

Harm Damsma

Een opwindsinaasappel

Harm Damsma (1946) is van huis uit neerlandicus en onderwijskundige. Hij gaf Nederlands op het VWO en was vakdidacticus aan het Nederlands Instituut van de Universiteit Groningen, maar gooide 1986 het roer drastisch om: hij gaf zijn baan eraan en ging vertaalwetenschap studeren. Na die studie was hij 10 jaar docent vertalen Engels-Nederlands aan het Instituut voor Vertaalwetenschap van de Universiteit van Amsterdam. Sinds 2000 is hij fulltime literair vertaler, waarbij hij een vast koppel vormt met Niek Miedema. Recente publicaties: Tijdmeters van David Mitchell, Het boek van nieuwe wonderlijke dingen van Michel Faber en De nacht is jong van Joseph O'Connor. Op stapel staan het romandebuut City on Fire (930 pagina's!) van de jonge New Yorkse auteur Garth Risk Hallberg, en de aanstaande nieuwe roman (een 'ghost story') van David Mitchell. De tekst van 'Een opwindsinaasappel' is gebaseerd op een lezing uit het najaar van 2011, gehouden in Literair Theater Perdu te Amsterdam.

Een opwindsinaasappel

In het najaar van 2011 begonnen Niek Miedema en ik aan de vertaling van een roman die oorspronkelijk in 1962 in Engeland was verschenen en dus het jaar daarop zijn gouden jubileum zou vieren. Dat laatste gegeven, plus het feit dat het boek in de voorbije vijftig jaar was uitgegroeid tot een waar cultfenomeen waarvan de thematiek alleen maar aan actualiteit gewonnen leek te hebben, had uitgeverij Athenaeum-Polak & Van Gennep doen besluiten de roman in een nieuwe vertaling te gaan uitbrengen. En Niek en ik mochten dus die vertaling verzorgen. Ik zeg ‘mochten’ omdat het een klus was waar om verschillende redenen voor een vertaler het nodige plezier aan te beleven viel.

Dat maakte het begin van het boek al in één oogopslag duidelijk.

‘What’s it going to be then, eh?’

There was me, that is Alex, and my three droogs, that is Pete, Georgie, and Dim, Dim being really dim, and we sat in the Korova Milkbar making up our rassoodocks what to do with the evening, a flip dark chill winter bastard though dry. The Korova Milkbar was a milk-plus mesto, and you may, O my brothers, have forgotten what these mestos were like, things changing so skorry these days and everybody very quick to forget, newspapers not being read much neither. Well, what they sold there was milk plus something else. They had no licence for selling liquor, but there was no law yet against prodding some of the new veshches which they used to put into the moloko, so you could peet it with vellocet or synthemesc or drenchrom or one or two other veshches which would give you a nice quiet horrorshow fifteen minutes admiring Bog And All His Holy Angels and Saints in your left shoe with lights bursting all over your mozg. Or you could peet milk with knives in it, as we used to say, and this would sharpen you up and make you ready for a bit of twenty-to-one, and that was what we were peeting this evening I’m starting off the story with.

Het waren – u zult het fragment ongetwijfeld hebben herkend – de openingsalinea’s van *A Clockwork Orange*, van Anthony Burgess.* Als ik mag afgaan op de reacties die ik destijds uit mijn eigen omgeving kreeg, kennen meer mensen de gelijknamige *film* die Stanley Kubrick in 1971 naar de roman maakte (met in de hoofdrol de angstaanjagende, demonische Malcolm McDowell) dan het feitelijke *boek*. Hoewel de film het boek met terugwerkende kracht beroemd heeft gemaakt, was Burgess zelf er weinig mee ingenomen; hij was bang dat de verfilming vooral gezien zou worden als een *verheerlijking* van geweld en seks, en dat was het laatste wat hij met zijn roman had beoogd.

De aanleiding tot het schrijven van het boek was namelijk het feit dat Burgess’ echtgenote Lynn in 1944, zwanger en wel, door vier Amerikaanse soldaten ’s avonds

in Londen op straat was aangerand en mishandeld, met als gevolg een miskraam en blijvende gynaecologische problemen.

Voor wie het verhaal van deze roman over zinloos geweld avant la lettre nog niet kent een korte samenvatting.

Het verhaal speelt zich af in een niet nader gespecificeerde grote stad in een al even ongespecificeerde toekomst, en wordt in terugblik verteld door hoofdpersoon Alex, een tiener met psychopathische inslag, maar tevens een groot liefhebber van klassieke muziek, die 's avonds met zijn vrienden Dim, de dommekracht van de groep, Georgie, Alex' streberige rechterhand, en Pete, die een beetje een meeloper is, de stad intrekt om zich, meestal in een roes van drugs, bij willekeurige personen te buiten te gaan aan extreme, orgiastische vormen van geweld en verkrachting. *Ultra-violence* noemen Alex en zijn gangleden deze enkel en alleen voor de kick begane uitspatting.

Na een overval op een rijke bejaarde vrouw, die door Alex' toedoen (min of meer per ongeluk) om het leven komt, wordt Alex gearresteerd en wegens moord tot een lange gevangenisstraf veroordeeld. In de gevangenis krijgt Alex een baantje in de bibliotheek, waar hij de aandacht trekt van de gevangenispredikant, die in Alex' gedreven bijbelstudie een geloofsoprisping ziet (al vlooit Alex de heilige schrift uitsluitend na op de gewelddadige passages die daar in groten getale in te vinden zijn). Nadat Alex een hoogst irritante celgenoot heeft doodgetrapt wordt hij (zogenaamd op vrijwillige basis) onderworpen aan een experimentele, op gedragsmodificatie gerichte therapie, de zogeheten Ludovico Methode. Die bestaat daarin dat Alex een stof krijgt ingespoten waar hij kotsmisselijk van wordt, terwijl hij tegelijkertijd naar uiterst gewelddadige filmscènes moet kijken. Als gevolg daarvan wordt hij zodanig Pavloviaans geconditioneerd dat hij alleen al bij de gedachte aan geweld door een golf van misselijkheid wordt overspoeld. Een (onbedoeld) neveneffect is evenwel dat Alex ook niet meer naar zijn geliefde klassieke muziek kan luisteren: de soundtrack van een van de films was namelijk Beethovens negende symfonie.

De therapie werkt doeltreffend en Alex wordt weer op vrije voeten gesteld. Maar in de buitenwereld wordt hij nu gemeden als de pest. En als hij toevallig een van zijn vroegere slachtoffers tegenkomt, wordt hij op zijn beurt slachtoffer van diens wraakzucht. De toegesnelde agenten die hem komen ontzetten blijken echter een voormalige benderivaal en Alex' verraderlijke vriend Dom te zijn. Zij nemen hem mee naar een plek buiten de stad waar zij hem aftuigen en halfdood achterlaten. Zwaargewond zoekt Alex hulp in een villa waar hij, zo realiseert hij zich, ooit (zij het onherkenbaar gemaskerd) met zijn vrienden is binnengedrongen. Hij wordt gastvrij opgenomen door de bewoner, een zekere F. Alexander, schrijver van een boek getiteld *A Clockwork Orange*, dat handelt over de wijze waarop in een totalitaire staat het individu tot een blikken opwindspeelgoedje wordt gereduceerd. Aanvankelijk ziet de maatschappijkritische schrijver in de geherconditioneerde Alex zo'n slachtoffer van onmenselijke staatsdwang: Alex mag dan nu weliswaar sociaal wenselijk gedrag vertonen, zijn deugdzaamheid is niet zelfgekozen, maar met kunstmatige middelen

afgedwongen. Wanneer de schrijver er echter achterkomt dat Alex en de zijnen verantwoordelijk zijn voor de dood van zijn vrouw, die destijds aan de gevolgen van hun gang-rape is overleden, zorgt hij ervoor dat Alex op sadistische wijze aan een ononderbroken spervuur van klassieke muziek wordt onderworpen. In opperste wanhoop onderneemt Alex een zelfmoordpoging door uit een hoog raam te springen. Hij overleeft echter de val en komt bij in een ziekenhuisbed. Als hij van zijn talrijke botbreuken is hersteld en uit het ziekenhuis is ontslagen, blijkt dat zijn conditionering (al dan niet door de val) is opgeheven. Hij kan weer vrijelijk en zonder kwalijke fysieke gevolgen op de tonen van Beethovens Negende dromen van extreem geweld. ‘I was cured all right.’

Op dit punt (het slot van hoofdstuk 20) eindigt de oorspronkelijke Amerikaanse uitgave. Weliswaar kende het typoscript nog een volgend hoofdstuk, waarin Alex zijn hang naar ultra-geweld ontgroeit en hij zelfs overweegt een gezin te stichten, maar dat werd op instigatie van de uitgever geschrapt, omdat een dreigender, duisterder einde ‘realistischer’ zou zij. Wij wilden onze vertaling echter baseren op de roman zoals die door Burgess was bedoeld, al was het maar omdat op die manier de structuur van drie delen met elk zeven hoofdstukken zou worden hersteld.

Maar ik wilde het hebben over het vermeende vertaalplezier dat Niek en mij te wachten stond.

Kijkt u nog eens naar de hierboven aangehaalde tekst. Je hoeft geen al te grondige kennis van het Engels te hebben om te kunnen vaststellen dat er, nog afgezien van de hier en daar incorrecte zinsbouw, nogal wat eigenaardige, soms zelfs ronduit onengelse termen in voorkomen: droogs, rassoodocks, flip, mesto, skorry, prodding, veshches, moloko, etc. Alex doet zijn relaas namelijk in een zelfgebrouwen taaltje, dat een ietwat infantiele mengeling is van vrij platte **jongerentaal uit de jaren vijftig** (soms afgewisseld, zoals u ziet, met onverwacht hooggestemde interjecties als “O, my brothers”), **zelfbedachte woorden** (zogenaamd door Alex bedacht, maar in feite natuurlijk verzonnen door Burgess, die ook een eminent taalkundige was), zogeheten **rhyming slang**, en – mirabile dictu – meer dan 200 van oorsprong **Russische woorden**, die deels letterlijk zijn overgenomen, deels aan het Engels zijn aangepast en deels woordspelig zijn verhaspeld. En het was dus aan ons om voor dat Nadsat, zoals dat taaltje wordt genoemd, een equivalente stijl en woordenschat te ontwerpen.

Dat lijkt misschien eenvoudiger dan het in de praktijk was. Want we hadden, vonden we, geen vrijbrief om er zomaar op z’n janboerenfluitjes een van de oorspronkelijke tekst onafhankelijk, lollig taaltje van te maken (zoals een eerdere vertaler in feite had gedaan). Wij wilden de syntactische eigenaardigheden en woordvormingsprincipes van Burgess zo consciëntieus mogelijk navolgen (zij het uiteraard binnen de beperkingen die het Nederlands ons oplegde, maar vooral ook met behulp van de middelen die het Nederlands ons bood).

Welnu, wat die naar de jaren vijftig riekende **jongerentaal** betreft streefden wij er niet naar die, bijvoorbeeld met behulp van jargon à la J.J. Voskuils *Bij nader*

inzien ('mieters!') te kopiëren. Niet zozeer omdat de resultante te intellectueel van snit zou zijn, maar vooral omdat de auteur, hoewel hij bij het schrijven onvermijdelijk op uitdrukkingwijzen uit zijn eigen tijd leunde, het verhaal in principe wilde situeren in een onbepaalde toekomst. Daarom bedienden wij ons óók zo weinig mogelijk van hedendaágs (tijdgebonden) jongerenjargon, en probeerden we een zo tijdloos mogelijke taal te creëren, waarbij we bijvoorbeeld allerlei stopwoordjes van Alex, zoals 'sort of', 'like' of 'old' door even lege Nederlandse stoplappen zoals 'dus', 'als het ware' of 'zeg maar' vervingen. Uiteraard wél op de plaatsen waar je die in het Nederlands zou verwachten, wat niet altijd correspondeerde met de plek die ze in het Engels innamen.

De zelfverzonnen of **zelfgeconstrueerde woorden** leverden over het algemeen niet al te veel problemen op. Het betroffende om te beginnen door Burgess geijkte kinderlijke brabbelwoordjes (zoals *baddiwad*, van *bad* (slecht), of *guttiwuts*, van *guts* (ingewanden)) die zich gemakkelijk op een vergelijkbare wijze lieten vernederlandsen (*rottemettot*; *buikepuik*). Het principe is geënt op een in de Engelse kinderkamer (en daarbuiten) gangbare praktijk. Zo herinner ik mij dat ik juist in die tijd, in de roman *Wish you were here* van Graham Swift, las over een stel Britse militairen in Irak die na een patrouille onderweg waren naar hun basis, 'dog-tired, to beddy-byes', hondsmoe op weg naar hun bedje, om slapiet te gaan doen. (Even later reden ze over een IED (improvised explosive device), oftewel een bermbom, maar dat terzijde.)

Verder waren er associatieve neologismen als *barry place* (voor *gevangenis*; in ons Nederlands werd dat *traliehok*), en onomatopeïsche werkwoorden (zoals *to boohoo* voor huilen, wat in het Nederlands vrijwel automatisch *boehoehoeën* werd).

Een aparte categorie vormden de prachtige (uiteraard in geen enkel woordenboek te vinden) vlechtwoordconstructies die Burgess Alex liet creëren. Het ging om woorden als *to chumble* (een vervlechting van *to chatter* en *to mumble*). Die moesten tot evenwaardige Nederlandse werkwoorden worden omgevlochten. *To chumble* zou dan bijvoorbeeld *klompelen* kunnen worden (van kletsen en mompelen), en *to crark* (van *to crow* en *to bark*) bijvoorbeeld *kraffen* (van kraaien en blaffen).

Met het **rhyming slang** lagen de zaken ingewikkelder. Het betreft namelijk een typisch Brits-grootstedelijke stijlfiguur (dus geen Burgessiaanse vondst) die in het Nederlands geen pendant kent. Daarbij wordt het bedoelde woord vervangen door een woord dat erop rijmt, maar er qua betekenis vaak niets mee uitstaande heeft. Een voorbeeld. In de roman *Trainspotting* van de Schotse schrijver Irvine Welsh, waarvan het verhaal zich afspeelt in de drugscene van Edinburgh, wordt de felbegeerde *speed* aangeduid met de term *Lou Reed* (iets wat de vertaler destijds niet heeft begrepen). In *A Clockwork Orange* vinden we meteen op pagina 2 al een voorbeeld. De vier vrienden dragen als zij eropuit trekken, ter bescherming van hun edele delen, onder hun strakke tricot een toque (door hen *jelly mould* oftewel *puddingvorm* genoemd), en die van de sullige Dim is volgens Alex 'very hound-and-horny'. Dat laatste staat (rijmend!) voor *corny*, wat zoiets als *banaal en afgezaagd*

betekent. In onze vertaling staat (mede met het oog op waar het ding toe dient) *ouballig*. Zo moesten we steeds van geval tot geval bekijken welke draai we aan voorkomende gevallen konden geven.

En last but not least waren er de diverse **op het Russisch geënte woorden**, zoals *droogs*, *rassoodocks*, *mesto* en *skorry*. De eerste vraag die zich daarbij voordeed, was: hoever reikt Alex' feitelijke kennis van de Russische taal? Spreekt hij echt Russisch of kent hij alleen maar wat losse woorden? En als dat laatste het geval is: kent hij die louter van het spellingsbeeld of weet hij ook hoe ze in de praktijk worden uitgesproken?

Aanvankelijk ging ik bij de weergave in het Nederlands uit van de uitspraak (hoe Alex aan zijn kennis van het Russisch komt valt niet uit het boek op te maken), en daarom had ik mij het taalgidsje *Wat & Hoe in het Russisch* aangeschaft. Daarin zijn immers alle woorden en zinnen voorzien van een fonetische transcriptie. Zodoende werd het Russische woord voor melk, молоко, dat in Alex' transcriptie *moloko* was geworden, bij mij *malakó*. In het Russisch ligt de klemtoon namelijk op de laatste lettergreep, en in die taal tenderen de klinkers in onbeklemtoonde lettergrepen naar de eerste 'a' van ons woord *patát*. (In het Nederlands is die toonloze klank, de sjwa, zoals u weet een soort uh-klank, zoals in *guhléduhn* (geleden).) Die aanpak zou weliswaar tot gevolg hebben dat niemand meer zou kunnen zien waaraan de Britse triphopband *Moloko* zijn naam heeft ontleend, maar dat moest dan maar.

Ik ben evenwel snel van de dwalingen mijns wegs teruggekeerd. Alles wees er namelijk op dat Alex uitsluitend het spellingsbeeld van losse woorden kende, en bovendien gespeend was van iedere kennis van grammatica en idioom. Hij transponeert de woorden die hij kent letterteken voor letterteken naar het Engels en behandelt de meeste verder als Engelse woorden, dwz. als het een zelfstandig naamwoord is geeft hij het een Engels meervoud, als het een bijvoeglijk naamwoord is geeft hij het een Engelse uitgang, en een Russisch werkwoord vervoegt hij alsof het een Engels verbum is. Zo krijgt het Russische woord voor vriend, друг (droek), bij Alex een meervouds-s (*droogs*) en wordt *скоро* (*skorro*; gauw, snel) in het Engels *skorry*. Volgens hetzelfde principe zijn die woorden bij ons *droeken* en *skorrig* geworden.

Soms gaat Alex evenwel bij de bewerking van een Russisch woord wat vrijer en associatiever tewerk. Zo maakt hij van het Russische bijvoeglijke naamwoord *хороший* (spreek uit: 'charósjé', wat 'goed' betekent), vermoedelijk vanwege de 'aangename' associaties die dat woord bij hem oproept, *horrorshow*, welk zelfstandig naamwoord hij dus steeds als adjectief gebruikt. Het Russische woord *klinkt* echter meer als ons woord *garage* (ook een zelfstandig naamwoord trouwens!), en dat had ik er dus in eerste instantie van gemaakt. Maar dit is nou juist een duidelijk voorbeeld van het feit dat Alex zich laat leiden door het spellingsbeeld, en dus staat er nu ook bij ons *horrorshow*. Een niet onbelangrijke bijkomende reden was dat we daarmee bleven aansluiten bij een zekere traditie, zoals me destijds bleek op een verjaardagsfeestje, waar een jonge knaap van begin twintig, die me beleefd naar mijn toenmalige werkzaamheden had gevraagd, me na mijn beknopte antwoord enthousiast met de begrippen *ultra-violence*, *moloko* en *horrorshow* aan boord

kwam. Hij kende de termen van de film, uiteraard. Tussen twee haakjes: ooit overwoog Nicolaas Matsier (terecht!) zijn prachtige hervertaling van *Alice in Wonderland* de titel *Alice in Verbazië* mee te geven, simpelweg omdat dat de beste vertaling was: het *wonder* uit de titel heeft immers alles met Alice's permanente verwondering te maken, en nauwelijks iets met *mirakels*. Hij heeft daar echter van afgezien omdat hij zijn boek daarmee buiten de herkenbare traditie zou plaatsen.

Een ander voorbeeld. Het Russische woord voor 'hoofd' is голова (spreek uit: galawá), wat door Alex (hij gaat, zoals altijd, enkel af op het spellingsbeeld en legt op zijn Engels de klemtoon op de eerste lettergreep: gólowo!) wordt verhaspeld tot *gulliver*. Van enig inhoudelijk verband met Swifts bereisde scheepsarts is hierbij geen enkele sprake. In dit geval voelden wij de last van de traditie veel minder zwaar, ook al omdat Gulliver, hoewel ten onzent niet geheel onbekend (zij het alleen van zijn verblijf te Lilliput) niet echt in onze cultuur is verankerd. Vandaar dat wij in dit geval zo vrij zijn geweest *gulliver* geheel volgens Burgess' principe met *gelazer* te vertalen.

In de beide voorgaande gevallen leverde Alex' gehussel een bestaand Engelse woord op dat daarom in de tekst – veel sterker dan bijvoorbeeld *veshch* of *rassoodocks* (waarover dadelijk) – extra ontregelend werkt. Met name bij *horrorshow* moet de lezer een behoorlijke mentale omschakeling maken, om er een bijvoeglijk naamwoord in te zien dat ook nog eens zijn absolute tegendeel betekent.

Ook wij vertalers kregen soms te maken met het verschijnsel dat vernederlandsing van het Russisch basiswoord een bestaand Nederlands woord opleverde. Zo werd het Russische woord грудь, dat *borst* betekent, bij ons automatisch *groet*, met alle prettige verwarring van dien (*groeten* zijn *borsten*). Ooit (ik vermoed in de jaren tachtig) speelde tekenaar Malsen wekelijks in de NRC heel spits met het feit dat verschillende talen soms (in spelling) overeenkomstige woorden hebben, met totaal verschillende status en betekenissen. Natuurlijk kan dit procédé, vanwege de ontregeling die beoogd wordt, alleen worden toegepast wanneer de betekenissen echt ver uit elkaar liggen. Omdat het door Alex overgenomen Russische woord voor 'oog' глаз is, gewoon *glas* dus, en een ogenpaar een paar glazen zou opleveren, hebben we hier, om te voorkomen dat lezers zouden denken aan een bril, een (minder gangbaar, ietwat belegen) Russisch synoniem (очи, lees: otsjie) als uitgangspunt gekozen.

Tot slot nog een paar voorbeelden van gevallen waarbij we, om redenen van idiomatische aard, van klakkeloos transponeren moesten afzien.

Als we even terugkeren naar de eerste bladzijde van de roman treffen we daar Alex, Pete, George en Dim aan in een bijzonder soort melksalon, waar ze plannen zitten te maken voor de rest van de avond. Ze zijn, zoals Alex dat noemt, 'making up their rassoodocks what to do with the evening'. U kent ongetwijfeld de idiomatische uitdrukking 'to make up one's mind'. Welnu, wat Alex doet is daarin het woord 'mind' vervangen door het Russische woord рассудок (*rassóédak*) dat *verstand* betekent. Het is puur een ingreep op woordniveau binnen de **Engelse** uitdrukking en op de voor het **Engels** verplichte wijze, namelijk in het meervoud. (Wij kunnen (ook collectief) ons (enkelvoudige) verstand verliezen, maar Britten doen dat, zelfs in groepsverband, per individu; zij zouden dus hun verstanden verliezen (als zij

dezelfde uitdrukking kenden.) De Russen kennen Alex' uitdrukking in elk geval naar de letter niet: en ook wij maken ons verstand niet op idiomatische wijze op. Wat wij dus moesten doen was in een vergelijkbare Néederlandse idiomatische uitdrukking het naamwoord (in al zijn letterlijkheid) vervangen door zijn Russische pendant, bijvoorbeeld het woord *plannen* in het daarstraks al gebezigde 'plannen maken'. Het probleem was alleen dat *plan* in het Russisch план ('plan') is (Peter de Grote heeft nog een tijdje stage gelopen in ons land, weet u nog?) en het enige alternatief, проєкт ('projekt'), maakte het er nauwelijks beter op. Vandaar dat de vrienden in onze vertaling zitten te *bedenken* (ofwel: te *doematten*) wat ze die avond zullen gaan doen.

Dat Alex zo naar het Brits toe gedacht met idioom omspringt bewijst eens te meer dat zijn kennis van het Russisch beperkt is. Want hij doet het nog verschillende keren. Zo gebruikt hij even verderop het Russische woord место (mjésta, voor *place / plaats*) ter idiomatische aanduiding van de betreffende horecagelegenheid, een gebruik dat de Russen, opnieuw net als wij, niet kennen. Ik heb daarom, op even kortzichtige wijze, het Russische woord voor (kampeer)*tent* (палатка), dat wij wél in die zin bezigen, vernederlandst. En nog steeds op de eerste bladzijde, zij het in de derde alinea (dus net buiten het voorbeeldfragment), baseert Alex zich op het Russische woord птица (ptiétsa, *vogel*) ter aanduiding van een jonge vrouw. Wederom: *bird* is een heel gebruikelijk slangwoord ter aanduiding van een jonge meid, maar *vogel* is dat in het Nederlands niet. Sterker nog, als wij het woord *vogel* gebruiken ter aanduiding van een persoon, is dat altijd een **man**: vrije vogel, hippe vogel, rare vogel. Maar wij kennen wél het (laatdunkende) gebruik van het woord *kip* ter aanduiding van een mokkel. Vandaar dat in onze vertaling, in plaats van ptietsa (wat overigens wel leuk verwarrend op *pizza's* zou hebben geleken) nu *koerietsa* staat.

*In onze vertaling werd dit uiteindelijk:

'Nou, wat gaat het worden?'

Wij, dat wil zeggen ik, Alex, en mijn drie droeken, dat wil zeggen Pete, Georgie en Dom, die zijn naam alle eer aandeed, want erg snugger was ie niet, zaten met zijn vieren in melksalon Korowa te doematten wat we die avond zouden gaan doen.

Het was een flippe, donkere, kouwe klotewinteravond, al was het wel droog. Melksalon Korowawas een melkplus-palatka, en wellicht dat gij, o mijn broeders, vergeten zijt wat voor palatka's dat waren, want alles verandert zo skorrig tegenwoordig en iedereen vergeet zo snel, en wie leest er tegenwoordig nog een krant? Afijn, wat ze daar schonken was melk met wat erin. Ze hadden geen drankvergunning, maar er bestond nog geen enkele wet tegen het prodren van die nieuwe wesjes die ze door de moloko deden, dus je kon het pieten met spidocet, met synthemesc, of met drencom, of met een of twee van de andere wesjes die ze dus in de moloko deden en die je een lekker relaxt, horrorshow kwartiertje bezorgden, waarin je Bok Met Al Zijn Engelen

En Heiligen in je linkerschoen kon bewonderen, terwijl er in je mosk een compleet vuurwerk losbarstte. Of je kon melk pieten waar messen in zaten, zoals wij dat noemden, melk die je opscherpte en je in de stemming bracht voor een lekker potje twintig-tegen-één, en dat was wat we die avond waar ik dit verhaal mee begin zaten te pieten.