

Johanna Ferket

Hekelen met humor

Maatschappijkritiek in
het zeventiende-eeuwse
komische toneel
in de Nederlanden



Hekelen met humor

Voor Bram

Hekelen met humor

*Maatschappijkritiek in het zeventiende-
eeuwse komische toneel in de Nederlanden*

JOHANNA FERKET



Hilversum
Verloren
2021

Dit onderzoek werd mogelijk gemaakt dankzij de steun van het Bijzonder Onderzoeksfonds van de Universiteit Antwerpen en het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek (FWO-Vlaanderen).

Afbeelding omslag: Cornelis Troost, *De omkopingscène uit het tweede bedrijf van het blijspel 'Hopman Ulrich of de bedrogen gierigheid' van Joan van Paffenrode (1661), 1745.* (Rijksmuseum, Amsterdam). Omkadering: Cornelis Brouwer, naar Jan Bulthuis, naar Jan Gerard Waldorp, *Schouwburg met toneeldecor: De Hollandsche Straat, 1791.* (Rijksmuseum, Amsterdam).

ISBN 978 90 8704 861 7

© 2021 Johanna Ferket

Uitgeverij Verloren

Torenlaan 25, 1211 JA Hilversum

www.verloren.nl

Opmaak: Rombus, Hilversum

Omslagontwerp: Rombus/Tanja Stropsma, Hilversum

No part of this book may be reproduced in any form without written permission from the publisher.

Inhoud

Woord vooraf	9
1 Inleiding	11
1.1 Aanleiding voor het onderzoek	11
1.2 De context: toneelvernieuwing in de zeventiende eeuw	12
1.3 Status quaestionis	14
1.3.1 Het komische toneel in de Nederlanden	14
1.3.2 Maatschappijkritiek en opinievorming in de zeventiende eeuw	19
1.4 Het corpus	21
1.4.1 Maatschappijkritiek: een moeilijk begrip	22
1.4.2 Het onderzoekscorpus	24
1.5 Het onderzoek	25
2 Maatschappijkritische thema's	33
2.1 Levensstijl	33
2.1.1 Mode	34
2.1.1.1 Mode en 'vreemdelingen'	36
2.1.1.2 Mode en de (nep)adel	40
2.1.1.3 De modewereld van binnenuit	43
2.1.1.4 De modewereld vanop een afstand	46
2.1.1.5 Mode als generatieconflict	50
2.2 Maatschappelijke problemen	53
2.2.1 Duitsers	54
2.2.1.1 Veranderende sociale posities	57
2.2.1.2 Duitsers en kritiek op de nieuwe rijken	58
2.2.1.3 Nederlandse nuchterheid	61
2.2.1.4 Werkende klasse	63
2.2.1.5 Genuanceerd beeld van Duitse immigranten	66
2.3 Beroepen	68
2.3.1 Kritiek op overheidsfiguren	69
2.3.1.1 Het gerecht: advocaten en procureurs	71
2.3.1.2 Notarissen	74
2.3.1.3 De ratelwacht	77

2.3.1.4	De drost	79
2.3.1.5	De schout	82
2.4	Privéleven	86
2.4.1	Vrouwen over vrouwen	88
2.4.1.1	Populaire visies op vrouwelijk gedrag	89
2.4.1.2	Het dagelijks leven van vrouwen?	93
2.4.1.3	Vrouwen in tijden van crisis	96
2.4.1.4	Vrouwen als critici van rijkdom	98
2.4.1.5	Seksualiteit	99
2.5	Universeel of lokaal?	104
2.5.1	Opnieuw relevant of plagiaat?	106
2.5.2	Actuele kritiek	108
2.5.2.1	Persoonlijke kritiek	109
2.5.3	Verschuivingen in kritiek binnen een bepaald thema: de casus 'gokken'	112
2.5.3.1	Van herbergvermaak tot gevaarlijke verslaving	113
2.5.3.2	Gokken als ontwrichting van de maatschappij	116
3	Maatschappijkritiek in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden: enkele casussen	119
3.1	Amsterdam	119
3.1.1	Willem Dirckzoon Hooft	122
3.1.1.1	Leven en werk	124
3.1.1.2	Thema's	127
3.1.1.2.1	Armoede en crisis	127
3.1.1.2.2	Vreemdelingen	130
3.1.1.2.3	Nieuwe normen in Amsterdam	131
3.1.1.2.4	Algemene moraal?	135
3.1.1.2.5	De maatschappijkritiek van Willem Dirckzoon Hooft	138
3.1.2	Thomas Asselijn	138
3.1.2.1	Leven en werk	140
3.1.2.1.1	De Jan Klasentrilogie	140
3.1.2.2	Thema's	142
3.1.2.2.1	Kritiek op de menisten	142
3.1.2.2.2	Hetze rond <i>Jan Klaasz</i>	147
3.1.2.2.3	Menistenpersonages bekritisieren de maatschappij	151
3.1.2.2.4	Veranderende maatschappij	152
3.1.2.2.5	Maatschappijkritiek in Asselijns latere toneelstukken: bevestiging van de burgerethiek?	155

3.2	Antwerpen	159
3.2.1	Willem Ogier	160
3.2.1.1	Leven en werk	161
3.2.1.1.1	De Seven Hoofsonden	162
3.2.1.2	Thema's	163
3.2.1.2.1	Klassen en standen	163
3.2.1.2.2	Wantoestanden aan de werf	165
3.2.1.2.3	De Antwerpse kranten	167
3.2.1.2.4	De tulpengekte	168
3.2.1.2.5	Prostitutie in Antwerpen	169
3.2.1.2.6	Clichématig kritiek en moralisaties	171
3.3	Toneel buiten Amsterdam in de Republiek	174
3.3.1	Maatschappijkritiek in de Noordelijke provinciesteden	176
3.3.2	Delft	178
3.3.2.1	Gerrit Corneliszoon van Santen	178
3.3.2.1.1	Maatschappijkritiek	180
3.3.3	Gorinchem	184
3.3.3.1	Joan van Paffenrode	184
3.3.3.1.1	Maatschappijkritiek	188
3.4	Toneel buiten Antwerpen in de Zuidelijke Nederlanden	190
3.4.1	Maatschappijkritiek in de Zuidelijke provinciesteden	192
3.4.2	Lier	194
3.4.2.1	Cornelis de Bie	195
3.4.2.1.1	Maatschappijkritiek	196
3.5	Evoluties en regionale verschillen	200
4	Strategie	205
4.1	Theoretische opvattingen	205
4.2	Algemene strategie	209
4.2.1	Verbale strategie	209
4.2.1.1	Monoloog en referentiële uitweiding	209
4.2.1.1.1	Cris de Paris	213
4.2.1.2	Dialogoog (discussie)	215
4.2.1.3	Anekdoten en verhalen	219
4.2.1.4	Roddel	220
4.2.1.5	Spreekwoorden	223
4.2.2	Non-verbale strategie	224
4.2.2.1	Gedrag: voorbeeld en tegenvoorbeeld	226
4.2.3	Humor	229
4.2.3.1	Parodie	230
4.2.3.2	Karikaturen, stereotypen en clichés	235
4.2.3.2.1	Nationale stereotypen	235

4.2.3.2.2 Beroepsstereotypen	237
4.2.4 Kritische personages	238
4.2.4.1 De <i>outsider</i>	238
4.2.4.2 De <i>insider</i>	241
4.2.4.3 Dienstpersoneel	243
4.2.4.4 Bejaarden	244
4.2.4.4.1 Realistisch beeld van ouderdom	245
4.2.4.4.2 Rijkdom	248
4.2.4.4.3 Type?	249
4.2.4.5 Discrepantie tussen woord en daad	251
4.3 Strategie voor gevoelige kritiek	252
4.3.1 Censuur	253
4.3.2 Zelfcensuur en omzichtige strategieën	256
4.3.2.1 Vage namen	257
4.3.2.2 De zondebok	260
Conclusie	263
Bibliografie	271
Bijlage	300
Index	305

Woord vooraf

In mei 2018 verdedigde ik mijn proefschrift met de titel: “Hy dwong het volk door klucht te luistren naar hun plichten”: maatschappijkritiek in het zeventiende-eeuwse komische toneel uit de Nederlanden.¹ Dit boek is, nu anderhalf jaar later, het resultaat van dit vijfjarige onderzoek aan de Universiteit Antwerpen, met steun van het BOF-fonds van de Universiteit Antwerpen waarmee ik mijn onderzoek tijdens een ‘opvangjaar’ (2014-2015) kon starten, en het FWO-Vlaanderen dat mijn aspirantbeurs voor vier jaar onderzoek financierde (2015-2019).

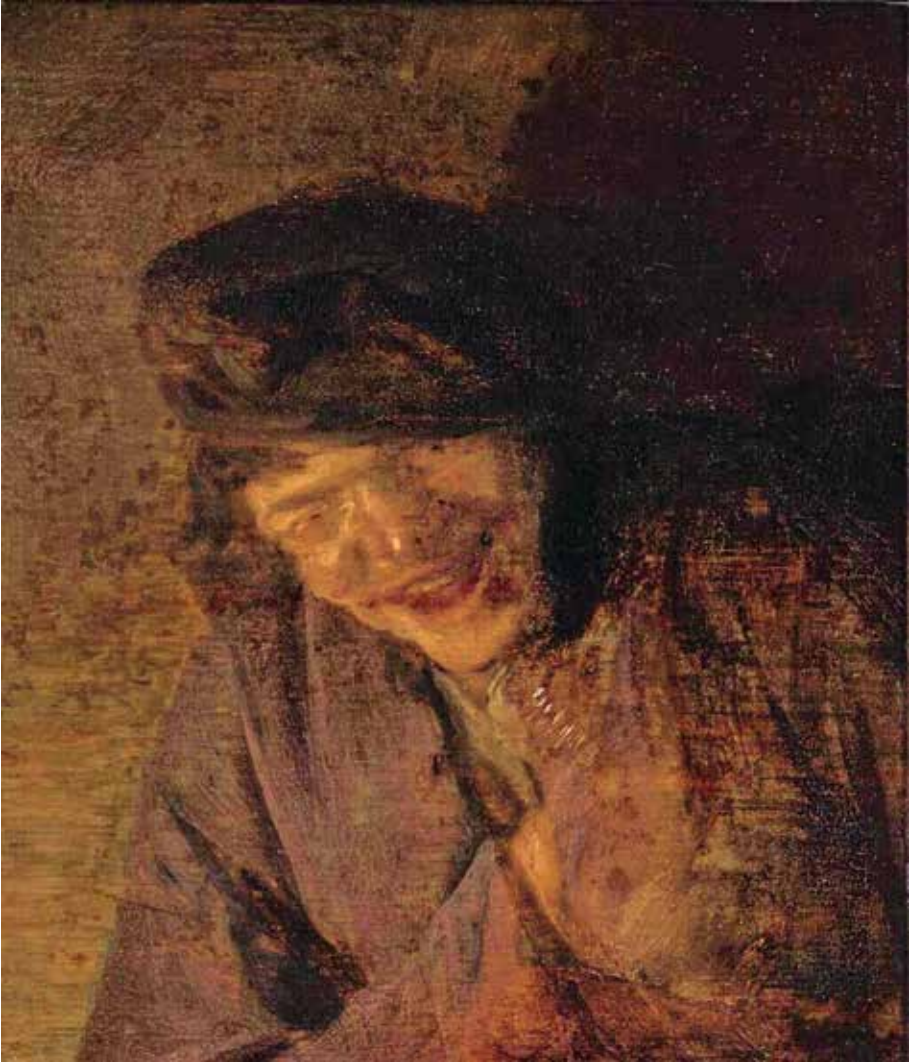
Voor de realisatie van dit boek ben ik veel dank verschuldigd aan mijn promotor Hubert Meeus. Hij was de ideale begeleider tijdens mijn doctoraatsonderzoek, zowel op professioneel als op persoonlijk vlak. Hij zorgde voor een ontspannen werksfeer en gaf met het gevoel bij een ‘team’ te horen. In zijn drukke agenda kwamen ‘zijn mensen’ altijd eerst, wat ik altijd heel bijzonder heb gevonden. De jury van mijn doctoraatsverdediging wil ik danken voor alle suggesties en feedback die dit werk tot een beter boek hebben gemaakt.

Mijn familie verdient grote dank. Het is dankzij mijn ouders dat ik de liefde voor literatuur en cultuur van jongs af heb meegekregen. Zij namen me mee naar het theater en brachten een weelde aan literatuur in huis. Mama, papa, mijn zussen Charlotte en Ruth en mijn broer Nathan zijn mijn grootste supporters en de veilige thuishaven waar ik altijd op kan terugvallen.

Een bijzondere dankbetuiging is gericht aan mijn vriend, Bram. Hij was een enorme steun tijdens mijn doctoraatsonderzoek, maar ook in het realiseren van dit boek. Zijn hulp, op de meest uiteenlopende manieren, heeft heel veel voor me betekend. Ik draag dit boek dan ook aan hem op.

Antwerpen, 10 mei 2021.

¹ Het citaat in de titel is een vers uit een grafdicht van Jan Vos voor Gerbrand Adriaensz. Bredero. Zie Vos 1975, 290.



Adriaen van Ostade, Kop van een lachende boer, 1642. Museum Boijmans-Van Beuningen.

1 Inleiding

1.1 Aanleiding voor het onderzoek

In 2013 schreef ik een masterscriptie over de Antwerpse toneelschrijver Frederico Cornelio de Conincq. De Conincq schreef originele Nederlandse toneelstukken gebaseerd op de Spaanse *comedia*. De *comedia* is een genre dat tragische en komische elementen combineert. In *Bedwonghen liefde* (1635), *De liefde en 't geval* (1636), maar vooral in *Liefdens behendicheyt* (1638) bood De Conincq een kritisch beeld van de Spaanse adel en dat in een omgeving die door Spanje werd bestuurd. Deze kritiek was ongewoon in publicaties of toneelopvoeringen in de Zuidelijke Nederlanden. Gebruikmakend van de conventies van het Spaanse theater ging De Conincq ironisch om met de grote thema's uit de *comedia*. In *Liefdens behendicheyt* reduceerde hij de typische Spaanse personages tot groteske karikaturen. Bovendien uitten de Antwerpse komische personages in zijn stuk felle kritiek op het gedrag van de Spaanse edellieden en de Nederlanders die op hen wilden lijken. Deze komische personages, knechten en dienstmeiden, refereerden ook regelmatig aan situaties in Antwerpen. Zo gaven ze commentaar op de mode van de rijke dames en de bastaardkinderen in de stad. De Conincq speelde in op herkenbare situaties en confronteerde op die manier het publiek met kritiek op de maatschappij waar het zelf deel van uitmaakte.¹ De maatschappijkritiek van komische personages in het werk van F.C. de Conincq maakte me nieuwsgierig naar kritiek in andere komische toneelstukken uit de zeventiende eeuw. In het onderzoek naar het zeventiende-eeuwse komische toneel zijn er enkele studies over maatschappijkritische passages in het werk van G.A. Bredero, maar voor de rest is hierover nauwelijks iets bekend. De vaststelling dat er wel degelijk maatschappijkritiek aanwezig was in het (komische) werk van toneelschrijvers uit de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden, vormde de aanleiding voor dit onderzoek. Ik wilde achterhalen welke onderwerpen zeventiende-eeuwse toneelschrijvers bekritiseerden in hun komische toneelstukken en welke strategieën ze gebruikten om hun maatschappijkritiek naar het publiek te communiceren.

¹ Mijn masterscriptie heb ik herwerkt tot een artikel, dat gepubliceerd is in het tijdschrift *De Zeventiende Eeuw*. Zie Ferket 2016a.

1.2 De context: toneelvernieuwing in de zeventiende eeuw

Gelijktijdig met gelijkaardige veranderingen in andere West-Europese theaterculturen vonden er aan het begin van de zeventiende eeuw twee belangrijke wijzigingen in het theaterlandschap in de Nederlanden plaats.² Het theater werd professioneler en toneelstukken verschenen in toenemende mate in druk.

In tegenstelling tot de rederijkers uit de zestiende eeuw, die hun toneelstukken op de markt speelden voor een groot publiek, werd toneel in de zeventiende eeuw steeds meer binnenskamers opgevoerd voor een betalend publiek. Dat resulteerde uiteindelijk in de oprichting van de eerste schouwburgen. In Amsterdam was dat eerst de Nederduytsche Academie (1617) en daarna de Amsterdamse schouwburg (1637).³ In de Zuidelijke Nederlanden verliep het proces van professionalisering trager, maar ook daar openden de rederijkers na verloop van tijd hun kamers voor een betalend publiek. In Antwerpen vroeg de rederijkerskamer De Violieren in de jaren dertig van de zeventiende eeuw entreegeld voor het bijwonen van een toneelvoorstelling in hun kamer, waarvoor ze ook professionele acteurs inhuurden. Halverwege de zeventiende eeuw werd in Antwerpen het Aalmoezenierstheater opgericht.⁴ Door de professionalisering van theater steeg de productie van toneel in grote mate. Om zoveel mogelijk publiek te lokken, moest er frequent worden gespeeld en moest het repertoire regelmatig vernieuwen.⁵ De schouwburgen hadden het publiek nodig om te blijven bestaan en moesten dus ook zoveel mogelijk tegemoet komen aan de smaak van de toeschouwers. Hierdoor veranderde ook de inhoud van het toneel in de zeventiende eeuw grondig. Hoewel theater vaak nog met het adagium ‘utile dulci’ werd verantwoord, was het nu veel meer gericht op het vermaken van het publiek. Het allegorische, didactisch-moraliserende toneel uit de zestiende eeuw verdween naar de achtergrond. Verschillende genres, zowel tragische als komische, werden grondig vernieuwd en zeventiende-eeuwse toneelschrijvers experimenteerden met nieuwe genres en ‘tussenvormen’ zoals de tragi-komedie.⁶

In de zeventiende eeuw verschenen toneelstukken in toenemende mate in druk.⁷ In de zestiende eeuw werden toneelstukken zelden gedrukt, en als dat wel gebeurde was dat anoniem of onder het devies van de rederijkerskamer. Meestal ging het ook om een collectie van toneelstukken naar aanleiding van een rederijkerswedstrijd. In de zeventiende eeuw publiceerden toneelschrijvers echter onder

² Rutter 2011, 94-95; Andrews 2005; Anderson 1991, 15-18.

³ Smits-Veldt 1991a, 14-17.

⁴ Over de evolutie en speelmogelijkheden van de rederijkers in de Zuidelijke Nederlanden, zie De Paepe 2011.

⁵ Hummelen 1996, 202-203.

⁶ Smits-Veldt 1991a, 18-21.

⁷ Worp 1903-1907, 87; Meeus 2004, 306-310.

eigen naam.⁸ Uitgevers en drukkers speelden gretig in op de enorme productie van toneelstukken. Zeker wanneer een toneelstuk bekendheid had verworven door de opvoering, hadden drukkers en uitgevers er alle belang bij om het te drukken. Omgekeerd waren de gedrukte teksten ook een vorm van publiciteit voor de opvoeringen. Toneelschrijvers konden op die manier dan weer een veel ruimer publiek bereiken en ontsnaptten aan de beperkingen van de opvoering.⁹

De professionalisering van het toneel aan het begin van de zeventiende eeuw is een keerpunt in de theatergeschiedenis. Dat geldt niet alleen voor het ernstige toneel, maar ook voor komische stukken. De belangrijkste representanten van de modernisering van het komische toneel aan het begin van de zeventiende eeuw zijn zonder twijfel G.A. Bredero, Samuel Coster en P.C. Hooft. Het kluchtgenre uit de middeleeuwen – er zijn kluchten in het Nederlands bekend uit de veertiende eeuw – bestond uit een heel simpele intrige, met eenvoudige dialogen en een snelle climax. De personages waren weinig uitgewerkte, volkse typen. De bedoeling van deze kluchten was om het publiek te plezieren na een ernstig spel.¹⁰ Bij de rederijders had de klucht geen onaanzienlijke status, hoewel Willem van Haecht naar aanleiding van het landjuweel van Antwerpen in 1561 vond dat er te veel waarde werd gehecht aan de kluchten in de rederijderswedstrijden.¹¹ Tegen het einde van de zestiende eeuw trad er een vorm van ‘modernisering’ op in het kluchtspel, en dan vooral in Amsterdam. De anonieme klucht *Meester Kackadoris* (1596) heeft nog een heel eenvoudige intrige, maar het stuk bevat wel al meer couleur locale. Zo spreken de personages dialect. De *Boertige kluchten* (1610-1612) van G.H. van Breughel aan het begin van de zeventiende eeuw zijn ook nog sterk in de rederijkerstraditie verankerd, maar ze bevatten ook al meer uitgewerkte personages die dialect spreken.¹² De echte ‘modernisering’ gebeurde door Coster (en Hooft), maar vooral door Bredero. In hun komische toneelstukken werkten ze hun personages grondiger en veel gedetailleerder uit dan voordien. Deze personages zijn geen schetsmatige figuren meer, maar worden in al hun kleinmenselijke trekken getekend. Ze hebben een achtergrond, spreken dialect en bewegen zich tijdens hun dagelijkse bezigheden in een voor het publiek herkenbare omgeving. Deze stukken bevatten veel couleur locale: verwijzingen naar bekende straten, pleinen, winkels en herbergen. Deze verwijzingen maken de stukken meer referentieel en kunnen daardoor ook invloed hebben gehad op het uiten van maatschappijkritiek.

⁸ Meeus 2004, 307-310.

⁹ Meeus 2004, 307-310.

¹⁰ Van Oostrom 2013, 428-432.

¹¹ Kramer 2009, 35.

¹² Van Stipriaan 1996b, 41.

1.3 Status quaestionis

1.3.1 *Het komische toneel in de Nederlanden*

In tegenstelling tot de vele pogingen om de genre-aspecten van het zeventiende-eeuwse ‘ernstige’ toneel in kaart te brengen,¹³ zijn die voor het komische toneel schaars. Willem Ornée gaf in de jaren tachtig een eerste aanzet, met een beschrijvingsmodel om de formele en inhoudelijke eigenschappen van komische toneelstukken en de evolutie door de tijd heen in kaart te brengen.¹⁴ Hij vergeleek tien kluchten uit het begin van de zeventiende eeuw met tien kluchten uit het begin van de achttiende eeuw op vijftien punten (de vorm, de personages, het verhaal, de moraliserende aspecten, de spektakelelementen, enz.). Ornée toonde op die manier enkele evoluties, die onder andere de personages, het verhaal en het taalgebruik betreffen, maar een helder beeld van de genre-eigenschappen van kluchten krijgen we niet.¹⁵ Na Ornée werd er nooit een vergelijkbaar systematisch genre-onderzoek gedaan op een groot corpus van kluchten, waardoor het nog steeds ontbreekt aan een heldere definitie van het genre. De tot nu toe meest gangbare (zeer beperkte) definitie van een klucht (zeker voor de eerste helft van de zeventiende eeuw) is dat het een dramatische kunstvorm is die het volkse leven verbeeldt. De personages komen uit de volksklasse en de klucht handelt over thema’s zoals dronkenschap en overspel. Middelen om het publiek te vermaken zijn list, leugens en bedrog.¹⁶ Tegen het einde van de zeventiende eeuw werden kluchten ‘beschaafder’, onder invloed van het Frans classicisme, en speelden ze zich meer onder de gegoe-de burgers af.¹⁷ Het blijspel verschilt vooral vormelijk van de klucht. Een blijspel is langer maar inhoudelijk zijn er verder weinig verschillen.¹⁸

Kluchten waren een vast onderdeel van het toneelrepertoire. Ze werden steeds na een ernstig toneelstuk of soms na een blijspel opgevoerd. Blijspelen of komedies waren door hun lengte niet geschikt als nastuk.¹⁹ Het publiek van tragedies en dat van kluchten en blijspelen was dus hetzelfde. Zeker aan het begin van de zeventiende eeuw kwamen ook regelmatig kluchten of kluchtige scènes in ernstige toneelstukken voor. Deze ‘minderemanstonelen’ lijken een voortzetting te zijn van de ‘sinnekens’ uit vroegere rederijkersspelen.²⁰ Komische toneelstukken waren belangrijk in de zeventiende-eeuwse vermaakcultuur. Na de droevige gebeurtenis-

13 Smit 1964; Rens 1977; Van Eemeren & Meeus 1988.

14 Ornée 1981a en Ornée 1981b.

15 Ornée 1981a.

16 Van Leuvesteijn in: Noozeman & Nil 2012, 9.

17 Porteman & Smits-Veldt 2009, 710-711.

18 Van Stipriaan 1996b, 55-57.

19 Albach 1977, 42.

20 Meeus 1990, 885.

sen in een tragedie, dienden kluchten om het gemoed te verlichten. Op die manier kon de gevreesde melancholie worden bestreden.²¹

Sinds de negentiende eeuw bestaan er enkele hardnekkige misverstanden en negatieve waardeoordelen over het komische toneel en dan vooral over de klucht. Enerzijds zouden kluchten typisch zijn voor de volkscultuur, zich vooral richten op de lagere bevolkingsklassen en daarom een goed inzicht geven in het volksleven van de zeventiende eeuw. Anderzijds zouden ze dubieus en – in de eigen tijd – gecontesteerd vermaak bieden.²² De vraag in hoeverre het zeventiende-eeuwse komische toneel een afspiegeling is van de toenmalige werkelijkheid, zorgde voor veel debat.

In de negentiende eeuw kwam het komische toneel onder de aandacht door de interesse voor het vaderlandse verleden en de zoektocht naar de zogenaamde ‘volksaard’. In de twintigste eeuw speelde het komische toneel een belangrijke rol bij de opkomst van de mentaliteitsgeschiedenis.²³ Die tak van onderzoek is vooral het domein van historici, die aandacht besteden aan algemeen gedeelde opvattingen over het dagelijkse leven van ‘gewone’ mensen. Belangrijke thema’s daarin zijn ideeën over de kindertijd, familie, seksualiteit en dood. Toonaangevend in dat opzicht waren onder anderen Philippe Ariès met bijvoorbeeld *Lenfant et la vie familiale sous l’Ancien Régime* (1960), Peter Burke met *Popular Culture in Early Modern Europe* (1978) en Simon Schama met *The Embarrassment of Riches* (1987). Komisch toneel werd in de mentaliteitsgeschiedenis vaak als illustratiemateriaal gebruikt, een benadering die controverse opriep. Kort gezegd waren er twee stromingen: de ene vond historisch theater een betrouwbare bron voor de kennis van de contemporaine maatschappij²⁴ en gebruikte kluchten en blijspelen als aanvulling op archiefmateriaal,²⁵ de andere wees deze benadering af en benadrukte het fictieve en genrematige karakter van toneel.²⁶

Het letterkundig onderzoek heeft in de laatste decennia veel negentiende-eeuwse veronderstellingen genuanceerd. Het richtte zich vooral op de interpretatie van blijspelen en kluchten, en specifiek op de vraag of deze toneelstukken al dan niet didactisch moeten worden opgevat. De debatten spitsten zich vooral toe op de werken van ‘De Grote Drie’ in Amsterdam: P.C. Hooft (*Warenar*, samen met Coster geschreven), Bredero (*Moortje en Spaanschen Brabander*) en Coster (*Teeuwis de boer, Tiisken vander Schilden*).²⁷ De grote hoeveelheid kluchten en blijspelen van andere

²¹ Van Stipriaan 1996b, 34.

²² Van Stipriaan 1996b, 5-6.

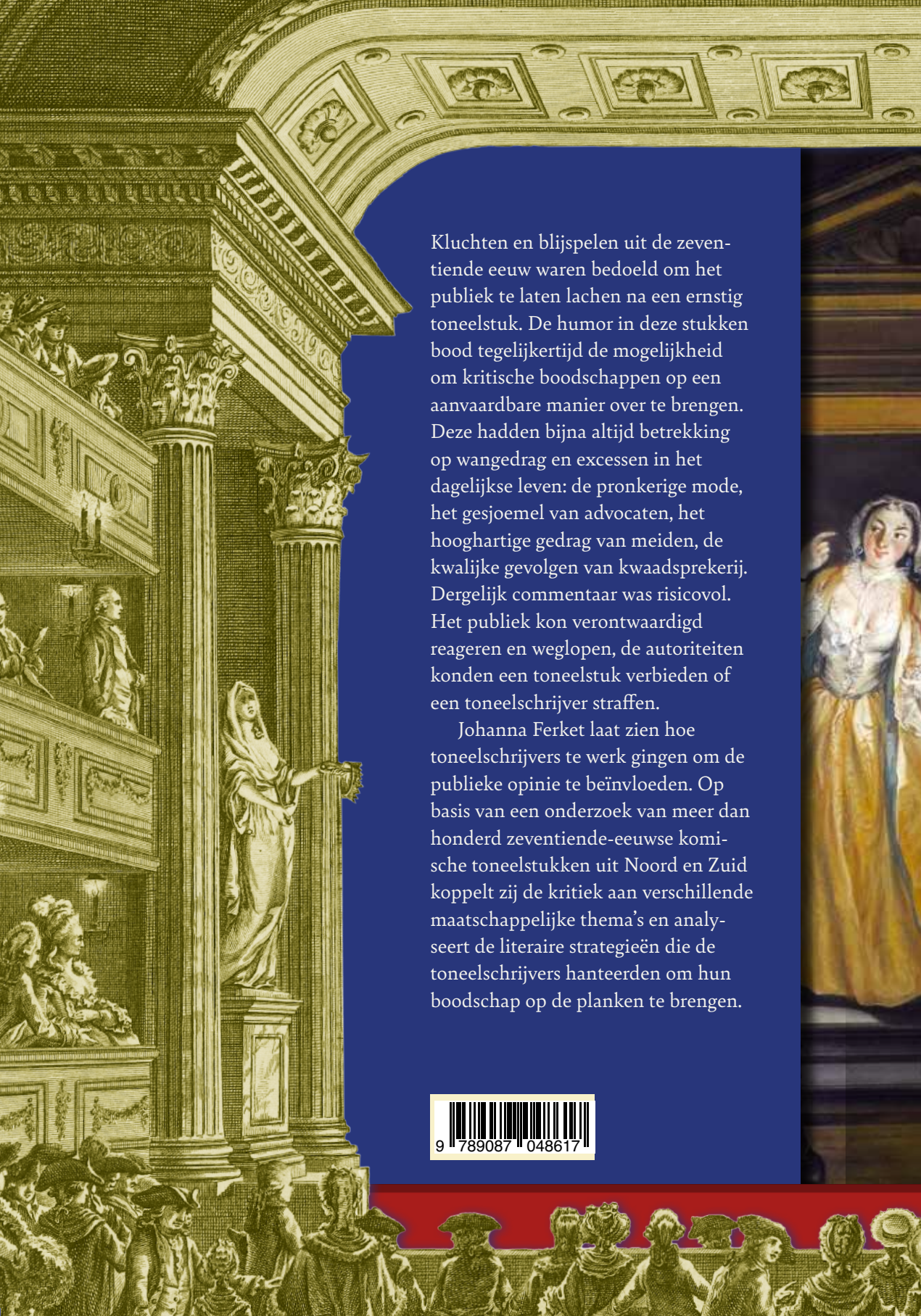
²³ Van Stipriaan 1994, 389.

²⁴ Bijvoorbeeld Leuker & Roodenburg 1988; Leuker 1992a, 59; Leuker 1992b, 334-335; Dekker & Roodenburg 1984.

²⁵ Van Deursen 1992 haalt in zijn werk over het alledaagse leven van gewone mensen in de Gouden Eeuw regelmatig kluchten aan als illustratiemateriaal.

²⁶ Bijvoorbeeld Grootes 1985.

²⁷ Zie bijvoorbeeld Schenkeveld-van der Dussen 1985; Van Strien 1996.



Kluchten en blijspelen uit de zeventiende eeuw waren bedoeld om het publiek te laten lachen na een ernstig toneelstuk. De humor in deze stukken bood tegelijkertijd de mogelijkheid om kritische boodschappen op een aanvaardbare manier over te brengen. Deze hadden bijna altijd betrekking op wangedrag en excessen in het dagelijkse leven: de pronkerige mode, het gesjoemel van advocaten, het hooghartige gedrag van meiden, de kwalijke gevolgen van kwaadsprekerij. Dergelijk commentaar was risicovol. Het publiek kon verontwaardigd reageren en weglopen, de autoriteiten konden een toneelstuk verbieden of een toneelschrijver straffen.

Johanna Ferket laat zien hoe toneelschrijvers te werk gingen om de publieke opinie te beïnvloeden. Op basis van een onderzoek van meer dan honderd zeventiende-eeuwse komische toneelstukken uit Noord en Zuid koppelt zij de kritiek aan verschillende maatschappelijke thema's en analyseert de literaire strategieën die de toneelschrijvers hanteerden om hun boodschap op de planken te brengen.

