

## Opera 24

### Cosi fan tutte, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

De opera's *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* en *Cosi fan tutte* hebben niet alleen met elkaar gemeen dat ze van Mozart zijn, en in het Italiaans, en op libretto van Lorenzo da Ponte, maar vooral dat het *komedies* zijn. Geen kluchten van het type gooi-en smijtwerk, maar blijspelen met een vrij ingewikkelde plot en een thema dat humor, ironie en af en toe een tikkeltje cynisme bevat. Er zijn veel van die opera's, maar in het totaal van de afgelopen drie eeuwen is het subgenre toch een minderheid. Bijvoorbeeld Verdi heeft er maar één geschreven, *Falstaff*, en Von Gluck, Bellini en Wagner ieder nul. De bekendste meesters zijn Rossini en Donizetti, die het beiden diverse keren hebben gepresteerd. En Mozart dus, vooral met de bovengenoemde drie. Daaraan ging *Die Entführung aus dem Serail* (1782) vooraf, maar die was in het Duits. *Figaro* volgde in 1786, *Giovanni* in 1787 en *Cosi fan tutte* in 1790. Het waren er drie die in hun vrijmoedige geest en thematiek zo rond de Franse Revolutie hun tijd nogal vooruit waren.



Begintitels in commedia dell'arte-stijl (Hongarije, 2017).

### Samenwerking met Da Ponte

Dat de drie komedies van Mozart zo progressief en geestig waren, is niet alleen te danken aan zijn eigen genie, maar zeker ook aan de bijzonder veelzijdige en ruimdenkende Lorenzo da Ponte (1749-1838). Diens werk paste in de geest en de traditie van de commedia dell'arte. Da Ponte had in de laatste levensjaren van keizer Jozef II (die overleed in 1790) als hofdichter veel invloed op de keizer en het Burgtheater in Wenen. Da Ponte was geboren in Veneto als Italiaanse Jood, als kind van twaalf katholiek gedoopt, later priester gewijd en schrijver van libretti geworden, als zodanig in Wenen werkzaam geweest, vervolgens in 1791 verhuisd naar Londen, daar failliet gegaan en

in 1805 met vrouw en kinderen geëmigreerd naar de USA, waar hij is gestorven als genaturaliseerd Amerikaan. Wikipedia meldt:

De meeste van de 28 libretti die Da Ponte schreef zijn adaptaties van bestaande toneelstukken van bijvoorbeeld Voltaire, Pierre de Beaumarchais, Giovanni Battista Guarini, Luis Vélez de Guevara en Carlo Goldoni. Alleen van *L'arbore di Diana* en *Così fan tutte*, opera's waarin de kuisheid respectievelijk de trouw wordt uitgedaagd, is de plot geheel zijn eigen werk.



Don Alfonso met de twee jeugdige officieren (Hongarije, 2017).

Wikipedia meldt trouwens ook nog dat Da Ponte in 1823-1830 memoires heeft gepubliceerd die 'niet altijd geloofwaardig' worden genoemd (de man was ook al bijna 80 toen). Deze zijn in 1998 bij Meulenhoff in een Nederlandse vertaling gepubliceerd, en ik neem blindelings aan dat het amusante lectuur is. Voor de samenvatting van het libretto van *Così fan tutte* beroep ik me nu

op *Elseviers Groot Operaboek* (1959) van Leo Riemens, want dat is wél altijd geloofwaardig. Ik geef een sterk ingekorte versie, maar niet superkort, want de plot is ingewikkeld. Het is een opera buffa met een ouverture, twee akten, zeven tonelen. De titel is *zo doen ze allen*, ook wel *la scuola degli amanti*.



De twee pedante officieren in rokkostuum (San Francisco, 2013).

### Eerste akte, toneel 1

Het terras van een koffiehuis in Napels (eventueel: ten huize van don Alfonso). Alfonso is aan de maaltijd met zijn jongere vrienden Ferrando en Guglielmo. Die scheppen op over de deugden van hun verloofden, resp. Dorabella en Fiordiligi. De ervaren Alfonso is sceptisch en stelt voor de deugdzaamheid der beide dames eens op de proef te stellen. Beide officieren zijn eerst verontwaardigd, maar willen dan wel wedden. Mocht blijken dat de dames hun verloofdes trouw blijven, dan ontvangen de

mannen ieder honderd guinea's. Ze fantaseren alvast hoe ze dat geld gaan uitgeven, trio *Una bella serenata*.



De wereldwijze Don Alfonso (San Francisco, 2013).

## Toneel 2

De tuin van de zussen. Ze zingen een lofzang op hun minnaars, duet *Ah, guarda sorella*. Dan komt don Alfonso buiten adem vertellen dat de twee jonge officieren zijn overgeplaatst en onmiddellijk per boot zullen vertrekken. Ze komen nog even afscheid nemen. Roerend. Alfonso lijkt echter zijn twijfels te hebben. Uiteindelijk vertrekken de twee vrienden, nagewuifd door hun geliefden en don Alfonso, trio *Soave sia il vento*. [Dit trio is een van de hoogtepunten, want de twee meisjes lijken echt bedroefd, ongeveer alsof hun lievelingskonijntje zojuist gestorven is, echt over the top, terwijl Don Alfonso zich zeer schijnheilig bij hun verdriet aansluit. Het is een hilarische scène, die regelrecht uit een Griekse tragedie lijkt te komen.]



Het trio *Soave sia il vento* (Berlijn, 2020). Ik kan er niet omheen [hier een link](#) te plaatsen naar een uitvoering in Glyndebourne (1951) onder Fritz Busch, met Sena Jurinac, sopraan, Blanche Thebom, mezzo, en Mario Borriello, bariton. Let op het deinen van de zee. 'Er zijn twee soldaten weg,' houdt Despina de zusjes niet veel later voor, 'maar bedenk eens hoeveel mannen er nog hier zijn.'

## Toneel 3

Ten huize van de zussen. Kamenier Despina maakt een ontbijt met chocolade klaar, maar de dames zijn niet in de stemming. Ze sluiten de gordijnen en zeggen dat ze wel dood zouden willen zijn. Dorabella uit haar ontroostbare smart in de aria *Smania implacabili*. Despina geeft een nuchter tegengeluid en vraagt zich af of de heren officieren daar in de verte wel zo trouw zullen zijn. Verontwaardigd verlaten de dames de kamer. Zo krijgt don Alfonso Despina onder vier ogen te spreken. Hij zegt dat de twee afleiding nodig hebben en dat hij daarom twee Albanese vrienden heeft laten komen (niet zeggende dat dit de twee verloofden in vermomming zijn). Die verschijnen dan, met stoere knevels en baarden, en Despina begint zo hard te lachen dat de twee zussen binnenkomen. De gasten vallen meteen op hun knieën voor de twee meisjes, die ze bedelven onder complimenten. [In

de commedia dell'arte is een vermomming nooit bedoeld voor het publiek in de zaal.] De zusters zijn niet onder de indruk, ook niet als Alfonso hoog opgeeft van zijn 'Albanese vrienden'. Fiordiligi zingt dat ze zo standvastig is als een rots. De twee dames verlaten hooghartig de kamer. De twee jonge officieren denken nu dat ze hun weddenschap al hebben gewonnen, maar don Alfonso vindt dat er nog meer proeven moeten volgen. Ferrando zingt een lyrische aria.



Het larmoyante afscheid; don Alfonso amuseert zich, hij is de 'I', de vijfde stem, bij het ensemble van vier dat hier aan het zingen is (Berlijn, 2020).

#### Toneel 4

De tuin van de zussen. Ze zingen een duet. De twee 'Albanezen' komen aangelopen en beweren dat ze vergif hebben geslikt uit verdriet. Alfonso vindt dat de dames daarvoor wel enige aandacht mogen tonen en zij roepen dan de ervarener Despina bij zich voor advies. Die stelt voor een dokter te laten komen, maar ondertussen kunnen de twee dames de handen van de stervenden vasthouden en hen troosten. Als de 'dokter' dan komt, met bril

en pruik, ziet het publiek dat dit Despina zelf is, die in de weer gaat met een grote magneet. [Het mesmerizeren of magnetiseren was sinds 1779 in de mode.] De 'Albanezen' kronkelen alle kanten op, maar vinden zo genezing. Ze zijn de zusters zo dankbaar, dat ze een kus verlangen, maar die krijgen ze niet. Zo eindigt de eerste akte met als stand van zaken dat de twee jonge officieren hun weddenschap nog winnen.



Despina (links) geeft de dames een nuchtere kijk op mannen (Berlijn, 2020).

#### Tweede akte, toneel 1

Een kamer in het huis van de zusters. Despina, die door Alfonso al vanaf het begin is omgekocht om hem te helpen, zingt een aria waarin ze haar meesteressen vertelt dat het onzin is om iemand trouw te zijn die afwezig is. Elke vrouw van vijftien kan een man om haar vinger winden, aria *Una donna a quindici anni*. De zusters laten zich nu eindelijk overtuigen en spreken met elkaar af welke 'Albanees' ze zullen kiezen. Die twee heren beginnen nu zelf te twijfelen aan de trouw van hun dames en moeten door don Alfonso worden aangemoedigd om de proef eerlijk voort te zetten. Het

gesprek tussen de twee paren komt niet goed op dreef. Dorabella is zo onvoorzichtig om haar medaillon met het portret van Ferrando met de vermomde Guglielmo te ruilen tegen een hanger in de vorm van een hart, duet *Il core vi done*. Fiordiligi is standvastiger, maar toch niet als een rots. Ze stuurt Ferrando weg, en betreurt dat even later in een grote aria, *Per piet , bel idol mio*.

De twee vrienden vergelijken hierna hun bevindingen. Ferrando heeft goede berichten, tot vreugde van Guglielmo, maar die moet Ferrando tot zijn spijt melden dat diens Dorabella minder standvastig is, aria *Donne mie, la fate a tanti*. Dit ontlokt Ferrando een heftige aria, *Tradito, schernito*.



Despina als dokter en de zojuist weer tot 'leven' gebrachte officieren als 'Albanees', dat wil hier zeggen in zomerse vakantiekleiding. Salzburg, 2020.

## Toneel 2

Een kamer in het huis. Fiordiligi is nog standvastig en heeft een plan bedacht om dat te blijven. Ze stelt Dorabella voor zich beiden mooi op te tutten en

zich bij hun 'Albanezen' te voegen. Dorabella zingt hier de aria *E amore un ladroncello* (die helaas meestal gecoupeerd wordt, schreef Riemens nog in 1959). Fiordiligi's standvastigheid houdt echter op als Ferrando binnenkomt en haar weer zijn liefde betuigt, duet *Fra gli amplessi*. Vol trots meldt hij zijn resultaat aan Guglielmo, die nu op zijn beurt uit zijn vel springt en door de oude don Alfonso getroost moet worden met de filosofie 'cosi fan tutte'.



De zusjes in volle glorie, Elsa Dreisig (Fiordiligi) en Marianne Crebassa (Dorabella). Ze hebben zojuist besloten t ch ieder een 'Albanees' te kiezen. Salzburg, 2020.

## Toneel 3

De dubbele verloving van de zusters met de 'Albanezen' zal tijdens een banket bekrachtigd worden door een 'notaris', een nieuwe vermomming van Despina. Als alle handtekeningen geplaatst zijn klinkt er in de verte tromgeroffel: het garnizoen is in Napels teruggekeerd. Snel verlaten de 'Albanezen' het huis en even later keren ze in hun ware gedaante terug. Ze vinden hun ontvangst beduidend koeler dan hun vertrek en 'ontdekken' dan

de huwelijkscontracten en een notaris onder de tafel. Deze blijkt weliswaar Despina te zijn, maar ze vinden ook Albanese uniformen. Hoe zit dat? Alfonso verklaart vervolgens dat hij de weddenschap gewonnen heeft. Dit is letterlijk hoe Leo Riemens de inhoudsopgave in 1959 afsloot:

‘Men kan dan zelf kiezen hoe men de opera wil eindigen. Oorspronkelijk is het zo dat Fiordiligi en Dorabella bij hun *nieuwe* geliefden blijven, maar men vond dat vroeger in Duitsland zo immoreel dat men ze zich lieten verzoenen met hun oorspronkelijke verloofden.’



De twee paren weer in hun 'gewone' kleren, aan het einde. Salzburg, 2020.

### Kort commentaar

Het gaat dus duidelijk om een rollenspel, waarvan ook iedereen wéét dat het een rollenspel is. De strekking is in dit geval dat de twee dametjes niet zo trouw blijken te blijven als ze eigenlijk van plan waren en heilig hadden beloofd. Als de 'Albanese' officieren

maar lang genoeg aandringen, blijken ze toch ook charmant genoeg. Of dit bewijst dat álle vrouwen zo wispelturig zijn is natuurlijk vers twee, maar, heren, geloof uw lieve dames niet blindelings. Aan de andere kant, dames, u moet ook begrijpen dat mannen zich met gemak om uw vinger laten winden, zo zijn ze nu eenmaal. En dat hebben we met dit gedachtenexperiment nog eens duidelijk willen maken. De komedie is wat dit betreft niet alleen ietwat vrouwonvriendelijk, maar net zo goed man-onvriendelijk. Ook de heren kun je niet blindelings vertrouwen. *Cosi fan tutte!* zet mannen én vrouwen op een grappige, onrealistische manier aan het denken.

Meer dan een gedachtenexperiment is het niet, de dames en heren zijn nog niet eens getrouwd en tot feitelijk overspel komt het dus niet. Het open einde heeft in een moralistische samenleving echter toch wel iets wat aan immoraliteit grenst, zonder immoraliteit te bevorderen of goed te praten. Voor hedendaagse begrippen is de plot, met aan het einde al dan niet 'gekruiste' koppels, niet meer dan pikant, maar onschuldig vermaak. Aan het einde van de 18de eeuw en zeker in de hele 19de eeuw lag dit in de meeste samenlevingen toch wel wat gevoeliger.

### Iets meer achtergrond

Bij mijn naspeuringen kwam ik een DVD-recensie tegen over de beroemde Italiaanse dirigent Riccardo Muti die in Salzburg debuteerde met *Cosi*. Dat was in 1982, nadat voor de Festspiele

na de dood van Karl Böhm in 1981 als het ware een nieuw tijdperk was aangebroken. Op deze recensie door Paul Korenhof (maart 2011) kom ik zodadelijk terug.

De opera ging op 26 januari 1790 in Wenen in première, maar na vijf voorstellingen overleed Jozef II, waarop de theaters uit rouw gesloten werden. Pas in 1794 kwam *Così* in Wenen weer op de planken, nu in het Duits. ‘Die Duitse vertalingen hebben anderhalve eeuw als lood op het werk gelegen,’ schrijft Riemens. Reeds Devrient [rond 1840] maakte een bewerking waarin Despina in de tweede akte de zusters inlicht over het complot van de officieren, zodat al het verdere slechts “in schijn” gebeurt. De preutse 19<sup>de</sup> eeuw kon Da Pontes wufte libretto niet waarderen. De opera werd in 1811 in Londen opgevoerd, maar gold verder gedurende de hele vorige eeuw als een onbelangrijk werk, dat wegens de tekst ook moeilijk uitvoerbaar was. De eerste verandering hierin kwam door Gustav Mahler, die de opera in 1899 in Wenen opvoerde en er nieuwe belangstelling voor wekte.’ Volgens Riemens zorgde pas in 1955 de Nederlandse Opera in ons land voor een eerste uitvoering in het Italiaans.

Het is nu eenvoudiger een bruggetje te slaan naar de bovengenoemde recensie door Paul Korenhof. Riccardo Muti bracht namelijk in 1982 de *Italiaanse* versie van *Così fan tutte* naar Salzburg (en zeg maar Wenen en Duitsland). Ik citeer Korenhof:

Lange tijd hoorden we de opera’s van Mozart zelden in opnamen onder Italiaanse dirigenten en als dat toch gebeurde, werd het stokje gehanteerd

door autoriteiten als Vittorio Gui of Carlo Maria Giulini, die zich een faam hadden verworven als vertolkers van Rossini-opera’s, Falstaff en ander fijn komediewerk. Hun opnamen beperkten zich echter tot de flitsende humor en de beweeglijke ensembles van *Le nozze di Figaro* en het spel van licht en schaduw in *Don Giovanni*. Het lijkt of de pastelluances van *Così fan tutte* minder tot de verbeelding van het zuidelijk temperament spraken. [...] Het probleem was vooral dat er tot de jaren ’70 van de vorige eeuw een sterke voorkeur heerste voor een ‘Weense Mozartstijl’, waarin zijdeachtige pasteltinten een prominente plaats innamen. Een vertolking van de Da Ponte-opera’s als onverholven Italiaanse komedies met dezelfde tinteling en hetzelfde muzikale vuurwerk dat paste bij Cimarosa, Paisiello en Rossini, was voor velen ondenkbaar of in ieder geval ‘stilistisch onjuist’. Onder invloed van de ‘authentieke’ muziekpraktijk veranderde echter ook ons Mozart-beeld. [Het overlijden van Karl Böhm in 1981 was een keerpunt in onder andere de Mozart-tradities.]



Nog een screenshot van de uitvoering in Salzburg (2020), hier met Don Alfonso (Johannes Martin Kränzle) tussen de ‘Albanezen’. Hij zingt ‘così fan tutte’.

Maar er veranderde vanaf zeg maar 1980 nog heel wat meer in de operawereld, waarbij ik in de eerste plaats kan verwijzen naar de mediawereld met voortaan stereogeluid, kleurentelevisie, video's, dvd's, satelliettelevisie en niet te vergeten het vliegverkeer, dat grote sterren naar alle theaters en studio's van de wereld kan verplaatsen. Korenhof beschreef de gevolgen:

[...] dat de operawereld steeds 'internationaler' werd in die zin, dat er een einde kwam aan de vaste ensembles die in veel belangrijke operahuizen een sterke, stilistisch herkenbare traditie in stand hielden, zelfs in theaters als de Wiener Staatsoper en de Bayerische Staatsoper in München, waar het oude 'repertoiretheater' in grote lijnen in stand bleef. Ook internationaal heerste een soort notie dat Mozart gespeeld diende te worden in die 'Weense stijl', die dankzij de toenmalige, hechte Weense zangerselite tevens gold als een hoogtepunt van ensemblekunst, en ook bij de grote platenmaatschappijen heerste die voorkeur.

De opera *Così fan tutte* had dan bovendien nog het 'nadeel' van de frivole inhoud, die nota bene helemaal het eigen werk was van Da Ponte en Mozart zelf en dus, anders dan *Nozze* en *Giovanni*, moeilijk in de categorie 'eeuwigheidswaarde' in te passen was. Men zag *Così* als een 'tussendoortje' van de goddelijke Mozart en trouwens *Giovanni* niet primair als een (zwarte) komedie. Pas ruim in de 20<sup>ste</sup> eeuw ontstond meer waardering voor Da Pontes zedenkomedies en kwam de weg ook vrij voor een directere, Italiaanse Mozartstijl, met ruimte voor een flinke dosis pathos, waarin de zangers meer ruimte werd geboden voor eerlijk, warmbloedig belcanto. Er werden ook geen aria's of recitatieven

meer overgeslagen. 'Tegenwoordig kijken we daarvan niet op, maar in die tijd was het nog heel normaal om bijvoorbeeld de aria's van Dorabella en Ferrando in akte twee weg te laten,' schrijft Paul Korenhof. Hij tekende hierbij eerlijkheidshalve aan dat ook de oude variant juweeltjes heeft geleverd: een opname onder Von Karajan (1954) en een onder Karl Böhm (1964).



Een van mijn favorieten, nota bene in coronatijd, is een zeer sobere, maar toch nauwgezette encenering door Christof Loy en onder muzikale leiding van Joana Mallwitz voor de Salzburger Festspiele (2020). De zes hoofdrollen oogstten een luid applaus.

## Recente enceneringen

Sedert het standaardwerk van Riemens in 1959 en de keerpunt-uitvoering in Salzburg in 1982 heeft de Italiaanse *Così* zich een stevige plek in het ijzeren repertoire van de operahuizen in de hele wereld weten te verwerven, en dat is natuurlijk wel het

minste waar een topwerk van nota bene Mozart recht op heeft. Ik zal nu niet meer citeren uit Korenhof, die op recensieniveau nog veel meer treffende observaties te bieden heeft bij de diverse uitvoeringen die hij bespreekt (waaronder drie door Muti), maar zijn passage over 'trouw aan de tekst' is me uit het hart gegrepen:

Op het eerste gezicht lijken de toneelbeelden een beetje 'achterhaald', maar daar staat tegenover dat tekst en muziek zoveel meer zeggingskracht krijgen in een encenering die zich ook helemaal op die tekst en die muziek richt. Het gaat er niet zozeer om dat de handeling zich afspeelt in de 18<sup>de</sup> eeuw aan een baai bij Napels, maar om het feit dat daardoor ieder detail van tekst en muziek de juiste betekenis kan krijgen. Een 'actualisering' of enige andere soort van 'modernisering' leidt immers tot fricties, waardoor onnodige eisen worden gesteld aan het acceptatievermogen van de toeschouwer. Laten we eerlijk zijn: dit soort verkleedpartijen zijn totaal 'onrealistisch' en iedere poging om het werk zelfs maar met een schijn van realisme en geloofwaardigheid ten tonele te voeren, is niet alleen in strijd met het gegeven, maar maakt het resultaat bij voorbaat irreëel en ongeloofwaardig. Goed theater, of het nu van Da Ponte is of van Shakespeare, komt op dit punt overeen met de bijbel of welke mythe dan ook: ga je de tekst letterlijk interpreteren, dan klopt er geen klap meer van en verlies je juist de 'eeuwigheidswaarde'.

De ietwat paradoxale conclusie hieruit moet zijn, dat *Cosi*, die als commedia bewust wat onserieus en karikaturaal is opgezet, juist goed bestand is tegen inventieve transposities naar moderne tijden en bizarre maskerades die even onserieus en karikaturaal zijn opgezet, *mits* de tekst en de muziek van Da Ponte en Mozart

onverkort en tot in de details worden gevolgd. Het doet helemaal niet ter zake of de soldaten 'onherkenbaar' als Albanezen vermomd zijn, noch of Despina geloofwaardig als dokter of notaris kan optreden. We doen gewoon *alsof*. De prinsen en prinsessen uit een toneelsprookje zijn ook niet echt. We zien een poppenkast, we gebruiken onze fantasie en empathie. Het is opera.



Een andere 'gestileerde' uitvoering die me goed beviel was die van Michael Haneke in Madrid (2023), waarin het erotische aspect meer aandacht kreeg dan gewoonlijk, zoals trouwens nog meer in München (Benedict Andrews, 2022).

Enigszins tot mijn verbazing blijkt het internet een groot aantal hedendaagse enceneringen te bieden, op een kopgroep met *Carmen*, *La Bohème* en *Salome* na misschien wel de meeste. De talrijke creatieve transposities naar moderne en/of geabstraheerde entourages tonen eigenlijk aan dat het gegeven eigentijds

en modern is. In alle gevallen wordt de strekking van het verhaal – *wie lacht niet, die de mens beziet* – ten volle gehandhaafd en versterkt. De onderstaande lijst van 20 uitvoeringen, die verre van volledig is, geeft een aantal gegevens om het zoeken gemakkelijk te maken: jaar, plaats, dirigent en metteur en scène.



Nogmaals Haneke in Madrid (2023). Hiernaast de nepbruiloft aan het slot.

2020	Berlijn	Barenboim	Vincent Huguet
2021	Brasov	Holiartoc	R. Garstea
2017	Budapest	onvermeld	Miklos Szinetar
2020	Glasgow	S. Stratford	Roxana Haines
2018	Lausanne	Weilerstein	Nafornita Guerin
2020	Lyon	Montanari	Adrian Noble
2023	Madrid	Cambreling	Michael Haneke
2013	MET (NY)	Levine	(original) Lesley Koenig
2018	MET (NY)	Robertson	McDermott
1989	Milaan	Muti	Michael Hampe
2022	München	Jurowski	Benedict Andrews

1991	Oslo	Pappano	(original) Willy Decker
1992	Paris	Gardiner	Gardiner + Metcalf
2024	Paris	Jordan	De Keersmaeker
2013	San Franc.	Luisotti	Francisco Negrin
2023	Sao Paulo	Minczuk	Julianna Santos
2020	Salzburg	Joana Mallwitz	Christof Loy
2024	Wenen	Jordan	Barrie Kosky
2018	Zagreb	Facini	Dora R. Podolski
2009	Zürich	Welser Most	Sven-Eric Bechtolf

Als illustratie bij dit opstel heb ik uit de enorme overvloed vrij willekeurig enkele screenshots gekozen. Ze geven een indruk – meer niet – van wat er allemaal mogelijk en denkbaar is. Voor mij is dit een van de mooiste en leukste opera's ever.

Peter Cuijpers, 15 september 2025

