

Literatuur en stadscultuur tussen middeleeuwen en nieuwe tijd

E. DHANENS

Discussie over H. Pleij, *De sneeuwpoppen van 1511. Literatuur en stadscultuur tussen middeleeuwen en moderne tijd* (Amsterdam: Meulenhoff, Leuven: Kritak, 1988, 438 blz., f59,50, Bfl 180,-, Meulenhoff: ISBN 90 290 3741 5, Kritak: ISBN 90 6303 267 6).

Bijna had ik geschreven 'Stadssculptuur in de late middeleeuwen', maar dit aspect ligt blijkbaar niet in de planning van het boek waarvan het titelblad nader preciseert: 'Literatuur en stadscultuur tussen middeleeuwen en moderne tijd'. Literatuur is inderdaad de aanleiding tot het boek, namelijk het rederijkersgedicht van Jan Smeken, stadsdichter van Brussel, 408 verzen lang, onder de hoofding: 'D'Wonder dat in die stat van Bruesel ghemaect was van claren ijse en snee, die wel gheraect was'.

Het 'wonder' waarvan sprake is wel veelvoudig. Daar is het gememoreerde feit zelf, de talrijke beeldhouwwerken van ijs en sneeuw die in januari en februari 1511 te Brussel werden gemaakt; het opstellen van een berijmd gedenkschrift over dit feit; een wonder is ook dat althans één exemplaar van het pamflet bewaard bleef; en ten slotte dat zulk een lijvig en meeslepend boek daarover werd geschreven met uitvoerige uiteenzettingen op het gebied van de cultuurgeschiedenis, sociologie, literatuurgeschiedenis, volkskunde, folklorie. Alleen de kunstgeschiedenis is iets minder goed bedeed ofschoon het uitgangspunt nochtans een artistieke, driedimensionale schepping betreft, weliswaar van tijdelijke en vergankelijke aard. Daarom worden hier vooraf enkele kunsthistorische beschouwingen uiteengezet.

Naam, materie en techniek

Het is opmerkelijk dat Jan Smeken geen globale soortnaam aan de beelden heeft gegeven. De naam 'sneeuwpop' was te Brussel zeker niet gebruikelijk. Desgevallend zou men van een sneeuwman spreken, evenals in het Engels of in het Duits. Maar de term strookt ook niet met het reële karakter van het beeldhouwwerk en is niet adequaat wat de materie betreft. Smeken preciseert uitdrukkelijk en herhaaldelijk dat de beelden gemaakt zijn van *ijs en sneeuw*, van 'claren ijse en snee' (titel), van 'sneeu en ijs' (vers 196, 263), van 'ijs ende snee' (vers 353).

Kunsthistorisch is deze tweevoud in de materie niet zonder belang. Hierdoor worden onmiddellijk de twee essentiële technieken van de beeldhouwkunst opgeroepen: enerzijds, het *beitelen* in een vaste stof, hout, steen, marmer of ijs, een techniek die bestaat in het weggakken van het overtollige, tot de kunstenaar het beeld dat hij in zijn verbeelding of in een model heeft gezien uit het blok te voorschijn heeft gehaald; anderzijds, het *boetseren* in een zachte, weke massa, het kneden van het kunstwerk door het toevoegen van materie, was, klei, pleister of sneeuw, geleidelijk vorm gevend aan zijn schepping. En wanneer men leest dat de beelden gemaakt waren van 'claren ijse', mag men zich afvragen of het ijs, dat doorschijnend kan zijn als rotskristal, ook naar zijn feeërieke mogelijkheden werd uitgebuit; of de specifieke eigenschappen van het ijs dat, al naar gelang van de dikte, het licht in verschillende intensiteiten laat doorschemeren, ook aanleiding hebben gegeven tot het scheppen van lichtspelingen die inderdaad 'wonderlijk' kunnen geweest zijn.

Artistieke en kunsthistorische evaluatie

Met deze ijs- en sneeuwbeelden reikt men tot de oervormen van de plastische kunsten: het spel met de materie, met de handen en de werktuigen. Men raakt het oerinstinct van de primitieve

mens tot het oprichten van tekens in de mimte, de magie van het beeld waarmee de maker zich kan identificeren. Het is ook een spel met werkelijkheid en nabootsing, realiteit en illusie, een vreugde om de schijn.

In wezen behoort het maken van beelden in ijs en sneeuw tot de monumentale openluchtsculptuur in urbanistisch verband. Maar door het ephemere karakter van de grondstof behoren ze meer rechtstreeks tot de categorie van de tijdelijke stadsversieringen die na een kortstondig bestaan tot verdwijnen waren gedoemd. Grondig verschillend met deze laatste, die doorgaans lang op voorhand volgens een bindend ideëel programma waren ontworpen, was hun karakter van impulsieve improvisatie.

Het beeldhouwen in ijs en sneeuw is een oud en ruim verspreid gebruik. Te recht verwijst Schrijver (17 vlg.) naar een aantal vergelijkbare gebeurtenissen, ook naar het meest beroemde geval, gelet op de naam van de betrokken kunstenaar, Michelangelo, die een sneeuwbeeld vervaardigde in het cortile van het Palazzo Medici te Florence (evenwel niet in de winter van 1492-1493 maar op 22 januari 1494, vergelijk pagina 24). Het gebruik bestaat nog op onze dagen daar waar ijs en sneeuw voorhanden zijn, zowel in het verre Oosten als bij de Noordpool waar de beeldhouwer Andy Goldsworthy onlangs een reeks fabelachtige ijssculpturen tot stand bracht, abstracte vormenconstructies van een ongemeen rijke en speelse creativiteit.

Grote kunstenaars hebben het niet versmaad om daar aan mee te werken en het mag de lezer niet ontgaan dat de Bauerscheidt die te Antwerpen in 1716 eveneens een Hercules had geleverd, (afbeelding pagina 18) ook een eersterangs kunstenaar was.

Maar het is evident dat, gelet op de totale vrijheid waarin het maken van de beelden in 1511 blijkbaar gebeurde, zowel enthousiaste amateurs als beroepskunstenaars doende waren, niet alleen meesters maar vooral de veel talrijker gezellen en leerlingen die hier een unieke kans was geboden om, buiten de dwang van de ambachtelijke organisatie van het kunstbedrijf, aangespoord door het uitbreken van de natuurelementen, met de plots in overvloed beschikbare grondstof, een unieke kans was geboden om hun kunstvaardigheid te bewijzen en die hun geestdriftige creativiteit hebben kunnen botvieren.

Iconografie en visualisering

De illustratie van het boek is overvloedig en op zich zelf interessant, maar men moet vaststellen dat, op enkele uitzonderingen na, zoals de Hercules-tekening van Jan Gossaert die te recht in verband wordt gebracht met het beeld waaraan Filips van Bourgondië metterhand had meegeewerkt (vers 125-132), slechts weinig gebruik werd gemaakt van de gelijktijdige kunstproductie om een concreet beeld op te roepen van de brede waaier van voorgestelde figuren, noch van hun vormentaal en stijl.

De uitbeelding van de Adam en Eva (vers 37-40) bijvoorbeeld houdt ongetwijfeld nog verband met de faam van de monumentale figuren in het Lam Gods retabel, het kunstwerk dat omstreeks 1500 een nieuwe golf van bewondering had gewekt en gretig werd nagebootst. De twee beelden waren duidelijk opgevat in die traditie: statisch, zij 'stonden' en ofschoon Smeken ze 'twee ghelieven' noemt (wat wel een gebrekkig rijm vormt met 'leven') karakteriseert hij ze uitdrukkelijk als 'suver ende reyn', als 'suster ende broedere'. Met die woorden en een accuut gevoel voor de tijdsstijl van 1511 kunnen de Adam en Eva-tekeningen van Gossaert (104-105) niet als relevant worden beschouwd. In 1511 is het vormgevoel voor het naakt nog steeds afgestemd op de Eyckiaanse voorbeelden. In 1511 overheerst nog het 'gotisch' vormgevoel, afgezien van enige spaarzame decoratieve elementen, zoals kandelaberzuiltjes en pilasters met putti (vergelijk de verzen 49-50 en 133-136) die toen als een nieuwigheid werden beschouwd en die men bijvoorbeeld terugvindt op het Herkenbald-tapijt van 1513 (Koninklijk Museum

voor kunst en geschiedenis), een stijl die zo goed door de term 'pre-renaissance' wordt gekarakteriseerd (vergelijk de tentoonstelling te Brussel, 1976).

Te recht anderzijds refereert Schrijver naar de tapijtenreeks van O.-L.-Vrouw ten Zavel in verband met het thema van de heer die een brief ontvangt (vers 138-144) en uiteraard naar de opdrachtgever, postmeester Frans de Tassis.

Wellicht is er geen thema dat zo zeer de toenmalige figuratieve kunsten oproept als dat van de geschiedenis van David en Bathseba, een uitermate geliefd thema dat men terugvindt in de schilderkunst, de beeldhouwkunst en in de diverse takken van de zogenaamde toegepaste kunsten; in de miniatuurkunst, bijvoorbeeld in het getijdenboek toegeschreven aan de Meester van Maria van Bourgondië, circa 1510 (Kopenhagen, Koninklijke Bibliotheek) of in het Hennesy-getijdenboek (Brussel, Koninklijke Bibliotheek); in de tapijtkunst, bijvoorbeeld in de prestigieuze reeks in het Cluny-museum te Parijs en het exemplaar op het Brusselse stadhuis.

Ontelbare chronologisch dichtbij aansluitende kunstwerken zouden hier bij de tekst van Smeken in parallel kunnen geplaatst worden en ik moet me weerhouden dit te doen. Heel wat boeiende relaties kunnen onderkend worden in de context van plaats en tijd, ook met de kunst in andere steden, en in verband met de interdependentie van de kunstsoorten onderling die vaak op dezelfde ontwerpen en modellen teruggaan.

Meervoudige betekenissen van een motief

Bepaalde iconografische thema's geven aanleiding tot beschouwingen die tijd en ruimte overspannen. Aldus de Olifant (vers 170-180), een figuur die in 1458 te Gent zoveel opzien baarde (vergelijk onze bijdrage in de *Academiae Analecta* (1987) 64, 81), omdat hij gemaakt was 'naer dievende', door gezellen die levende olifanten hadden gezien; fabelachtige explicitering van het Eyckiaanse realisme in de kunst en uitdrukking die in de zestiende eeuw fortuin zou maken. Vanouds was hij symbool van macht maar te Gent hebben wij hem geïnterpreteerd, in de context van de omstandigheden, als symbool van de matigheid, de vorstelijke deugd die toen te recht aan Filips de Goede werd toegekend. De pittoreske figuur van de olifant werd heel populair, mede door de spreiding van gravures zoals die van Martin Schongauer, Hiëronymus Cock, Allaert du Hameel. Men vindt de olifant op een maiolica-tegel te Antwerpen (Vleeshuis) zowel als in historische evocaties als de Triomfen van Cesar, in de tapijtwerken te Bern en in de schilderwerken van Mantegna (Hampton Court). Rafaël ontwierp een gedenkteken voor de olifant die Emmanuel van Portugal aan paus Leo X (in 1511) had geschonken maar in 1516 overleden was. Ook met de wijsheid wordt de olifant bedacht, zoals in het werk van Bernini nabij de Santa Maria sopra Minerva.

De allegorie van de vanitas

In de gedachtenwereld waarvan de plastische kunsten de materiële uitdrukking zijn, vallen heel wat allegorieën te onderkennen. Met een overbiddelijke consequentie monden ze uit in de allegorie van de vanitas, de vergankelijkheid van het leven, en van de dood; allegorie die in de rijmelarij van Smeken voortdurend aanwezig is door het thema van de dooi. De evidente allusie op de dood van Maria van Bourgondië die in vers 345-346 te herkennen is, is ook op aangrijpende wijze uitgebeeld in de miniatuur van een getijdenboekje (Berlijn, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, fol. 220^v), waar de paardrijdster, vrij duidelijk bedoeld als de vorstin, door drie doden wordt achternagezeten.

Het is me ook opgevallen hoe sommige woorden van Smeken herinneren aan oude berijmde grafschriften; men herinnere zich bijvoorbeeld een drietal verzen uit het aandoenlijk grafschrift van Hubert van Eyck, 1426:

My ne help raet, const noch medicine,
 Const, eer, wijsheyt, macht, rijcheyt groot
 Is onghespaert, als comt die doot.

en vergelijkbare daarmee enkele woorden uit de verzen 349-352

als de doot compt,
 't En hulpt...
 Wijheyt, rijcheyt

blijkbaar flarden van oudere verzen die hem in het geheugen waren blijven hangen.

De gevaren van de cultuurhistorie

Nu neem ik wel aan dat het niet de bedoeling van de auteur was om de kunsthistorische aspecten van het gedicht van Jan Smeken te onderzoeken maar dat het vooral een welkome gelegenheid was om zijn socio-cultuurhistorische studie wat op te vrolijken en een beetje te kruiden. Het groot gevaar in zulk een breed opgevatte cultuurgeschiedenis is dat hedendaagse inzichten, zelfs modebegrippen op het verleden worden geprojecteerd; dat de feiten en toestanden geïnterpreteerd worden volgens een vooropgesteld sociologisch systeem, voornamelijk in verband met het zo zeer beklemtonde 'spanningsveld tussen volks- en elitecultuur'. Een enkel voorbeeld: op pagina 41 wordt een tegenstelling gezien tussen de welgestelde burgers en het gewone volk op grond van de formule 'de borgers ende de gemeynte van Bruessele'. Dit is mijns inziens geen tweeledigheid, laat staan een antithese maar een dubbele omschrijving van eenzelfde entiteit. De 'gemeynte' betekent geenszins de lagere klasse in tegenstelling tot de gezeten burgerij. Zowel de 'borgers' als de 'gemeynte' betekenen de volledige autochtone bevolking van de stad. Het is een in de oude geschriften veel voorkomend gebruik om aldus een dubbele omschrijving te geven voor een enkelvoudig begrip.

Het gevaar is ook niet denkbeeldig dat in de brede waaier van feiten en omstandigheden, die aangevoerd worden om de studie te onderbouwen, onjuistheden sluipen die enig onbehagen wekken omtrent de juistheid van andere feiten en data. Het is voor elke vorser een permanente zorg om in eigen gebied over correcte basisgegevens te beschikken. Hoeveel moeilijker moet het dan zijn voor een cultuurhistoricus om de gegevens op hun betrouwbaarheid na te trekken in gebieden die hem niet zo vertrouwd zijn. Dat de schilders te Brussel reeds in 1306 (166) in een ambacht waren georganiseerd (wat wel eens door een Brusselse schrijver werd beweerd) is onwaarschijnlijk. Ofschoon de voorgeschiedenis van onze schildersgilden nog niet voldoende is doorvorst weet men dat de ambachtelijke organisatie van de kunstenaars van latere datum is; volgens de huidige stand van onze kennis: te *Gent*, niet 1338 zoals in het vervalste register, mogelijk vóór 1336, maar zeker vóór 1355-1356 (de datum waarop het ambacht der kunstenaars een contingent van 42 strijdbare mannen ter beschikking van Lodewijk van Male had gesteld); 1358 te *Brugge*; 1382 te *Antwerpen*; 1387 te *Brussel*; 1391 te *Parijs*.

Ook de evaluatie van de feiten moet moeilijk zijn. Men mag ze vooral niet uit hun verband rukken. Blijkbaar heeft Schrijver de vaardigheid van Vrancke van der Stockt overschat (24) waar hij meent dat de schilder 'zo bedreven was' in stadsversieringen dat hij werd ingehuurd te Brugge om te helpen bij de opluistering van de huwelijksfeesten van Karel de Stoute in 1468. De waarheid is dat toen nagenoeg alle beschikbare kunstenaars in de Nederlanden werden ontboden; uit *Gent* niet minder dan tien schilders en drie of vier beeldhouwers. In geval Van der Stockt de enige uit Brussel was (dat heb ik nu niet nagetrokken) dan zou men zich daarover moeten verwonderen, te meer daar een groot aantal kunstenaars ter plaatse wordt verondersteld

in verhouding tot de 'ruimschoots aanwezige hofadel en het uitgebreide patriciaat'; ook een vooroordeel inzake mecenaat, daar de meeste opdrachten toen niet van de adel maar van de gemeente en de stedelijke broederschappen kwamen.

Daar is ook het gevaar voor aandikken en ontluisteren, zoals de gravure met 'Christus als geneesheer' die zo nodig tot 'Jezus als kwakzalver' werd (207); of voor het bijkleuren, zoals de wijn die in 1458 te Gent uit de slurf van de olifant vloeide en waarvan de kroniek de kleur niet preciseerde, maar die nu uit de volubiele pen van de schrijver als 'rode' wijn te voorschijn komt.

Het boek vanuit kunsthistorisch perspectief

Het is zeker een grote verdienste van de publikatie — onder de vele andere — de aandacht te hebben gevestigd op een pakket artistieke voortbrengselen dat in de kunstgeschiedenis vaak verwaarloosd wordt, namelijk de openbare versieringen van tijdelijke aard waarmee de kunst haar vormbegeleidende functie in de middeleeuwse samenleving heeft vervuld en waaraan zo veel kunstenaars, zelfs de allergrootste, hebben meegewerkt; een activiteit die soms alleen maar vermeld werd en als onbelangrijk, zonet als onwaardig, terzijde werd gelaten.

Het probleem is wel dat de kunstgeschiedenis, die niet langer als het kleine broertje van de geschiedenis kan worden beschouwd, een specifieke discipline heeft opgebouwd die niet alleen op de woordelijke getuigenissen steunt maar op de vormtaal van het kunstwerk zelf, een taal die men zich door visuele ervaring, door het waarnemend oog telkens moet eigen maken, hetzij het om een bepaald kunstwerk gaat, of om een groep kunstwerken, lokaal en tijdsgebonden, thematisch of anderszins verzameld.

Een betere kunsthistorische evaluatie van de in het rederijkersgedicht beschreven beeldhouwwerken en de visualisering ervan door chronologisch meer passende Brabantse, Brusselse kunstwerken had aan het boek dat 'iets meer' kunnen bijbrengen om het bestudeerde literaire fenomeen juister te concretiseren.

Nog een paar mineure foutjes: pagina 19 Rijsel wordt met slechts één s geschreven, doorgaans etymologisch uitgelegd als 'ter ijsel'; pagina 25, men leze Paus Adrianus VI (niet Hadrianus, zoals de keizer, en niet V maar VI), dit is Adrianus Florisz., paus gekozen in 1522 (en niet in 1422, wellicht een drukfeil), wiens monumentaal, gebeeldhouwd wandgraf in het koor van Santa Maria dell' Anima te Rome prijkt.

Ik moge er nog aan toevoegen dat het mooie, oude woord *schaverdijnen* (21) hier nog gebruikelijk is en de wens uitdrukken dat men het in Noord-Nederland zou invoeren, met evenveel bestaansrecht als de neologismen of de talrijke woorden uit vreemde talen.

Beschavingsoffensief of verraad van de middenklassen?

H. DE RIDDER-SYMOENS

Honderdentien sneeuwpoppen, plastisch beschreven in een strofisch gedicht van 408 versregels, hebben de literatuurhistoricus Herman Pleij geïnspireerd om een boek te schrijven van 439 bladzijden, wat op zich een krachttoer is. Een nog grotere krachttoer is het om aan de hand van de in de maand januari 1511 in het centrum van Brussel in sneeuw geboetseerde tafereelen een fresco op te hangen van het culturele en literaire leven binnen de verschillende sociale geleidingen van een laatmiddeleeuwse Nederlandse stad. Pleij's beschrijving van dit culturele leven is sterk dynamisch. Niet alleen ontwaart hij verschillende culturele lagen gekoppeld aan de sociale lagen, maar hij meent in dit herfsttij der middeleeuwen ook bewust geïnduceerde verschuivingen binnen dit culturele patroon te ontwaren. Dat hij hierbij afstapt van de tweedeling volkscultuur- elitecultuur is zeker een pluspunt. Pleij meent inderdaad een derde cultuur te ontwaren, een burgercultuur, die ontstaat in de meer ontwikkelde Zuidnederlandse steden in de loop van de veertiende eeuw. De middengroepen krijgen specifieke gedragsstandaarden waardoor ze zich bewust onderscheiden van de lagere groepen zoals handwerkslieden, dienstpersoneel, enz. (Die indeling komt verder nog ter sprake) en van de adel, zij het dat ze de grenzen hier minder scherp wensen te trekken. Tussen 1470 en 1540 tracht de burgerij, namelijk de stedelijke aristocratie en gezeten burgerij, haar cultureel normen- en waardenpatroon op te leggen aan de lagere sociale groepen van de stedelijke samenleving en de stad als een culturele eenheid naar buiten te brengen. Volgens Pleij kan dit beschavingsoffensief afgelezen worden uit de beschrijving van de honderdentien sneeuwpoppen en uit andere eigentijdse literaire en iconografische bronnen.

Cruciaal in deze these is de wijze waarop bepaalde historische begrippen en feitelijke gegevens gehanteerd worden. Mijns inziens vragen zeker twee aspecten een andere benadering en interpretatie. Een meer genuanceerde analyse van de sociale stratificatie in de laat-middeleeuwse stad Brussel en van het culturele niveau van die verschillende lagen toont aan dat de nieuwe feestcultuur niet zozeer het resultaat is van een opleggen door hogere elites, maar dat die endogeen ontstaan is, in het bijzonder door een combinatie van welvaart en onderwijs.

In de hiernavolgende discussie zal ik me dan ook beperken tot een beschrijving van die sociale stratificatie en van de onderwijssituatie in het laatmiddeleeuwse Brabant en Brussel en tot de consequenties die dit heeft voor de these van het beschavingsoffensief.

1 Brusselse bevolkingslagen omstreeks 1500

Pleij deelt de Brusselse bevolking in in twee delen, elite en volk, en in drie groepen (37-44), de gezeten burgerij, het gemeen of de *gemeynen* en de zwervenden. Onder gezeten burgerij moet worden verstaan: de adel die in de stad leeft en die niet steeds goed te onderscheiden is van het stedelijk patriciaat of de zeven geslachten. Het patriciaat domineert het stadsbestuur, is actief in de centrale en provinciale ambtenarij en streeft naar de verwerving van de adelendom. Tot de gezeten burgers horen ook de groep van wat Pleij noemt de broodschrijvers, kanselarij- en griffieambtenaren, klerken, kopiisten, advocaten, notarissen en schoolmeesters; onder hen bevinden zich veel geestelijken. Tot dezelfde groep kan men de meesters rekenen en anderen die bestuursfuncties in gilden en ambachten (geconcentreerd in naties) hebben. Ook de in Brussel levende geestelijkheid moet bij deze groep geteld worden. Samen vormt de gezeten burgerij de elite binnen een stad. Het volk is vertegenwoordigd door het gemeen, bestaande uit handwerkslieden, dagloners, textielarbeiders, venters en dienstpersoneel, en uit de moeilijk te vatten groep van de zwervenden. Op bladzijde 349 wordt een ander type indeling aangevoerd: