

HET KUNSTWERK ALS ALLEGORIE EN SYMBOOL
Over de betekenis van kunstwerken bij Iris Murdoch*

Jacques De Visscher

The highest pleasures of literature and, one might say, of art generally, are in this sense moral pleasures. - Iris Murdoch

Waarvoor zouden we in musea schilderijen opzoeken, in boeken bepaalde teksten lezen en herlezen, in de bioscoop een film bekijken of in een concertzaal naar een muziekstuk luisteren? Er is een eenvoudig antwoord: om te genieten. Zoals we in de romans van Iris Murdoch meer dan eens kunnen leren, laten eenvoudige antwoorden en ervaringen zich echter gemakkelijk compliceren. Het schilderij, de roman of het gedicht, de film en het muziekstuk blijken soms niet alleen maar een bron van genot te zijn, esthetisch veilig op afstand gehouden. Die kunstwerken kunnen ook aardig intrigeren, in ons intieme leven binnendringen, emoties, gedachten, ideeën en voorstellingen losweken en voeding geven. Het genot hoeft hier niet te ontbreken, maar met dit genot komt zoveel meer op gang waarbij dit surplus ons een hele tijd kan bezighouden, ons ertoe aanzet juist dat welbepaalde schilderij te gaan bekijken, die specifieke passage te lezen en te herlezen, een zekere film twee, drie, vier keer (of nog veel meer) te zien en ettelijke keren juist die sonate in de oren te laten klinken. Als we kunstwerken de gelegenheid geven een deel van onszelf te worden, en omgekeerd: als we ons zelf in het zien en lezen, en in het kijken en luisteren de gelegenheid geven om bepaalde kunstwerken een verlengstuk van onszelf te laten worden, dan is er iets meer aan de gang dan alleen maar esthetisch genieten. Dan zoeken we iets te leren of te verhelderen, dan kijken we uit naar ondersteuning of troost, dan vinden we misschien een thuiskomst, een vertrouwd domein om weer tot onszelf te komen, dan vinden we - wie weet - ook een bron van vernieuwing.

Welnu, in het leven van sommige personages in de romans van Murdoch spelen kunstwerken een soms helende, verhelderende of zuiverende rol. De kunst is dan niet zomaar een bron van esthetisch genot, maar veeleer een bron van moreel genot; de kunstervaring bewerkstelligt dan een ethische sensatie. Een mooi voorbeeld hiervan tref ik in *The Nice and the Good* aan, een roman van 1968, en vertaald als *Het aardige en het goede*. Hier komt uitdrukkelijk het allegorische schilderij, *Venus, Cupido, Dwaasheid en Tijd* van Agnolo Bronzino ter sprake. Paula Biranne, die van haar echtgenoot Richard Biranne gescheiden leeft, gaat dit



Bronzino (1503-1572), *Allegorie met Venus en Cupido*. National Gallery, Londen

schilderij in de National Gallery opzoeken, nadat ze bij Foyles inkopen heeft gedaan en nog wat tijd over heeft vooraleer ze met haar vriendinnen naar Dorset, buiten Londen, terugrijdt.

Paula zat naar het schilderij te kijken. Een ranke langgerekte Venus wendt zich loom naar een ranke, langgerekte naakte Cupido. Cupido buigt zich naar haar toe, zijn langvingerige linkerhand ondersteunt haar hoofd, zijn langvingerige rechterhand voegt zich om haar linkerborst. Zijn lippen zijn net heel licht tot rust gekomen op de hare of wellicht net naast de hare. Tegen een achtergrond van gladde maskers en wanhopige gezichten nadert Dwaasheid met zijn krullebol om het verdoofde en verliefde paar met rozebladen te overdekken, terwijl de oude wellusteling Tijd zelf een lange, krachtige arm uitstrekt boven het tafereel om aan alle liefelijkheid een eind te maken (AG, 160-161).

Het is niet de eerste keer dat Paula naar dit schilderij kijkt, ze is er vaker geweest. Het krijgt de rol van een leidmotief in haar huwelijk met Richard, en een bezoek aan het schilderij roept eerdere herinneringen op, een beetje zoals *la petite phrase de Vinteuil* in Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*. "Ben je naar mijn schilderij wezen kijken", vroeg destijds haar echtgenoot als Paula vertelde dat ze naar de Gallery was gegaan. De laatste keer had hij haar dat gevraagd na een ruzie over Eric, met wie Paula een kortstondige affaire heeft gehad; daarop was de scheiding gevolgd. Hij zou haar de vraag naar 'zijn' schilderij als een soort verzoeningspoging hebben gesteld. De Bronzino was dus niet alleen maar *zijn* schilderij, maar ook en vooral een schilderij van hun samen-zijn. Richard had haar, lang geleden, zelfs nog voor hun huwelijk, op dit schilderij attent gemaakt.

"Daar heb je nou een echt stuk pornografie", kon zij Richards hoge stem horen zeggen. "Dat is de enige ware kus die ooit op een schilderij is uitgebeeld. Een kus en toch geen kus. Paula, Paula geef me een Bronzino-zoen". (...)

Hij was het die maakte dat zij er voor het eerst werkelijk naar keek en het was het symbool van hun engagement geworden, een symbool dat Paula des te gereeder had overgenomen sedert ze ontdekt had dat het haar eigenlijk vreemd was. Het was een transfiguratie van Richards zinnelijkheid. Richards wellustigheid en zij nam het tot zich met een snel gebaar van verrassing, net zoals ze Richard aangenomen had. De kuise Paula, koele Paula, Paula de blauwkous had in de alles doortrekkende wellustigheid van haar echtgenoot een tuin van ongedroomde verrukking gevonden. Paula was niet in staat tot ongetuigd geluk. Haar huwelijksgeluk was inderdaad geluk geweest (AG, 160).

Wat doet Paula nadat ze de National Gallery verlaat? Zoals Swann in Proust verleidt ze zichzelf ertoe naar de woning van de vroegere geliefde te trekken, hier hun vroegere echtelijke woonst, dus - om te kijken hoe het er is.

Ze stond stil in de schaduw tegenover het huis. Er was geen gevaar dat Richard thuis zou zijn op dit uur van de middag. Paula legde haar hand over haar linkerborst, boog haar vingers eromheen zoals Cupido zijn vingers om de borst van zijn moeder gebogen had. Ze vroeg zich net af of ze het zou wagen de straat over te steken en door het voorraam te gluren, toen er iets volkomen ontzettends gebeurde (AG, 162).

Het ontzettende is niets minder dan dat op dat ogenblik een bijzonder aantrekkelijke, goedgeklede dame als het ware uit het niets verschijnt, de straat afloopt en met een huissleutel Richards huis binnengaat. We kunnen ons voorstellen dat hier het monster van de jaloezies, steeds net onder de pas toegegroeide huid van de gekneusde verliefdheid aanwezig, brutaal de kop opsteekt. Hier manifesteert zich wat alle geliefden vrezen: slachtoffer te worden van de dubbelzinnigheid van hun liefde die tegelijk honingzoet, maar ook bitter scherp kan zijn, dit zelfs meestal is - zeker in de romans van Iris Murdoch. Het schilderij van Bronzino vat in een beeld samen dat liefdesrelaties, of wellicht preciezer: erotische verhoudingen, aan het spel van de dubbelzinnigheden nooit ontsnappen, dat dwaasheid en gekheid, illusie en ontgoocheling de begeestering en de tederheid tot hun eindige proporties terugbrengen. Komedie en melodrama zijn nagenoeg steeds van de partij op het feest van de verliefdheid dat geen encenering kan missen.

*

In een essay, *Art is the Imitation of Nature*, gebaseerd op een lezing te Caen in 1978, gaat Iris Murdoch voorbij aan een concept van kunst dat zou voorschrijven dat kunstwerken de alledaagse fysieke dingen uit onze omgeving zouden moeten nabootsen. Zo'n *mimèsis* is banaal, kan misschien een moment van betovering door een *trompe l'oeil* inroepen, maar grijpt eigenlijk in ons leven niet in. Zo'n kunst is helemaal niet gevaarlijk, want onnozel, onschuldig. Een andere reikwijdte krijgt de kunst wanneer zij ons met haar aantrekkingskracht in niet zo vertrouwde of zekere contreien binnenloodst, wanneer zij verborgen aspecten van onze natuur oproept en belicht. Wat de auteur van *The Nice and the Good* over literatuur schrijft, "Literatuur is gevaarlijk, het is vorm van betovering" (EM, 251), is natuurlijk op alle kunstwerken van toepassing die ons op de een of andere manier enthousiasmeren, in de sfeer van de fascinatie brengen of de roes van de begeestering in ons weten op te wekken. Onbehagen treedt op als dit magische of dit verleidelijke van de artistieke vormen ons verschalkt of listig strikt. Dan zijn we plots op onze hoede en gaat de fascinatie met enige huiver gepaard. Treffend schrijft Murdoch in haar essay:

Kunst heeft veel met het accidentele te maken, met contingentie, met details, met zelf-expressie, met allerlei vormen van bedrog, met betovering. Ik denk dat de idee van betovering hier wellicht de buitengewone ambiguïteit van de kunst samenvat, en

hiervan was Plato zich uiteraard ten zeerste bewust, aangezien hij zelf zo'n groot kunstenaar was (EM, 247).

De kunstwerken, die op een buitengewone manier facetten van onze werkelijkheid in de verf weten te zetten en ons daardoor in hun werkzaamheid betrekken - we verbinden ons immers met de artistieke vormgeving en we eigenen ons die gestaltegeving toe alsof ze een dimensie van onszelf is -, heroriënteren ons in onze eigen wereld van dingen en gebeurtenissen. Voor Paula Biranne is het niet toevallig dat zij na het herbekijken van het schilderij van Bronzino, een taxi neemt en regelrecht naar het huis van haar verleidende en wellustige Richard trekt. Helaas, wordt zij het slachtoffer van Dwaasheid; de ironie van *la comédie humaine* wil dat zij juist dan met een rivale wordt geconfronteerd. Bewerkstelligt dit schilderij dit 'accident'? Natuurlijk niet, althans niet rechtstreeks, maar dit 'accident' behoort tot de mogelijkheden als zij zich enigszins laten beroezen door de magische aura van dit schilderij dat in haar intieme leven zo stevig verankerd zit. In dit perspectief ontleent een kunstwerk zijn betekenis net aan wat het voorstelt, 'onafhankelijk' van wie ernaar kijkt of luistert (wanneer het een muziekstuk betreft), maar aan wat het voor iemand tegenwoordig stelt, *symboliseert*. In dit licht zijn romans of schilderijen niet symbolisch omdat ze raadselachtige vormen of tekens bevatten, waarvan we de betekenisrelatie via een rationele decoderingsprocedure vatten en waarna we, zoals in een allegorie, kunnen besluiten 'a verwijst naar x' en 'b verwijst naar y', waarbij we met 'x' en 'y' niets te maken hebben. Neen, een roman of schilderij is pas symbolisch wanneer we zelf in de betekenisintentionaliteit zijn betrokken. Dat wil zeggen, wanneer een zijswijze van ons concrete bestaan door het teken wordt ontsluitend, wanneer de gerichtheid van het symbool op ons slaat. In die zin is het symbool per definitie existentieel en vruchtbaar. De Bronzino uit de Londense National Gallery kan in allerlei kunsthistorische handboeken een bepaalde, zelfs heel interessante duiding krijgen, maar binnen de context van het leven en de biografieën in *The Nice and the Good* krijgt het schilderij een heel gebonden betekenis.

In dit perspectief zijn kunstwerken allesbehalve vrijblijvend; ze zijn niet louter esthetisch, zelfs als de magie van hun vormelijkheid ons als een enigma blijft fascineren, maar ze hebben een praktische existentiële betekenis. In deze context een kunstwerk begrijpen houdt dan ook een grote dosis zelf-verstaan in. De betekenis van een kunstwerk wordt dan bijgevolg 'de betekenis van een kunstwerk-voor-iemand'.

*

Iris Murdoch beëindigt haar lezing in Caen met de volgende conclusie:

Literatuur vertelt ons dingen en leert ons dingen. Wanneer een auteur personages portretteert, ontplooit hij op de meest heldere manier zijn inzicht, zijn

waarheidlievendheid, zijn zin voor rechtvaardigheid of zijn gebrek aan al deze eigenschappen, en een van onze bronnen van genot ligt in het overwegen en beoordelen van zijn inzichten. De hoogste genoegens van de literatuur en, zo kunnen we stellen, van kunst in het algemeen, zijn in deze zin morele genoegens (EM, 257).

In deze formulering zou het er kunnen op lijken dat wij de morele dimensie van de kunst via het kunstwerk van de maker, de auteur of schilder als morele persoon zouden afleiden. De analyse of het begrijpen van het werk zou ons naar de kunstenaar voeren met wie we dan een intellectuele discussie voeren. Dit lijkt ons toch niet het interessantste, omdat uiteindelijk niet de maker van het werk, maar het werk zelf boeit en ons een nieuwe kijk op dingen en gebeurtenissen kan geven. Paula Biranne zal misschien wel iets afweten van de persoon Bronzino, maar laat zich vooral door het schilderij, dat de schilder overleeft, inspireren en - eventueel - onderrichten. We begrijpen Iris Murdoch bijgevolg in de zin dat onze morele genoegens - we kunnen ons afvragen of die 'moral pleasures' wel de meest adequate formulering is - op de vertolkte inzichten slaan, de inzichten van de personages die niet per se deze van de auteur hoeven te zijn.

Zoals *la petite phrase de Vinteuil* in Swanns affaire met Odette verder in *A la recherche du temps perdu* een ontknoping begeleidt, zo komt op het einde van *The Nice and the Good* ook de Bronzino weer op het toneel. Paula en Richard verzoenen zich met elkaar en hebben hun nieuwe eerste afspraak in de National Gallery op een bank voor de Bronzino. Paula is te vroeg en in de nog lege zaal kijkt ze andermaal aandachtig naar het werk:

Sedert Richard zich dat schilderij had toegeëigend had ze opzettelijk ervan afgezien er een theoretische studie van te maken, maar zij herinnerde zich vaag een paar dingen die zij er vroeger over gelezen had. De figuren bovenaan zijn de Tijd en de Waarheid, die een blauwe sluier wegtrekken om de extatische kus te onthullen die Cupido zijn moeder geeft. De jammerende gestalte achter Cupido is de Jaloezie. Verder achter de mollige gestalte met de rozen, het Genoegen, staat een dreigende grauwe vrouw met een geschubde staart die het Bedrog voorstelt. Voor het eerst viel Paula het eigenaardige op van de handen van die vrouw en toen zag ze dat die andersom zaten, de rechterhand aan de linkerarm en de linkerhand aan de rechterarm. De Waarheid staart, de Tijd beweegt. Maar het lichte kussen gaat door. De lippen raken elkaar nauwelijks, de lange glanzende lichamen naast elkaar met bijna onhandige tederheid, niet helemaal in een omarming. Wat leek dat veel op Richard, dacht ze, zo intellectueel, zo zinnelijk (AG, 364).

Deze beschrijving van Paula bestaat uit twee delen. De eerste helft is een ontcijfering van de allegorie, zoals we die in een museumcatalogus kunnen lezen en zoals Paula die zich vaag herinnert, omdat ze die ooit ergens heeft opgezocht. Dit is de geleerde kennis van een kunstwerk, waarmee zij zelf niet zoveel heeft te maken. Interessanter wordt het kunstwerk wanneer Paula iets voor zichzelf ontdekt en het

schilderij - wellicht niet voor de eerste keer - naar zich toehaalt. Dan pas leert dat schilderij haar iets, namelijk dat die Bronzino zoveel op Richard lijkt, "zo intellectueel, zo zinnelijk". Hier houdt het werk op louter allegorisch te zijn, een te transcriberen versteende icoon, en wordt het symbolisch met een existentiële, ja, zelfs prospectieve betekenis, waarvan Paula de onthulling in haar eigen ervaring en geschiedenis dient te zoeken. In wat in de roman volgt, krijgen we een verdere ontwikkeling van deze existentiële betekenisvorming. In het verzoeningsgesprek ontbreekt de strategie niet waarin om en rond de onhandige tederheid Tijd en Waarheid, Jaloezie, Genoegen en Bedrog hun positie zoeken. In dit gesprek kijkt Paula van tijd tot tijd naar de Bronzino op, alsof ze van het schilderij, dat ze het schilderij van Richard noemt, stille wenken verwacht. Als haar echtgenoot niet belooft voortaan van allerlei avontuurtjes af te zien, staart ze

Naar het glatte gezicht van Bedrog en naar haar verwisselde handen en geschubde staart. Was het hier dat tenslotte alles afbrak en neerviel in een brullende schacht van verpletterde maskers en verschrompelde rozebladeren en bloederige veren? Maar toen ze, nu met heldere blik, weer opkeek, voelde ze, oneindig veel sterker dan enige twijfel, haar intentie Richard terug te nemen. Ze keerde zich naar hem toe.

'Goed. Maar leugens bederven en verknoeien'.

'Ik weet het. Ik zal ze tot een minimum beperken'.

Deze Richard-achtige preciesheid en zelfs zijn bedoeling om op dit allerbelangrijkste moment de deur op een kier te houden voor *Venus, Cupido en Dwaasheid* bracht zulk een intense liefde voor hem bij haar teweeg dat ze zich nauwelijks bedwingen kon (AG, 369).

Het echtpaar, dat zichzelf voor het schilderij terugvindt, verlaat haastig de National Gallery. Richard stelt echter nog een merkwaardig gebaar:

Ze sprongen op. Richard keek snel naar de bewaker en liep op de Bronzino toe. Met genietende vingers streek hij over het doek, streelde licht de elkaar rakende monden van Venus en Cupido. Toen greep hij Paula bij de hand en trok haar achter zich aan. Op een holletje verlieten ze de Gallery (AG, 370).

Het gebaar is magisch, tegelijk een teken van dankbaarheid voor de oriënterende uitstraling van het schilderij en teken van toe-eigening. Paula heeft gelijk: de Bronzino is zijn schilderij, maar ze heeft het ook nodig om de dubbelzinnigheid van eros aan te kunnen, om zich te laten louteren en troosten.

*

In *The Nice and the Good* vertolkt Iris Murdoch de gedachte dat de plaats van een kunstwerk in het concrete leven van iemand een werkzaamheid verraadt die over esthetica en geleerdheid heen reikt. Deze gedachte sluit goed aan bij wat ze

reflexiever in haar essays thematisch toelicht, ook in haar volumineuze *Metaphysics as a Guide to Morals*, de neerslag van haar in 1982 in de universiteit van Edinburgh gehouden *Gifford Lectures*. Als ze enerzijds poneert dat kunst vertroost, heeft ze anderzijds haar romans nodig om te tonen hoe de kunst, en dan een bepaald kunstwerk, in iemands leven concrete vertroosting brengt. In een sfeer waar kunst object van wijsgerige reflectie is geworden, is de hermeneutiek van de concrete werkzaamheid van een kunstwerk in iemands intieme bestaan, geen academisch thema. In hun theoretische wijsneuzigheid gaan vakfilosofen helaas al te vaak voorbij aan wat niet langer 'filosofie' heet, maar 'literatuur' of verhaaltjes van de alledaagsheid waarin esthetische afstandelijkheid nauwelijks aan bod komt. In een tijdperk waarin het intellectualistische milieu zich door esthetica en geleerdheid laat leiden, onderkent het niet langer het feit dat kunstwerken door hun concrete werkzaamheid geschiedenis maken en niet door het onderzoekswerk van specialisten, hoe interessant dit werk ook moge zijn.

Kunst als een verzelfstandigde liefhebberij vergeet dat er een geïntegreerde kunstervaring bestaat waarin de kunst helemaal geen theoretisch thema wordt, waarin zelfs een academisch geschoolde, zoals de classica Paula Biranne, datgene wat ze via lectuur vaag herinnert, toch weet te transcenderen. We zijn estheten geworden die zich nauwelijks of niet aan de kunsthistorische eruditie en de vulgarisatie ervan kunnen onttrekken. Daarom is vandaag de omgang met kunst niet zelden inflatoir. Er is wel die magie en de retoriek van het uitbeelden die ons fascineren, maar daartegenover is er enige huiver om echt in te gaan op datgene wat een kunstwerk suggereert en om met het verborgene in ons via het werk in dialoog te treden. Die werkzaamheid van de kunst wil Murdoch niet onderschatten, omdat zij er ook van overtuigd schijnt te zijn dat de mens 'die zijn ziel wenst te zuiveren', in sommige kunstwerken misschien nog het meest gepaste (of zelfs laatste) medium vindt dat hem met het heilige verbindt, of dat hem het transcendente aanwijst op een manier die niet van de orde van de rationele mededeling is, maar wel van de existentiële evocatie. Dit is de orde van het symbool dat de beschouwer of lezer in zijn betekenisintentionaliteit betreft en niet langer een toeschouwer laat zijn van een betrokkenheid van vormen op een ver verleden waarmee hij niets meer te maken heeft. Hier werkt het symbool in zijn oorspronkelijke betekenis als de herinneringsscherf die een gastheer zijn gast na een mooi verblijf meegeeft, opdat een hele tijd later een nakomeling van de gast in het gastvrije huis zou te herkennen zijn. Deze *tessera hospitalis* is een in tweeën gebroken scherf; herkenning geschiedt door het samenvoegen tot het oorspronkelijke geheel. Nog treffender is de evocatie van Aristophanes in Plato's *Symposium*: elke mens zou hartstochtelijk op zoek zijn naar zijn mannelijke of vrouwelijke wederhelft in onheuglijke tijden door de goden afgesplitst. Toegepast op de kunst zoeken we in ons aansprekende schilderijen of gedichten, films of muziekstukken de scherf die bij ons past, die ons leven helend vervult. In de symbolische ervaring van zo'n werk onderkennen en beseffen we dat dit werk, zoals Hans-Georg Gadamer stelt,

Zich als zijnscherf presenteert die de belofte in zich draagt het erop gelijkende tot een geheel te completeren, of ook dat het de helende, steeds gezochte andere scherf van ons levensfragment is (p. 60).

Bijgevolg verwijst het symboliserende kunstwerk niet, zoals een allegorie, naar iets externs of naar iets dat bekend is en hier alleen een vormelijke omzetting kent, maar naar wat er 'eigenlijker' in aanwezig is en dat in ons schouwen als iets van ons en bij ons past. "Het kunstwerk betekent een toename van zijn" (p. 64), zoals Gadamer verder opmerkt. Dat is het ook wat Paula en Richard Biranne in hun integratie van het Bronzino-schilderij vertolken.

Iris Murdoch onderstreept het - op het eerste oog oneigentijdse - eenheidskarakter van de kunst. Daarbij gaat het niet om het materiële substraat van het verzelfstandigde kunstwerk, maar om zijn zeggingskracht voor wie specifieke schilderijen of gedichten nodig heeft voor het zielsleven. In *Metaphysics as a Guide to Morals* schrijft Murdoch:

Kunst verheldert toeval en contingentie en de algehele knoeiboel van het leven, de tijdsbeperkingen en het discursieve intellect, dit om ons in staat te stellen ingewikkelde of vreselijke dingen te overzien die ons anders ontzetten. Kunst creëert een gezaghebbende publieke humane wereld, een schat van vroegere ervaringen, zij bewaart het verleden. Kunst scheidt oorden en opent ruimten voor reflectie, zij betekent een verdediging tegen materialisme en tegen de pseudo-wetenschappelijke attitudes ten aanzien van het leven. Zij brengt rust en geeft kracht, verleent ons energie door eenmaking, wellicht zelfs de zuivering, van onze gevoelens. Wanneer we ons in grote kunst verheugen, ervaren we een verheldering, een concentratie en een vervolmaking van ons eigen bewustzijn (MGM 8).

Met dit citaat is het duidelijk dat Iris Murdoch in de kunst een groot geloof heeft en zich niet van de wijs laat brengen door die kunstenaars en critici die in de eerste plaats willen ontluisteren en ontwrichten. Het is alsof ze ervan uitgaat dat de greep van de mediavedetten op de vrome omgang met inspirerende beelden en teksten uiteindelijk niet zoveel invloed heeft. In ieder geval trekt zij zich daar niets van aan. Steeds zullen er al of niet eenvoudige lui zijn die in het doorbladeren van een kunstboek of bij het bezoek aan een museum of tentoonstellingszaal alle trends opzij schuiven en zich een werk 'toe-eigenen' om zich erdoor te laten onderrichten. In een merkwaardige onbevanging houdt ze voet bij stuk dat er grote kunst is die inspireert en in staat is ontspannen een zondige wereld te overschouwen, maar evenzeer die schoonheid te reveleren die - en hier volgt Murdoch Plato en Kant - tegelijk symbool van het goede is.

Aangezien kunstwerken in staat zijn te laten zien "hoe seksualiteit zowel het beeld van een spiritualiteit als van haar inhoud kan zijn" (MGM 16), hoeven deze werken niet *per se* altijd te verbloemen of aspecten van de wereld en van

zijnswijzen in een gemystificeerd aureool te situeren. Dat doet Murdoch in haar romans zeker niet, wel laat ze zien hoe schilderijen of beelden een horizon kunnen vormen met zowel negatieve als positieve referenties die oriëntaties tastbaar maken. Ervaren we niet zelf of zoeken we niet zelf in verhalen en plastische beelden, in films en grote opera's de concrete gestalten van goed en kwaad, van vreugde en lijden, van troost en loutering, van liefde en haat, van het goddelijke en het demonische en diabolische - een voor een gestalten die het menselijk bestaan al eeuwenlang begeleiden, maar ook verstoren en voeden? Vandaar ook die argwaan en dat wantrouwen voor de kunst, reacties die we niet alleen in totalitaire stelsels aantreffen, maar evenzeer in onze eigen momenten van bevangenheid en angst om ons door een verontrustend werk te laten aanspreken.

In haar *Gifford Lectures* maakt Murdoch zich meer dan eens sterk dat zich inlaten met de grote beelden en teksten altijd een behoedzaamheid en omzichtigheid met betekenissen en vormen betekent, met situaties en zijnswijzen, met gebeurtenissen en fenomenen die zich niet onverhuld laten benaderen. De esthetische attitude, die zelf niet in de abstractie of in het nihilisme van het estheticisme ontaardt, vooronderstelt steeds een fundamentele eerbied voor datgene en voor diegene die zich aanbiedt, omdat de geïntegreerde - in tegenstelling tot de verzelfstandigde - esthetische uitnodiging er ons aan herinnert dat datgene wat zich laat zien van een nooit volledig onthullen getuigt.

De magie en de schoonheid van bepaalde kunstwerken of zelfs van de kosmische omgeving dagen ons uit en doen ons meer dan eens vermoeden dat er 'iets anders' is dat om een respectvolle afstandsname vraagt. In die zin vertoont het contempleren een analogie met de spiritualiteit van de deugdzaamheid, een thema dat Iris Murdoch nauw aan het hart ligt, en kan de omgang met kunst en schoonheid *een* - niet het - model zijn voor onze verhouding tot anderen.

*

Deze uiteenzetting begonnen we met de vraag waarvoor we naar een museum zouden trekken om een bepaald schilderij te gaan opzoeken dat we al zolang kennen. Het antwoord is dat we dat doen omdat we dat schilderij nodig hebben en omdat een museum, een goed museum, in beginsel zo beschikbaar en zo genereus is om ons dat schilderij rustig in goede omstandigheden te laten bekijken. In ons antwoord zouden we ook Elias Canetti - voor Iris Murdoch geen onbekende - kunnen citeren die in het tweede deel van zijn memoires, *De fakkel in het oor*, vertelt dat één weg naar de werkelijkheid over schilderijen loopt en dat diegene die de schilderijen vindt die zijn ervaring nodig heeft zich sterk voelt. "Voor een eigen leven heeft iemand meer schilderijen nodig, en als hij ze vroegtijdig vindt, gaat er van hem niet te veel verloren" (p. 116). Hiermee geeft Canetti te kennen dat deze schilderijen de precieze taak krijgen iets tot ontluiken te laten komen wat anders verborgen zou zijn gebleven. We hebben inderdaad heel wat voorbeelden nodig,

onder meer schilderijen. Maar het is uiteindelijk niet de kwantiteit die van tel is, wel de duurzaamheid, de heerlijk lange tijd dat kunstwerken ons vergezellen en ons in de wereld helpen ouder worden.

*Tekst van een lezing voor een Iris Murdoch-studieconferentie, uitgesproken voor de Internationale School voor Wijsbegeerte te Leusden op 25 maart 2000.

Bibliografie

Elias Canetti, *De fakkel in het oor*. Amsterdam. Arbeiderspers, 1982.

Hans-Georg Gadamer, *De actualiteit van het schone. Kunst als spel, symbool en feest*. Amsterdam, Boom, 1993.

Iris Murdoch, *Het aardige en het goede*. Amsterdam, Contact, 1968 (AG).

Iris Murdoch, *Metaphysics as a Guide to Morals*, Londen, Chatto & Windus, 1992 (MGM).

Iris Murdoch, *Existentialists and Mystics. Writings on Philosophy and Literature*, Londen, Chatto & Windus, 1997 (EM).