

NAWOORD

De romans van Benito Pérez Galdós vallen grofweg uiteen in enerzijds de *Episodios nacionales*, waarin hij de (recente) geschiedenis van Spanje reconstrueert, en anderzijds de contemporaine romans. Binnen de eigentijdse romans kunnen drie periodes onderscheiden worden. Tussen 1870 en 1880 schrijft hij, naast de eerste twee van de vijf reeksen 'Nationale episoden', een half dozijn 'these-romans', waaruit een dualistische visie op Spanje spreekt en waarin Galdós nadrukkelijk stelling neemt tegen religieuze zelfgenoegzaamheid en een lans breekt voor vrijheid en progressie. Een van de bekendste werken uit deze periode is *Doña Perfecta* (1876), dat hij rond de eeuwwisseling, naast een aantal andere romans van zijn hand, zal bewerken voor het toneel. In deze eerste periode schrijft hij ook *Marianela*, een vreemde eend in de bijt, zoals wijlen Manuel Vázquez Montalbán terecht opmerkt in zijn nawoord bij de Nederlandse vertaling. Het verhaal van de blinde Pablo Penáguilas en zijn geleidster Marianela onderscheidt zich door de idealistische uitwerking sterk van de 'these-romans' en lijkt veeleer vooruit te wijzen naar de verhouding tussen de blinde Almudena en zijn steun en toeverlaat Benina in *Mededogen*, een roman die pas een kleine twintig jaar later het licht zal zien.

In 1880 publiceert Zola *Le roman expérimental*. Emilia Pardo Bazán introduceert het naturalisme in Spanje met een reeks lezingen die door Galdós worden besproken. In de loop van de jaren tachtig publiceert hij een aantal prachtige romans, waarin de invloed van Zola's poëtica te bespeuren valt: onder andere *Vriend Manso* (1882), *Tormento* (1884), *Mevrouw Bringas* (1884), *Miauw* (1888) en zijn in 1887 verschenen meester-

werk *Fortunata en Jacinta* (vier van de vijf verschenen bij Menken Kasander & Wigman). Het is echter niet zo dat hij het gedachtegoed van Zola klakkeloos overneemt. De invloed van het naturalisme uit zich bij Galdós voornamelijk in de uitputtende wijze waarop hij zich documenteert en de daaruit voortvloeiende waarheidsgetrouwheid van de historische en sociale context waarbinnen zijn romans zich afspelen, maar Zola's dogmatisme en de wetenschappelijke pretenties van het Franse naturalisme staan op gespannen voet met het temperament van Galdós en met de Spaanse literaire traditie, die hij hartstochtelijk omarmt. Door het gehele oeuvre van Galdós waart de geest van Cervantes, die met name tot uiting komt in de donquichotterie van talrijke personages in zijn romans. De picareske literatuur waaraan Spanje zo rijk is, werkt door in zijn neiging tot karikaturiseren van rangen en standen in 'typetjes'. De sympathie jegens verschoppelingen en de mildheid van de verteller ten aanzien van de menselijke zwakheden heeft Galdós natuurlijk ook gemeen met zijn grote leermeester Dickens, van wie hij aan het begin van zijn literaire loopbaan *The Pickwick Papers* vertaalt. In de clementie die Galdós jegens zijn fictieve schepselen aan de dag legt, verschilt hij wezenlijk met de andere grootmeester van de Spaanse negentiende-eeuwse roman, zijn vriend Leopoldo Alas, die als het moest -en het moest vaker wel dan niet van 'Clarín'- echt vals kon worden.

In het laatste decennium van de negentiende eeuw voltrekt zich -parallel aan de ontwikkeling die een schrijver als Huysmans doormaakt- een 'vergeestelijking' in de romans van Galdós waarvoor hijzelf de term 'spiritueel naturalisme' hanteert. Exponenten van deze laatste periode zijn *Ángel Guerra* (1890), *Nazarín* (1895) en bovenal *Mededogen* (1897). Nauwgezette observatie van de samenleving vormt nog steeds de basis van zijn romankunst. In het voorwoord bij de

tweede editie van *Mededogen* beschrijft Galdós hoe hij maandenlang rondzwerft in de krottenbuurten in het zuiden van Madrid en zich zelfs voordoet als arts van de Gemeentelijke Gezondheidsdienst om onder begeleiding van de politie 'door te dringen in de weerzinwekkende woningen waar misselijk makende ritens werden gevierd door de allerlaagste aanhangers van Bacchus en Venus.'

Met het adjectief 'spiritueel', waarvan Galdós zijn toch al idiosyncratische naturalisme voorziet, geeft hij uitdrukking aan een gevoel van ontgoocheling ten aanzien van het heden en het recente verleden, gepaard aan voorzichtige hoop ten aanzien van de toekomst. Galdós deelt de kritiek op het rationalistisch-positivistische denken en op de kapitalistische burgermaatschappij, die aan het eind van de negentiende eeuw overal in Europa te beluisteren valt. In Spanje staan de zaken er evenwel nog slechter voor dan elders. De industrialisatie is er nauwelijks van de grond gekomen, de democratie is een schertsvertoning waarin twee partijen elkaar omstebeurt in geregisseerde verkiezingen de bal toespelen, en waar er sprake is van sociale mobiliteit, is die overwegend neerwaarts gericht. Terwijl de Spanjaarden, afgezien van een kleine elite, nauwelijks de vruchten plukken van het kapitalisme, wordt het land wel geconfronteerd met een van de schrijnendste uitwassen ervan: een toenemende verpaupering en alarmerende groei van het stedelijk proletariaat. Galdós gelooft niet in de revolutie als uitweg uit de impasse waarin Spanje verkeert. 'La Gloriosa', de burgerlijke revolutie van 1868, twintig jaar na de liberale revoluties in de rest van Europa, is uitgelopen op een grandioze teleurstelling. De revolutie van het proletariaat -een ongeleid projectiel, helemaal in Spanje- schrikt hem af. Hij voelt zich aangetrokken tot een gematigd tolstoïsme, en ziet een uitweg in een terugkeer naar de elementaire beginselen van het evangelie,

een socialisme op religieus-ethische grondslag (in de lijn van Frederik Willem van Eeden ten onzent).

Deze spirituele remedie tegen decadentie en verpaupering wordt bij uitstek gepersonifieerd door de stralende ziel van Benina, de heldin van *Mededogen*, een roman die zich laat lezen als een allegorie -ik zou bijna zeggen moraliteit- van het Spaanse fin de siècle. Leidmotief van de roman is de impasse: een toestand van permanent gebrek zonder perspectief op verbetering. De houding die de personages aan de dag leggen ten opzichte van deze bikkelharde realiteit kunnen we vangen in een serie dichotomiën: vitaliteit versus decadentie, vrijheid versus slaafsheid, solidariteit versus egoïsme, etc. De positieve linkerterm verwijst naar de handelwijze van Nina, de rechterterm heeft betrekking op de overige personages, die allen een geleding vertegenwoordigen van de Spaanse maatschappij aan het eind van de negentiende eeuw: de paria, de bedelaar, de kale jonker, Jan met de pet, de kruidenier, de koopman, de clericus.

Mededogen opent met de beschrijving van de Sint-Sebastiaan. Deze kerk heeft twee gezichten. Met het ene kijkt ze naar de achterbuurten, met het andere naar de deftige koopmanshuizen. Meteen al in de eerste zin wordt de lezer ingevoerd in drie ruimtes, die het domein vormen van drie maatschappelijke geledingen: het gewone volk, de gegoede burgerij en, tussen deze twee in, de Kerk. Tevens introduceert Galdós, door de kerk van twee gezichten te voorzien, een belangrijk thema van *Mededogen*: de hypocrisie van de deelgenoten in de 'liefdadigheidsindustrie'. Met haar ene gezicht kijkt de Kerk naar de armen, die ze in staat stelt een aalmoes af te troggelen van de kerkgangers, maar daarmee draagt ze tevens bij tot de handhaving van de status quo ten gunste van de bezittende klasse, die ze met haar andere gezicht een geruststellende knipoog geeft.

De geïnstitutionaliseerde bedelarij in de Sint-Sebastiaan staat symbool voor de vastgeroeste Spaanse samenleving aan het eind van de negentiende eeuw, waarin sociale mobiliteit praktisch uitgesloten was. De bedelaars helpen zelf enthousiast mee aan het in stand houden van een instituut dat speciaal ontworpen lijkt om ze kort te houden. Galdós besteedt een flink aantal pagina's aan de beschrijving van dit bonte gezelschap. Hij schildert ze af als een star middeleeuws gilde met een hiërarchische, bijna militaire structuur. Ze vatten de bedelarij niet op als een laatste toevlucht maar als een ambacht dat talent en doorzettingsvermogen vereist. Het oordeel van Galdós is duidelijk: doodzonde van alle inventiviteit en energie die de samenleving per saldo niets opleveren. De bedelarij verwordt daarmee tot de proletarische tegenhanger van de door Galdós zo verfoeide 'dode hand' in de landbouw.

Galdós is in die jaren overtuigd van het enorme potentieel dat het proletariaat in zich bergt. Tegelijkertijd is hij zich bewust van het explosieve gevaar dat de bezitloze klasse vormt, zolang haar geen perspectief op een betere toekomst wordt geboden. Een voorproefje van 'de opstand der horden' die in het verschiet ligt als er niets verandert vinden we aan het eind van hoofdstuk XXIX, waar een woedende menigte armoedzaaiers Nina en Almudena op een haar na lynchen.

Galdós stelt zich kritisch op tegenover de bedelarij als levensvervulling, maar zijn kritiek op het bedelaarsgilde is mild in vergelijking met het sarcasme waarmee hij de gevers afschildert in de persoon van Don Carlos. Om die bittere spot te begrijpen dient men te bedenken dat Galdós in zijn jonge jaren al zijn hoop had gevestigd op de burgerij. In de jaren '70 en '80 heeft de middenklasse, voor zover die überhaupt bestond in Spanje, de relatieve economische voorspoed echter gebruikt om haar eigen positie te consolideren

en niet om Spanje op te stoten in de vaart der volkeren door het land economisch te hervormen en de samenleving te moderniseren en te democratiseren. De woekerwinsten werden besteed aan geïmporteerde luxe en praal in plaats van ze te investeren in werkgelegenheid ten behoeve van het groeiende lompenproletariaat. De enorme teleurstelling die Galdós voelde ten aanzien van de middenklasse klinkt door in het portret van Don Carlos, een man die rijk is geworden van smokkel en corruptie en die op zijn oude dag ook de hemel denkt te kunnen omkopen. De enige keer in *Mededogen* dat Nina echt giftig wordt, geldt haar woede Don Carlos: 'Ik mag lijden dat al je opgepote geld verrot in je bast en gaat etteren tot je barst, inhalig stuk vreten.'

De Kerk met haar twee gezichten is de schakel tussen gevers en ontvangers in de liefdadigheidsindustrie. Galdós was geen fervente godsdiensthater, zelfs niet antiklerikaal, maar hij vond wel dat de Kerk haar werk niet naar behoren deed en was afgedreven van het evangelie. Ze leende zich ertoe als stut te fungeren van een bouwwerk, het ancien régime, dat op instorten stond, in plaats van zich in te zetten voor de hervorming ervan. Het is goed om te bedenken dat de liefdadigheid destijds een heuse economische sector was, waarin het niet altijd even fris toeging. In *Mededogen* wordt gesuggereerd dat de lagere kerkelijke overheid onder één hoedje speelt met de elite van de bedelaars en dat er 'geknoeid' wordt bij de kerkelijke soepuitdeling. En in tegenstelling tot de industrie, die in Spanje maar niet van de grond wil komen, tiert de liefdadigheidsbranche als nooit tevoren: 'Men zou zowaar geloven,' merkt Don Romualdo op, 'dat ons land een gigantisch wormennest vol met armen is en dat we van de hele natie één grenzeloos opvanghuis moeten maken, waar we allemaal in kunnen, van de eerste tot de

laatste. Als we zo doorgaan, zijn we binnenkort het grootste armenhuis van Europa.’

Het optreden van Nina staat in contrast met dat van de overige bedelaars, en tevens met dat van Don Carlos en de Kerk. Voor haar is het bedelen geen vast beroep. Ze is seizoenarbeidster. Ze bedelt alleen in de uiterste nood, en niet eens voor haarzelf maar voor haar naasten, die ‘schaamte paren aan eetlust, en die te fijntjes en te bleu zijn om hun hand op te houden.’ Ze laadt willens en wetens de schaamte van haar geliefden op zich, zoals de onschuldige Jezus de schuld van de hele mensheid op zich neemt (en dit is slechts één van de talloze verwijzingen in *Mededogen* naar de bijbel en in het bijzonder naar het levensverhaal van Jezus). Ze houdt het bedelen geheim om de begunstigden niet in verlegenheid te brengen, en ze verzint een barmhartige Samaritaan, de priester Don Romualdo, om het geld dat ze thuisbrengt te verantwoorden (het feit dat dit door Nina verzonnen personage zich emancipeert tot een fictieve romanfiguur, is een superieur staaltje van narratieve auto-genese, en een blijk van Galdós’ moderniteit). Bedelaars, Don Carlos en Don Romualdo kunnen een voorbeeld nemen aan Nina. De bedelaars kunnen van haar leren dat ze niet moeten vastroesten in hun passieve rol van ontvanger maar elke kans om zich te emanciperen met beide handen moeten aangrijpen, en Don Carlos en Don Romualdo dat ware naastenliefde onvoorwaardelijk en belangeloos is.

Als Nina de kerk verlaat, wordt ze gevolgd door Almudena. Over deze figuur schreef Galdós in het eerder genoemde voorwoord dat het een bestaande persoon betrof die hij via een vriend op het spoor was gekomen. Hij ging met hem op stap, gaf hem te eten en te drinken en liet hem zijn verhaal doen. Vervolgens verwerkte hij zijn levensgeschiedenis in *Mededogen*, zonder er zelf veel aan toe te voegen, aldus

Galdós. Dat laatste moet wellicht met een korreltje zout genomen worden, maar dat Galdós zich gebaseerd heeft op een bestaande figuur is alleszins aannemelijk. Almudena is de ultieme paria. Hij is een Moor uit Marokko –althans, dat denkt iedereen, in werkelijkheid is hij joods– hij is arm, blind en lelijk en aan het eind van de roman loopt hij een weerzinwekkende huidziekte op. Nina is de enige die hem niet verstoet en zich zonder voorbehoud over hem ontfermt. Zij ziet een medemens waar de rest een enge vreemdeling ziet.

Almudena is niet alleen een typische verschoppeling, hij symboliseert tevens als gedoopte jood, afkomstig uit een islamitisch land, een deel van de geschiedenis van Spanje, waar de overige personages in *Mededogen*, afgezien van Nina, liever niet aan herinnerd lijken te worden. Gedurende een aanzienlijk deel van de middeleeuwen leefden christenen, joden en moslims betrekkelijk vreedzaam samen. Onder islamitisch bewind bloeiden wetenschap en cultuur in een unieke multiculturele en multireligieuze samenleving, die door de *Reyes Católicos*, Isabel en Ferdinand, definitief om zeep werd geholpen. In 1492 valt Granada, het laatste Moorse bolwerk, en worden de joden die weigeren zich te bekeren tot het christendom het land uitgezet. (Drijvende kracht achter deze massaverbanning was Tomás de Torquemada, de eerste grootinquisiteur en zelf afkomstig uit een familie van *conversos*, bekeerde joden. De naam Torquemada zou Galdós vier eeuwen later gebruiken voor de geldschieter Don Francisco Torquemada, eerst een secundair personage in *Mevrouw Bringas* en *Fortunata en Jacinta* en later de hoofdpersoon van vier romans die tussen 1889 en 1895 het licht zagen.)

In hetzelfde jaar 1492 wordt met de ‘ontdekking’ van Amerika de basis gelegd voor Spanje als grootmacht. Het goud en het zilver, dat in grote hoeveelheden binnenstroomt, verdwijnt goeddeels in de zakken van het hof en de heersende

elite en wordt uitgegeven aan pracht en praal (gouden tijden voor hofdichters en -schilders). Er wordt vrijwel niets geïnvesteerd in de nationale economie, praktisch alles komt uit het buitenland in ruil voor zilver uit de koloniën, met als gevolg dat Spanje een eeuw na de verovering van Amerika nog altijd een arm land is. In het kielzog van de zilvervloot spartelt de *hidalgo* (waarvan *el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* waarschijnlijk het bekendste voorbeeld is, en die ook een prominente rol speelt in *Lazarillo de Tormes*, de befaamde schelmenroman die door sommigen als de eerste realistische roman wordt gezien). Het gaat om een typisch Spaans verschijnsel. De *hidalgo* (letterlijk ‘zoon van iets’) is van adel en zou daarom, vindt hij zelf, op grond van zijn status goed in de slappe was moeten zitten, maar in werkelijkheid heeft hij geen nagel om zijn gat te krabben. Werken is zijn eer te na en hij gaat liever dood dan dat hij zijn hand ophoudt. Zie hier het portret van de even elegante als tragische Frasquito Ponte.

Almudena en Frasquito, de heer uit Arabië en de gemummificeerde fat, zijn exponenten van twee Spanjes: het hybride, onderworpen Spanje van voor 1492 en het raszuivere, imperiale Spanje van erna. Het heroïsche Spanje dat te vuur en te zwaard de Moren het land uit jaagt en hele volkeren overzee onder het juk brengt, bestaat evenwel alleen nog in de verbeelding van Doña Paca, Obdulia en Frasquito (als Doña Paca in economisch opzicht het dieptepunt bereikt, betreft ze ironisch genoeg een woning in de Calle Imperial). In deze figuren legt Galdós het euvel van Spanje bloot: vier eeuwen na de ‘ontdekking’ van Amerika, zit het land nog steeds op de zilvervloot te wachten in plaats van de handen uit de mouwen te steken. Spanje lijdt aan een fataal meerderwaardigheidscomplex, waardoor het steeds verder afdrijft van de rest van Europa. Galdós legt Nina deze woorden in

de mond: 'Afrika, waar de Pyreneeën beginnen, zeg maar'. Een veelbetekenende vergissing.

In 1895 breekt op Cuba een opstand uit. In het 'rampjaar' 1898, een jaar na het verschijnen van *Mededogen*, mengen de Verenigde Staten zich in de oorlog met Cuba en wordt Spanje op vernederende wijze verslagen –door een ex-kolonie, godbetert!– waarbij de Spaanse vloot in de pan wordt gehakt. Voor Galdós is het al veel eerder duidelijk dat de oplossingen voor de nijpende problemen waardoor Spanje geteisterd wordt noch in Eldorado noch in een mythisch verleden van imperiale grootmacht moeten worden gezocht. De remedie voor Spanjes kwalen wordt gepersonifieerd door Nina, een eenvoudige dienstmaagd en onmiskenbaar de spreekbuis van de schrijver (toeval of niet, maar in het woordenboek van de Real Academia Española volgt benito/a, de voornaam van Galdós, meteen op benino/a). Nina of Benina komt van Benigna: welwillend, barmhartig. Ze lijkt qua uiterlijk en qua innerlijk op de heilige Rita van Cassia (1381-1457), patrones van hopeloze zaken. Waar de makke van Spanje belichaamd wordt door Doña Paca, wijst haar dienstmaagd Nina de weg naar herstel. Doña Paca is lethargisch, passief, hypochondrisch, egocentrisch. Nina loopt over van levenslust, ze blaakt van vlijt, ze is wars van zelfbeklag en staat voor iedereen klaar. Eén ding hebben ze met elkaar gemeen: ze zijn allebei geneigd tot dromen. Maar is fantaseren voor Nina een onschuldige tijdverdrijf, voor Doña Paca, voor haar dochter Obdulia en voor Frasquito Ponte is het de essentie van hun bestaan. De schone schijn is hun enige werkelijkheid. Zozeer dat de wonderbaarlijke vervulling van hun droom, in de vorm van een flinke erfenis, hun geen enkele voldoening schenkt.

Galdós had Doña Paca, haar *kleine meid* en Frasquito gewoon door kunnen laten modderen, maar in plaats daarvan

laat hij de zilervloot als bij toverslag binnenlopen bij Doña Paca & co, en laat hij Nina oppakken als de eerste de beste misdadiger. Op het eerste gezicht is dit een volstrekt onrechtvaardige ommekeer, maar het genot dat Doña Paca uit dit mazzeltje peurt blijkt uiterst vluchtig, terwijl Nina na haar vrijlating uit de ‘bedelaarsbak’ als een feniks uit haar as verrijst. In hun glorie openbaart zich de kleinheid van de fortuinlijken, waar de onfortuinlijke Nina zich op het dieptepunt van haar vernedering grootser dan ooit betoont. De boodschap van Galdós is duidelijk. Levensgeluk komt nooit uit de hemel vallen. Innerlijke vrede is per definitie het resultaat van eigen inspanningen.

Vijf jaar na het ‘rampjaar’ ’98 schrijft Galdós het openingsartikel van het eerste nummer van *Alma española* (‘Spaanse ziel’), een tijdschrift dat zichzelf ten doel had gesteld om in de dageraad van de twintigste eeuw het Spaanse volk uit zijn lethargie te halen: ‘Onze enige redding bestaat hierin, dat we allemaal onze plaats weten, dat we allemaal doen wat in ons vermogen ligt, uit volle overtuiging, uit verlangen naar een eerzaam en voorspoedig leven, in volmaakte harmonie met het welzijn en de eerbaarheid van de anderen.’ Ziehier Nina’s levensvisie in een notedop.

Het zou belachelijk zijn om te pretenderen dat de allegorische interpretatie die ik hierboven heb gepresenteerd de enige of de plausibelste is. *Mededogen* genereert als alle klassieke werken voortdurend nieuwe lezingen die in principe allemaal even legitiem zijn. Zo hadden Galdós tijdgenoten minder dan latere lezers oog voor het spel met fictie en realiteit dat in de roman zo virtuoos gespeeld wordt. Ik heb evenwel gemeend me in dit nawoord te moeten beperken tot de zinnebeeldige strekking van de roman, die voor de meeste Nederlandse lezers anno 2004 minder toegankelijk is, terwijl ze heel wel in staat mogen worden geacht tot een

eigen interpretatie die uitstijgt boven de in tijd en ruimte ingeperkte allegorie.

Tot slot een paar opmerkingen over deze vertaling. Ik heb overwogen de originele Spaanse titel *Misericordia* te handhaven, maar in het Nederlands verwijst dit woord eigenlijk alleen maar naar religieuze aangelegenheden (de geoorloofde afwijking van kloostervoorschriften en in *misericordia Domini* ‘goedertierenheid des Heren’, begin psalm 89, verwijst het naar de tweede zondag na Pasen), terwijl het in het Spaans een ruimere betekenis heeft: barmhartigheid, goedertierenheid, mededogen... Op de eerste plaats heeft de titel natuurlijk betrekking op Nina, op haar naam (qua betekenis is *benignus* onmiskenbaar verwant aan *misericordia*), op haar leven en werken. Voorts verwijst het naar de verschillende verschijningsvormen van liefdadigheid die ik in het bovenstaande heb besproken. ‘Liefdewerk’ is in het Spaans *obra de misericordia*, en het bejaardenhuis waarin Don Romualdo Nina wil opbergen heet *La Misericordia*. Uitgever en vertaler hebben uiteindelijk voor *Mededogen* gekozen omdat we deze titel van alle mogelijke vertalingen (erbarmen, medelijden, compassie) het mooist vonden klinken.

De dialogen in *Mededogen* staan, zoals zo vaak in de romans van Galdós, bol van patois, slang en uiteenlopende idiolecten. Een geval apart is Almudena, wiens koeterwaals zodanig afwijkt van het gangbare Spaans, dat het af en toe een heidens karwei was om te achterhalen wat er precies bedoeld werd. In de fonetische vervorming van Almudena’s spraak zit enig systeem, maar Galdós is daarin niet consequent (wat niet verwonderlijk is als we bedenken dat Galdós de roman in minder dan twee maanden en met de hand heeft geschreven). Ik heb Galdós zo dicht mogelijk gevolgd, maar het zal

duidelijk zijn dat ik me in het geval van Almudena betrekkelijk veel vrijheden heb moeten veroorloven.

Al is de stijl van Galdós in *Mededogen* in vergelijking met zijn vroegere werk wat bondiger, hij hanteert nog steeds een veel breder penseel dan een schrijver als Clarín. De vertaler heeft de verleiding weerstaan om *Mededogen* 'op te schonen' door hier een redundant adjectief en daar een kreupele metafoor te laten sneuvelen. Net als bij impressionistische schilderkunst dient men het werk van Galdós 'van enige afstand te bezien.' Zijn romans vereisen een 'minimumleessnelheid' om goed tot hun recht te komen. Moeten de delicatessen van stilisten als Clarín en Flaubert aandachtig geproefd worden, het oeuvre van Galdós dient men tot zich te nemen als een stevige stampot. Schranst u smakelijk!

Frans Oosterholt