,
waarmee ik uittrok in de vroegte.
Trefzekere ogen, jullie hebben veel gezien,
landen en steden, eilanden en oceanen.
Samen begroetten we machtige zonsopgangen
wanneer de weidsheid noodde om te rennen
over de paden, waarop de dauw pas droogde.
Wat jullie zagen ligt nu in mij verborgen
en is geworden tot herinnering of droom.

Langzaam trek ik weg van de wereldkermis
en ik merk bij mezelf iets op als afkeer
van de apenpakken, het kabaal, het tromgeroffel.
Wat een opluchting. Alleen, alleen met mijn beschouwen
van de principiële gelijkheid van de mensen
en het kleine zaadje van hun verschil.
Zonder ogen, starend naar één licht punt,
dat zich uitbreidt en dat mij omvangt.

(Miłosz 2006: 340)

Blauw komt in dit gedicht niet voor, maar Miłosz' ogen hebben hier een vergelijkbare functie als Kleins spons (zie onder andere ook afbeeldingen 1 en 8). Het is de bedoeling dat zij zich volzuigen met poëtische sensibiteit:

De spons als natuurelement, volgezogen met het blauw van zijn 'IKB', was voor Klein een voorbeeld voor de situatie van 'het impregneren met de picturale sensibiteit', omdat de spons van nature gepredestineerd is om drager van een hem doordringend element te zijn. [...] De spons moet worden beschouwd als een portret van de toeschouwer, een getuige van de elkaar doordringende geestelijke niveaus (Weitemeier 2001: 37).

Het verbaast dus niet dat Czesław Miłosz blauw een vergelijkbare functie verleent:

O!

O, wat een geluk een iris te zien.

Indigoblauw als ooit Ela's jurk,
een fijne geur, als de geur van haar huid.

O, wat een gebazel, een iris beschrijven
die bloeide, toen er geen Ela bestond,
en geen van onze koninkrijken,
geen van onze landen.

(Miłosz 2006: 303)

In dit gedicht reflecteert de ik – de dichter – met een ironische distantie ('O, wat een gebazel') op het schrijfproces en concentreert hij zich op de ervaring van het blauwe moment door in het nu zowel het verleden ('Indigoblauw als ooit Ela's jurk') als ook de schaduw van een onbekende tijd te projecteren ('O, wat een gebazel, een iris beschrijven / die bloeide, toen er geen Ela bestond'). Het blauw van iris, de bij de naam genoemde blauwe bloem, roept een herinnering op en zorgt tevens voor een wonderlijke ontmoeting tussen verleden, heden en toekomst, tot een ervaring van de 'poëtische energie' die uiteindelijk als 'gebazel' wordt gerelativeerd.

Over de beleving van een blauw moment gaat ook 'Een geschenk' uit de bundel *Waar de zon opgaat en waar ze onderzinkt* (1974):

Een geschenk

Zo'n gelukkige dag.
 De mist was vroeg gezakt, ik werkte in de tuin.
 De kolibries stonden stil boven de bloeiende kamperfoelie.
 Er was geen ding op aarde dat ik zou willen hebben.
 Ik kende niemand die het benijden waard was.
 Wat aan kwaad was geschied, had ik vergeten.
 Ik schaamde me niet bij de gedachte dat ik was wie ik ben.
 Ik voelde nergens in mijn lichaam pijn.
 Toen ik me oprichtte, zag ik de blauwe zee en zeilen.

(Miłosz 2006: 186)

Dit bijna boeddhistische gedicht is vergelijkbaar met Kleins sprong in de leegte (zie hiervoor: afbeelding 6). De ik wordt hier ruimte in de ruimte, deel van de 'vol-ledigheid'. In het gedicht van Miłosz is alles niet, en juist daarom is het vol. Het is een bron van rust en tevredenheid. De kamperfoelie, een bloem die enkel in een geschikte en rustige omgeving bloeit, symboliseert bescherming en zuivering. Het verleden en het nu zijn niet langer van belang; aardse strevingen, nijd en kwaad zijn vergeten of bestaan niet meer. De beweging wordt tot stilstand gebracht. Het beeld van de kolibries is in dit verband veelzeggend. Ze staan stil in de beweging. Hun stilstand wordt bereikt door honderden vleugelbewegingen.



Afbeelding 6: Yves Klein: Sprong in de leegte (1960)



Afbeelding 7: Jan Fabre: Zonder titel (cibachrome, 1992)

Jan Fabre gebruikt in zijn werk vaak een uil als symbool van de wijsheid die later komt. Afbeelding 7 toont hoe Fabre in zijn ‘sprong in de leegte’ eerder en later combineert. De uil in het midden symboliseert de bewogen stilstand, symboliseert op een vergelijkbare manier als de kolibries van Miłosz het bewustzijn van het moment.

In het blauw

We sluiten deze bijdrage af met het gedicht van Stefan Hertmans waaraan de titel van deze bijdrage werd ontleend:

Les Salettes

Kun je verdrinken in herinnering aan blauw?
De berg zeilde langs het water,
en jij vroeg een verhaal
dat over ons zou gaan.

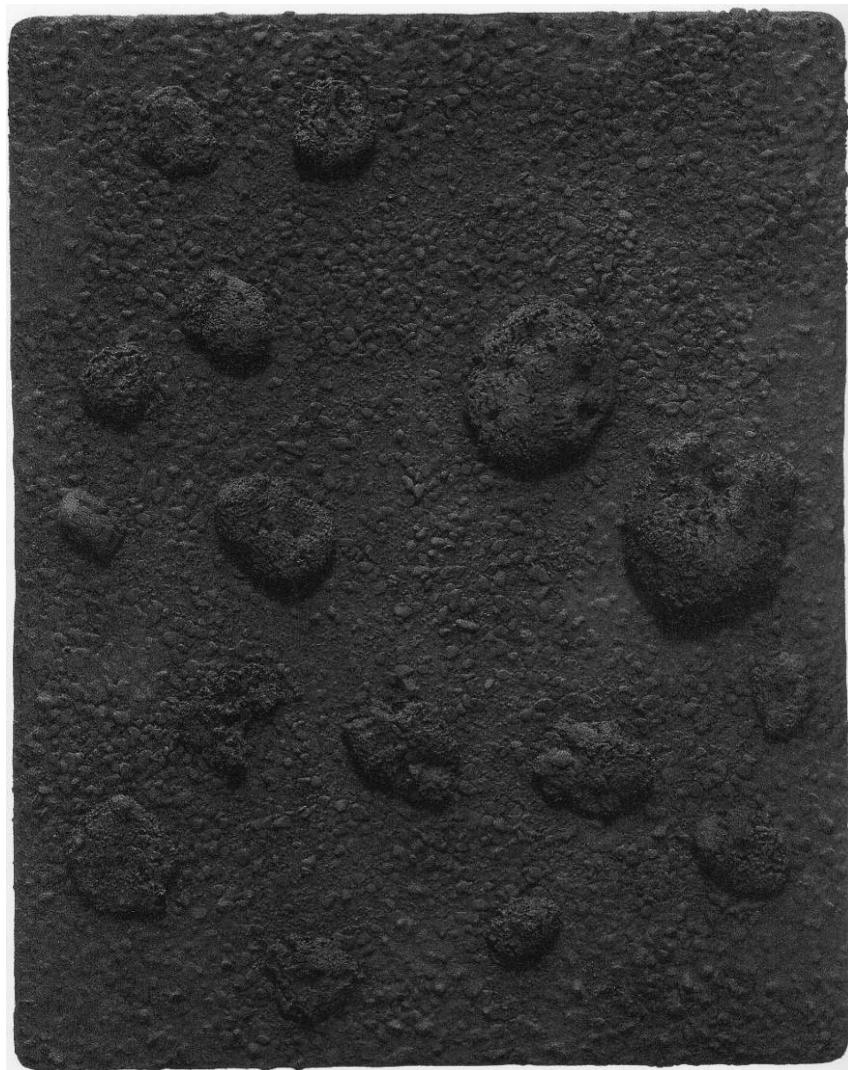
Daar, waar we amper kunnen staan,
houd daar de dunne draad gevangen
tussen je bleke poppenvingers.

Spreek met mij
over het slapend, zwemmend kind
dat roept naar schimmen op de oever –
‘Ik ben vrij, ik ben vrij’ –

het roeit ons tot de overkant,
zijn lichaam is ons bootje,
je houdt hem dicht tegen je aan.

Toe zeg je,
bel me. Schrijf me.
Ik raak niet bij
dat meer vandaan.

(Hertmans 2006: 639)



Afbeelding 8: Yves Klein: Zonder titel (Berggruen, Hollein, & Pfeiffer 2004: 94)

Het gedicht begint met de vraag of je kan verdrinken in een herinnering aan blauw en het antwoord is vanuit het in deze bijdrage geschetste perspectief op de diepe ruimte van het blauw vanzelfsprekend. Het luidt natuurlijk ‘ja’! Als lezer moeten we ons zo opstellen dat we in staat zijn ‘zonder verlies de onwisbare stigmata van het blauw te ontvangen’ (Riout 2007: 91). Net als de bezoeker van een tentoonstelling van Yves Klein moeten we als lezer van poëzie ruimte worden in de diep blauwe – ‘volledige’ – ruimte van het gedicht, moeten wij de sprong in de leegte wagen.

Pas als de lezer bereid is zich werkelijk als een spons vol te zuigen met poëtische sensibiliteit, kan de berg langs het water zeilen. In het gedicht van Hertmans wordt, net als in de kunst van Klein (en de andere geciteerde kunstwerken), een blauwe ruimte voor de vrijheid geschapen. Uiteraard is de ik, de je, de lezer vrij om daar wel of niet gebruik van te maken. Tenslotte kan ‘een mens [...] niet gedwongen worden tot ontvankelijkheid. Een geliefde niet tot begeren. Een lezer niet tot sensatie van overgave aan de woorden waarzonder het gedicht betekenisloos blijft. Zulke dingen spelen zich af in een Zone van het bestaan waar volledige vrijheid heerst’ (Otten 2006: 134).

Noten

- ¹ De citaten werden door IBK en HVU naar het Nederlands vertaald.
- ² De blauwe revolutie moest worden ingeluid door de verlichting van de obelisk op de Place de la Concorde. Dit project werd echter pas in 1983 gerealiseerd (zie afbeelding 4).
- ³ Kijk hiervoor op <http://www.angelos.be/works-detail.php?lang=NL&id=19>.

Bibliografie

- Berggruen, Olivier – Hollein, Max – Pfeiffer, Ingrid (eds.) (2004): *Yves Klein*. Ostfildern-Ruit.
- Bousset, Sigrid (1993): Jan Fabre: Een is twee. Niets is drie. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jg. 138, 206-215.
- Dalager, Stig (2007): *Podróż w błękitach. Powieść o Hansie Christianie Andersen* [*REJSE I BLÅT. En roman om H.C. Andersen* 2004. Vertaald door Bogusława Sochańska en Joanna Tamborska]. Warszawa.
- De Coninck, Herman (1999): *De gedichten*. Amsterdam/Antwerpen.

- Enquist, Anna (1997): *Het geheim*. Amsterdam.
- Haasse, Hella S. (2000): *Lezen achter de letters*. Amsterdam.
- Haasse, Hella S. (2004): *Berichten van het Blauwe Huis*. Amsterdam.
- Haverschmidt, François (1996): *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie van Piet Paaltjens*. s.l.
- Heller, Eva (2005): *Wie Farben wirken: Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*. Reinbek bei Hamburg.
- Hertmans, Stefan (2002): *Engel van de metamorfose. Over het werk van Jan Fabre*. Amsterdam.
- Hertmans, Stefan (2006): *Muziek voor de overtocht. Gedichten 1975-2005*. Amsterdam.
- Humbeeck, Kris (1988): Hella S. Haasse en het blauw. *Boek en bibliotheek: tijdschrift van de Bibliotheekvereniging van het Willemsfonds* afl. 2 (mrt.-apr.), 2-4.
- Köb, Edelbert – Badura-Triska, Eva (2007): Vorwort. In: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. (ed.), *Yves Klein*. Wien.
- Lucebert (1995): *Van de afgrond en de luchtmens*. Amsterdam, 10e druk.
- Lucebert (2004): *Verzamelde gedichten*. Amsterdam.
- Meijsing, Doeschka (1983): De zaak Judith Reiss. In: Drop, W. (ed.): *Inlevend lezen. Een cursus verhalen lezen*. Groningen, 129-135.
- Miłosz, Czesław (2006): *Gedichten (Gekozen, vertaald en van nawoord voorzien door Gerard Rasch)*. Amsterdam – Antwerpen.
- Morineau, Camille (2007): Körper, Farbe, Immaterialität. In: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (ed.), *Yves Klein*. Wien, 12-15.
- Oswald, Martin (2002): Beispiel Blau. In: *Kunst+Unterricht (Material)*, (Heft 264), 22-35.
- Otten, Willem Jan (2006): *Waarom komt u ons hinderen. Met illustraties van Marc Mulders*. Amsterdam.
- Overath, Angelika (1987): *Das andere Blau: zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*. Stuttgart.
- Rilke, Reiner Maria (1955): *Sämtliche Werke – Erster Band. Gedichte*. Frankfurt am Main.
- Riout, Denys (2007): Imprägnationen: Szenarios und Szenografien. In: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (ed.), *Yves Klein*. Wien, 86-101.
- Trakl, Georg (1969): In den Nachmittag geflüstert. In: *Dichtungen und Briefe*. Salzburg: Otto Müller Verlag; Band 1.

Weitemeier, Hannah (2001): *Yves Klein – 1928-1962. International Klein Blue*. Köln.

Wember, Paul (1969): *Yves Klein*. 2. Auflage. Köln: DuMont Schauberg.

Jan Fabre visual arts. Tijdelijke projecten: Tivoli (<http://www.angelos.be/works-detail.php?lang=NL&id=19>). Laatst geraadpleegd op 9 juli 2009.