

John G. Schermer ~ Bonaire families



Bonaireaanse families van 1700 tot 1900

Met de eerste versie van deze website wil ik met de Bonaireaanse gemeenschap het resultaat delen van een genealogisch onderzoek gedurende de jaren 1993 tot 2006. Hierna kunnen vernieuwde versies volgen, waarin interpretaties van anderen zijn opgenomen. Het is mijn wens dat deze site als een platform van ideeën over de Bonaireaan en zijn geschiedenis gebruikt zal worden en dat iedere volgende versie bijdraagt aan een meer objectieve

benadering van de geschiedenis van Bonaire.

Deze publikatie bestaat uit 2 delen:

- De namen van alle bewoners tussen 1700 en 1900
- Ontwikkeling van Bonaireaanse families

Bij dit onderzoek is uitsluitend gebruik gemaakt van authentieke documenten van het Centraal Historisch Archief te Curaçao, het Nationaal Archief te Den Haag (voorheen Algemeen Rijksarchief) en het archief van de Burgerlijke Stand van Bonaire.

De gegevens over de slaven van de Westindische Compagnie (WIC) komen uit de inventarislijsten van de WIC in het Nationaal Archief te Den Haag.

Gegevens over vrije personen en over slaven die hun vrijheid verkregen zijn gehaald uit de registers van Geboorten, Huwelijken en Overlijden te Bonaire tussen 1830 en 1900.

Gegevens over gouvernementsslaven (katibu di Rei) en partikuliere slaven (katibu di Shon) zijn verkregen uit de correspondentie met het Ministerie van Kolonieën, bewaard in het Centraal Historisch Archief te Curaçao.

Er is geen gebruik gemaakt van bestaande studies, interpretaties en publikaties van Dr. J. Hartog, R.H. Nooijen o.p. en de vele publikaties van Bòi Antoin.

In de bijlagen is een lijst van aanbevolen literatuur opgenomen.

Namen van alle bewoners tussen 1700 en 1900

Dit deel toont de genealogie van het Bonaireaanse volk onderverdeeld in vier categorieën van families.

A. Slaven van de Westindische Compagnie (WIC) - 1700-1791

B. Gouvernementsslaven - 1800-1863

C. Partikuliere slaven - 1800-1863

D. Vrije personen - 1800-1900

A. De slaven van de WIC zijn nog onder te verdelen in vier groepen:

1. Slaven die gezinnen vormen en zo als de basis van de Bonaireaanse gemeenschap gelden.

2. Slaven die in deze periode gekocht zijn.

3. Slaven met een van oorsprong Afrikaanse naam.

4. Slaven met een kreoolse naam.

B. In 1791 toen de WIC ophield te bestaan zijn alle slaven overgenomen door het gouvernement en daarom vinden wij deze slaven tot 1863 voortaan op de inventarislijsten van het gouvernement.

C. De derde categorie zijn de particuliere slaven. In 1863 ontvingen alle slaveneigenaren van het gouvernement de som van 400 florin per slaaf. De borderellen (zie lijst 7) hielpen ons aan gegevens over deze groep slaven.

D. De laatste categorie zijn de vrije personen die na 1791 toestemming van de overheid hadden gekregen om zich op Bonaire te vestigen.

Werkwijze samenstelling personenregister

Om tot een samenstelling te komen van gezinnen zijn van iedere persoon gegevens verzameld uit drie verschillende registers. In het dan verkregen register van personen wordt elke persoon geïdentificeerd met een of meer data, zoals zijn geboorte, huwelijk en overlijden.

De computer was onmisbaar om vanuit het personenregister, ruim 10.000 namen, tot afzonderlijke gezinnen te komen.

Personen die ik niet in gezinsverband kon brengen, zelfs al hadden deze een belangrijke functie bij de WIC bijvoorbeeld commandeur of opzichter, komen niet voor in het systeem.

In de registers komen ook namen voor zonder voldoende gegevens; zij zijn vooralsnog niet opgenomen.

2. Ontwikkeling Bonaireaanse families

Werkwijze samenstelling families

In dit deel is gebruik gemaakt van correspondentie tussen functionarissen en hun superieuren, waarin eerstgenoemden verantwoording afleggen over hun werk.

Lijst 1 Verslagen van kapitein en chirurgijn aan boord van de slavenschepen.

Lijst 2 Plantages te Curaçao; het aantal slaven en het aantal dieren.

Lijst 3 Overlijden van de slaven.

Lijst 4 Enige slaven en hun werkzaamheden voor het gouvernement te Curaçao in 1722.

Lijst 5 Slaven op Bonaire in 1744.

Lijst 6 Slaven op Curaçao in 1855, de meesten afkomstig van Bonaire.

Journalen van commandeurs na 1828.

Jaarverslagen van verschillende commandeurs.

Correspondentie met de de Minister van Kolonieën in Holland.

Editie van de Curaçaosche Courant vanaf 1822.

De eerste families te Bonaire

1. Van indiaanse afkomst.

Jammer genoeg kunnen wij de indianen die eeuwen lang ons eiland hebben bewoond, niet opnemen in ons systeem. Hoewel zij tijdens de WIC onder een "kapitein van de Indianen" vielen, zijn ze nergens geregistreerd geweest.

Over de leefwijze van deze indianen kunnen we lezen in de geschriften van Frans Booi en de archeologische studies van Jay Havisser.

Publikaties van R.H. Nooijen o.p. en van Luc Alofs bevatten ook informatie over de indianen van Aruba en Bonaire. Deze informatie kan in de toekomst ook gebruikt worden om meer duidelijkheid te brengen over de indiaanse bevolking.

2. Van Afrikaanse afkomst

De eerste slaven in familieverband werden geregistreerd in 1744. Op deze inventarislijst komen voor het eerst achternamen voor. Enkele voorbeelden zijn: Anthonica, Anthony Bomba, Coffie, Datto, Domacasse, Frans, Goeloe, Janga, Wanga. Deze namen komen bij mij over als een constructie in alfabetische volgorde. Zij kunnen tot de eerste gezinnen gerekend worden, omdat enerzijds hun nageslacht op Bonaire is geboren en anderzijds er geen voorouders van hen

op Bonaire aanwezig waren.

3. Van Europese afkomst

Al in 1709 is Pieter Boom als onderchirurg werkzaam te Bonaire. Ook zijn er dan 4 ruiters en 1 soldaat.

In 1758 vinden we de namen Theunis Kock, Jan Evertsz, Jan Gijssels, Charles Bousingh.

In 1764 Michael Römer en Cornelis Boekhoudt.

In 1769 de namen Thielman, Bislik en Daal.

In 1780 de namen Christiaan Dammers en Frans de Jongh.

In 1782 Frans Thode en Semerel.

In 1787 Gerrit Raenes.

Van deze ambtenaren hebben wij geen gegevens van vrouw en kinderen in de registers van Bonaire opgenomen. Zeker is dat een aantal van deze Europeanen met een indiaanse vrouw is getrouwd.

Lees verder: http://www.bonairefamily.com/intro_ned.htm

Website: <http://www.bonairefamily.com/index.htm>

Eleonore Merza ~ The Israeli Circassians: Non-Arab Arabs



Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem (2012) One day, I was at the *tahana merkazit* [central bus station] in Jerusalem with Mussa and we went through the metal detector. They let him

go through but when it was my turn, they asked for my identity card. They saw that we kept talking together so they asked for his I.D. too. He is a redhead and has blue eyes so they thought he was Ashkenazi. But they saw his name 'Musa' - that sounds quite Arabic and they asked him if he was Arab, but then his family name doesn't sound Arabic at all so he explained that he was Circassian. Then,

they asked him what religion he was and he said 'Muslim'. They were dumbfounded...

The 4,500-odd Israeli Circassians, who arrived during the second half of the 20th century in what was then part of the Ottoman Empire, have an unusual identity: they are Israelis without being Jews *and* they are Muslims but aren't Palestinian Arabs (they are Caucasians). Little known by the Israeli public, the members of this inconspicuous minority often experience situations like the one reported above; indeed, many of them have a fair complexion and light-colored eyes that don't match the widely spread (and expected) clichés about Muslims' physical traits. At the same time, many Circassians - men, in particular - bear a Muslim name, which immediately causes them to be classified as "Arabs."

Until 1948, the Zionist project's exclusive aim was the establishment of a Jewish state - not the establishment of a state where Jews could finally live far from the anti-Semitic threat. In *The Jewish State*, Theodor Herzl had already stated that "the nations in whose midst Jews live are all either covertly or openly Anti-Semitic"² and the establishment of a Jewish state was the future as Zionism saw it. In fact, when the State of Israel was declared, it was defined as the state of the Jewish people, inheritor of the Biblical land of Israel and of the kingdom of Judah. This exclusive definition has made the creation of citizenship categories quite arduous. Actually, some figures of Zionism opposed Herzl's political Zionism even before the creation of the state. One of them was Asher Hirsch Ginsberg, better known under his pen name Ahad Ha'am. Even though Ahad Ha'am received the Zionist circles' moral support, he was convinced that the future state could not ingather all the Jews and he fought Herzl's political Zionism. After his visits in Palestine, the author wrote down his impressions and criticized the functioning of settlements. In his essay *Emet me-Eretz Yisrael* [A Truth from Eretz Yisrael], he denounced the myth of the virgin land conveyed by the Zionist leaders and reminded them that their analysis did not take into account the Arabs:

From abroad, we are accustomed to believe that Eretz Israel is presently almost totally desolate, an uncultivated desert, and that anyone wishing to buy a land there can come and buy all he wants. But in truth it is not so. In the entire land, it is hard to find tillable land that is not already tilled [...] We are accustomed to believing that Arabs are all desert savages, like donkeys who do not see or understand what is going on around them. This is a serious mistake.

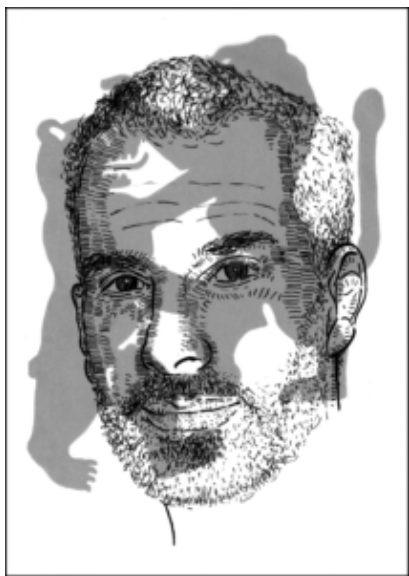
The complete essay: <https://journals.openedition.org/bcrfj/7250>

Référence électronique

Eleonor Merza, The Israeli Circassians: non-Arab Arabs, *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* [En ligne], 23 | 2012, mis en ligne le 20 février 2013, Consulté le 10 juin 2020.

Eleonore Merza is a political anthropologist; she completed her doctorate at the EHESS. She is an associate researcher in the Anthropology of Organizations and Social Institutions Research Unit at the Interdisciplinary Institute for the Anthropology of Contemporary Societies (IIAC-LAIOS: CNRS-EHESS). She currently pursues post-doctoral studies at the French Research Center in Jerusalem (CRFJ). Her doctoral thesis focused on the identity of the Circassian minority in Israel and her current research deals with non-Jewish citizens, minorities, and co-existence in today's Israeli society. She taught at the School for Advanced Studies in the Social Sciences (EHESS) where she was a lecturer on the Israeli-Palestinian conflict.

Träume ich von Israel



Mati Shemoelof. Ills.

Joseph Sassoon Semah

Träume ich von Israel
frag ich mich, was kann noch werden
ich will bessere Nachrichten in der Zeitung lesen
mein Arabisch aufbessern, mit ihm Frieden schließen

ich will in Gaza meine Gedichte lesen, dann in den Nahostzug steigen
in Haifa halten ('n paar Kleider und Bücher nehm ich mit)
und zur Überraschungsparty meiner Großmutter fahren
in Bagdad

Denk ich an Israel,
an ihren Beitritt in die Nahostunion,
die, wie die europäische -
Israel, was lachst Du mich aus,
Wirklichkeit zeugt doch für das unsichtbare Ringen der Träume

Ich will dahingleiten, frei in der Luft, die sich zwischen Haifa und Beirut erstreckt
will, wie die Wandervogel, ganz Europa durchwandern, Asien und Afrika,
ohne Paß, ohne Nationalität wissen sie mehr über uns,
als wir je wissen werden

unsere Konflikte und Probleme kennen sie
und kommen doch jedes Jahr aufs Neue zurück
(muß leider gerade lesen sie werden weniger)

Träume über Israel, ganz gewöhnliche,
ich phantasie über Möglichkeiten,
Dich neu zu dichten.

-

Mati Shemoelof - *Bagdad, Haifa, Berlin*. Gedichte. Aphorisma Verlag, Berlin,
2019. ISBN 978 3 96575 076 1

Mati Shemoelof & Joseph Sassoon Semah Semah ~ How to Explain Hare Hunting To A Dead German Artist



Joseph Sassoon Semah, How to Explain Hare Hunting to a Dead German Artist, February 24, 1986. Photography: Olaf Bergmann. Courtesy of Joseph Sassoon Semah

Tohu Magazine, February 6, 2019. *Joseph Sassoon Semah, a Baghdad-born artist who now lives and works in Amsterdam, is about to embark on an extensive multi-site project, in Amsterdam, Jerusalem, and Baghdad. Berlin-based poet and author Mati Shemoelof talks with him about his years living as an artist in Israel versus being a Babylonian Jew and an artist in Europe. They discuss Judaism, diaspora, exclusion, and acts of concealment and building.*

The artist Joseph Sassoon Semah has never before given an interview to an art publication in Israel. The Israeli art world has not adequately recognized his work. Although he showed in several important institutions in Israel and worked with key curators, it was negligible compared with the scope of his oeuvre,

especially following his move from Israel to Europe. What would have happened had he stayed in Israel? Was he stumped by his diasporic state or was he ahead of his time in dealing with the Jewish component of his art? It is not merely an objective issue to be measured by the number of exhibitions, but rather the artist's subjective sense of his position in the art field. I gather from Semah that he has remained on the outside, beyond the walls of Jerusalem. In Europe, too, and especially in the Netherlands, his work is not widely known yet. This interview stems from my own interest in Semah's identity (we are both of a Jewish Iraqi descent) and his work, but also as an intra-European process of an artistic, inter-generational analysis attempting to formulate the role of Jewish culture in Europe.

Semah was born in Baghdad, Iraq, in 1948. His grandfather, Hacham Sassoon Kadoorie, was the chief rabbi of Baghdad's Jewish community until his passing in 1971, even after they had all emigrated. In 1950, Semah and his family were uprooted from Iraq, and they moved to Israel. He grew up in Tel Aviv. Traumatized by his military service in the 1967 and 1973 wars, he chose exile and has been living in the Netherlands since 1981. The grandfather's continued residence in Baghdad, along with some 20,000 more Jews, brings to mind Semah's own position in Amsterdam (his grandfather did not immigrate to Israel, and Semah emigrated from Israel - both had chosen a diasporic existence as a Jewish minority under a Muslim/Christian majority), where he now lives with his partner, Linda Bouws. She runs the institute they co-founded, [Metropool - Studio Meritis MaKOM: International Art Projects](#). My grandmother, Rachel Kazaz, had also been among the displaced Baghdadi Jews. My acquaintance with the pain and the uprooting enabled me to write about the mysterious affair that drove the Jews of Iraq to abandon their property, their culture, and their way of life within just a year; the affair that involved bombing Jewish centers in Baghdad, including the synagogue of Semah's grandfather.[1]



Joseph Sassoon Semah, My Beloved Country - That Did Not Love Me, rug and black oil paint, 100X70 cm, 1977. Photography: Ilya Rabinovich. Courtesy of Joseph Sassoon Semah

The religious component is always present in Semah's art, in both form and content, as Judaism provides him with continual context. In some works, mostly those that look upon Israel as an object, he also addresses the Middle-Eastern identity. For instance, the work from the series *My Beloved Country - That Did Not Love Me* (1977) shows Israel as an alien white slice cut from a carpet of the Middle East. The carpet signifies an area, and also a place where Jews, Muslims, and others offer their prayers.[2] The scholar Shlomit Lir wrote in the past year: "In *My Beloved Country - That Did Not Love Me* Joseph Semah demonstrates the binary perception and the Orientalist gaze by placing an outline of the map of Israel on top of a Persian rug. The virulent contrast created by the coupling of these two elements emphasizes an act of deletion where there should have been geographical continuity. The installation points to a place of conflict and unresolved dissonance between the Middle-eastern space, represented here by the brightly embroidered rug, and Israel, represented as a uniformly white cutout in the shape of the country's map." [3]

In the early 1990s, the well-known curator Sarit Shapira identified another central theme in Semah's art - the motif of the victim. She wrote about it: "...in

his work, too, it is handled through linkage to a Biblical myth.”[4] Shapira discerns Semah’s process of reversal: rather than a discussion by the Christian culture about the place of the Jew within it, the Jew is viewing Christian society as the ‘other.’ “The production of paintings and sculpture in the West, Semah argues, is tainted by this Christian lust. His treatment of the border line between Judaism and Christianity is a maneuver that allows him to observe, from a remove, from the position of the ‘other,’ both the culture and his own Jewish-Israeli one.”[5]



Joseph Sassoon Semah, My Beloved Country - That Did Not Love Me, metal clothes hanger and egg-shaped marble, 33 cm, 1977. Photography: Ilya Rabinovich Courtesy of Joseph Sassoon Semah.

If we looked closely at art that is being made in Israel today, we could detect the influence of Semah’s work, like the influence of other Mizrahi émigré artists such as Meir Gal, who is also mentioned by Shlomit Lir in her academic paper.[6] However, throughout his years in Israel Semah has always been considered a bird of a different feather. The few, select occasions on which he has exhibited in Israel include “Routes of Wandering” at the Israel Museum (1991), curated by

Sarit Shapira, and the Israel Festival of 1986, under the directorship of Oded Kotler, when his work, *Take Sand and its Shadow is Blue (As the Mountains Surround Jerusalem)*, was presented near *Armon HaNatziv*, the headquarters of the British high commissioner in the 1930s and 1940s, built on the what had previously been the border between Israel and Jordan. For this work, Semah installed a series of blue cocoons that marked the seam between east and west.[7]

Over the last forty years Semah has been preoccupied with identifying the strategy of the Western *Imperium*, to uncover its blank pages and through them to reveal that which is hidden, concealed - the universal Jewish narrative. His method is quite simple: he studies the canonical works of Western art by writing his interpretations of them. Sometimes, his artworks become footnotes in the text he is writing.

The 26th of November, 1965, Düsseldorf, Germany: Joseph Beuys is inside a gallery, an audience is watching him from outside. His head is smeared with honey and gold leaf, and he is holding a dead hare in his arms. He named the performance "How to Explain Pictures to a Dead Hare." Beuys strolled along the walls of the gallery, which were hung with his Brown Cross (Braunkreuz) paintings- crosses painted with the hare's blood - explaining them in a language unintelligible to the hare. Beuys died on January 23, 1986. And on February 24, 1986, on his birthday, Semah put on a performance, *How to Explain Hare Hunting to a Dead German Artist* ("hare hunting" was a euphemism for killing Jews during the Holocaust). It was Jewish theological tradition's answer to Beuys, going back in time to Esau, who had come back from the hunt with a hare (a non-kosher animal) and thus lost his father's blessing to his brother Jacob. The image of Esau with the dead hare slung over his shoulder is featured in many paintings in major European churches.[8]

Mati Shemoelof: Have you met Beuys?

Joseph Sassoon Semah: I met him twice. Once in Berlin, at the National Gallery. He was a kind man, and he invited me to his home, but I didn't go. We met again, also in Berlin, and talked for half an hour. Yes, he was aware of my work, but he was the clean, pure face of Germany after WWII, and myself a young artist.



An Introduction to the Principle of Relative Expression, 1979, black oil crayon on pages from the Babylonian Talmud, 27×40 cm each Courtesy of Joseph Sassoon Semah

MS: Your work reminds me of the writing of the Babylonian Talmud, in the sense that the interpretations are independent creations, and of Jewish literature, which is inter-textual and gathers in the layered writings of sages from different times. And you created a piece on the subject of the Babylonian Talmud, which was banned.

*JSS: I couldn't show *An Introduction to the Principle of Relative Expression* (1979), in which I have covered pages from the Babylonian Talmud in black paint. Moti (Mordechai) Omer, the late director of the Tel Aviv Museum, told me, in our last conversation, that he would "display these works at the Tel Aviv Museum over my dead body." The first and last to show it was the curator Gideon Ofrat, at the "Time for Art" (*zman le-omanut*) space in Tel Aviv, in 2002.*

According to Semah, Omer's reaction, from thirty years ago, was a rejection of his symbolism and a result of the difficulty to understand his context as a Babylonian Jew. In the rejected work, he covered pages from the Babylonian Talmud in black paint intersected with white lines that marked entry and exit points to and from the Talmud. The same work was shown twenty years later in an exhibition curated by Gideon Ofrat.[9] Perhaps Ofrat had understood the context and seen the work's artistic value, which seems obvious today, with the increased recognition

of the Jewish component in Israeli art. Omer was not alone in declining to show Semah's works. According to the latter, Yigal Zalmona, of the Israel Museum, and Galia Bar Or, of the Mishkan Museum of Art at Ein Harod, rejected his work as well.

In 1979, the year Semah's father died, Israel has died for him too, he says, and he had been reborn as a Babylonian Jew. From within the canonical European art, Semah has discovered that he was a guest, the 'other.' The discovery created a hidden, delicate equilibrium between the new personal identity (a Babylonian Jew), and his position in the West, that is Europe - being a universal Jew.

MS: Do the Dutch accept your artistic critique of the Holocaust discourse?



Joseph Sassoon Semah, study based on the Meir Twig synagogue in Baghdad, Iraq, from On Friendship / (Collateral Damage) III - The Third GaLUT - Baghdad, Jerusalem, Amsterdam, pen and pencil and paper, 42X30 cm, 2018 Courtesy of Joseph Sassoon Semah

JSS: Since I started the project *On Friendship / (Collateral Damage)* with Linda Bouws, in 2015, the art world and the Dutch in general begun to comprehend the research in its entirety.

The project Semah is referring to will manifest itself this year, 2019, under a double title, comprising two subjects: "[The Third GaLUT - Baghdad , Jerusalem, Amsterdam - On Friendship / \(Collateral Damage\) III.](#)" He will reveal his full name for the first time - Joseph Sassoon Semah, the Babylonian Jew, of the third Exile (*GaLUT*). The project, created in collaboration with Linda Bouws, will be extended to Jerusalem and Baghdad as well. He will construct architectural models of the homes and synagogues and burial places of the Jews of Iraq, including his grandfather's Meir Tweig synagogue and the tomb of the prophet Ezekiel (which is located about 100 kilometers outside Baghdad). He will present these models in public and private spaces in Amsterdam. With the help of local activists, Semah is planning to build, in close proximity to the Meir Tweig synagogue, where his grandfather had served as chief rabbi, *The Doubling of the House* - a house in which the entrance and the window form the Hebrew letters for *chai* (חַי) - the letters that represent the number 18, and also mean "living." The same structure will also be raised in Amsterdam. Today there are no Jews left in Baghdad. That is, Babylonian Jewry has been erased twice - once in Iraq, and for the second time in Israel. The very construction of the house opposite the synagogue proves that the Jews of Iraq are alive and present. Unlike works like Yael Bartana's *...and Europe Will be Stunned*, here there is no repatriation of Iraqi Jews to Baghdad; there is only an anguished howl.

"To begin with, GaLUT is neither Exile, nor Diaspora, nor an existing Place; GaLUT is simply a disciplined activity, an intensive vision, and it is what GaLUT proceeds to do - to transform each and every temporary MaKOM of shelter, into a perpetual search for a Handful of Soil. At this point, one can say that the depiction of MaKOM in GaLUT is an idea of a constant doubling; A double mirror-image of itself by itself. But behind all these, there is another reality, that is of an absolute Reading, to be defined in terms of the enduring action of Writing." (Joseph Sassoon Semah, 1986)[10]

MS: *You make use of the various meanings of the Hebrew words makom(place) and galut (exile), and find in their combination the term "city of refuge," or "shelter." This term resonates the public bomb shelters, which are non-existent in*

Europe but are part and parcel of Israeli epistemology, and also resonates to a place of escape - to immigration - and the search for a city of refuge. In biblical times, the six cities of refuge were in Transjordan.

Semah: We've served in the military, in addition to other things, and its business is to kill. We kill directly and indirectly. The army is not about dancing. In 1986 I made Amsterdam my city of refuge, and there I publicly confessed my past as a soldier.



Joseph Sassoon Semah, MaKOM (The Doubling of the House), 200X200X200 cm, cement blocks, with entrance and window, 1979-2019. Photography: Ilya Rabinovich Courtesy of Joseph Sassoon Semah

The correspondence between Semah and myself is not related only to identity, Mizrahiness, ethnicity, or Jewishness - it is also about place. We both are Jews living in Europe, conducting a dialog with Israel that had defined us as subjects, and with the European continent. We have no choice but to deal with the multiple states of mind that had established the Jewish identity as we know it, without us

(Iraqi Jews in particular, and Arab-Jews in general) having ever taken part in this continuum of thought and cultural production shared by the those who established the three identities we are confronting - either the Jewish-Israeli identity, the Jewish-European, or the European one.

MS: Your criticism reaches far, as far as Martin Luther and his anti-Semitism. In 2017, you were permitted to present an intricate work in Nieuwe Kerk cathedral in Amsterdam. It contained your name, among other things, written above Luther's. It is interesting to me that you, as a Babylonian Jew, are reversing the figure of the Jew in the very heart of Christian culture, even though our ancestors come from a different culture. You assume a task of deconstruction that contains an element of masquerade.

JSS: We connected to Martin Luther in this project by way of the 500th anniversary of his achievements, but the research had been written already thirty years ago. I can explain the connection to Luther as a private investigation - going back to things I explored thirty years ago in Berlin. Let us not forget, there has been an exclusion of the Mizrahi Jews in Israel, and we hardly ever listened to Arab music or read Arab literature. Anti-Semitism and the Holocaust became our origins. The establishment and the education system erased the culture of the Babylonian Jewry. Although I had not been a part of the Mizrahi struggle, after many years in Europe, and through study, I returned to the identity I had lost in Israel.

Notes

[1] Shemoelof, Mati, "We are Writing a Nation State:- the Case of the immigration of the Jews of Iraq." See:<https://matityaho.com/2012/10/09/אנחנו-כותבים-אותך-מולדת-המקרה-של/>

2]] Lir Shlomit, "Black Panther White Cube: The Exhibition that Wasn't Shown," *Visual culture in Israel: An anthology*, Edited by Sivan Rajuan, Noa Hazan (Shenkar College: Ramat Gan and Hakibbuz Hameuhad Publishing: Tel Aviv, 2017), p. 322.

[3] Ibid.

[4] Shapira, Sarit, *Routes of Wandering: Nomadism, Voyages and Transitions in Contemporary Israeli Art*. (Jerusalem: Israel Museum), 1991, p. 163 (in Hebrew). This quote was translated by the translator of the current essay.

[5] Ibid.

[6] See Lir. p. 322.

[7] This performance was restaged in 2007 at a church in Hildesheim, as part of a large project called *Next Year in Jerusalem*, which took place in 12 churches throughout the Hanover region in Lower Saxony, Germany.

[8] See also: Gideon Ofrat, *The Return to the Shteitel* (Jerusalem: Bialik Institute. 2001)

[9] See Ofrat's article about this work

[10] From the manifest Joseph Sassoon Semah wrote for his the project *City of Refuge (Epistemic MaKOM)*, created in Amsterdam in 1986.

Previously published
in <https://tohumagazine.com/article/how-explain-hare-hunting-dead-german-artist>

Stijlcitaat of plagiaat? Een vergelijking tussen Godfried Bomans en andere auteurs in 2 delen



Maarten t Hart. Foto:
wikipedia

I.

Is men het, dan is men het ook - Onmiskkenbare overeenkomsten tussen het werk van Dickens en van Bomans en 't Hart

Wanneer is er nog sprake van inspiratie en wanneer van leentjebuurt? Wanneer is iets een literair stijl citaat en wanneer ouderwets jatrok? De grens tussen je laten souffleren of je laten inspireren is zelden scherp.

Om een verhaal of roman te schrijven put een auteur behalve uit zijn fantasie ook uit zijn eigen ervaringen. Daaronder vallen ook zijn leeservaringen. Elke schrijver is beïnvloed door de werken die hij gelezen (en vooral herlezen) heeft. Die invloed blijkt doorgaans uit verwantschap in thematiek, symboliek en stijl. Veel lastiger is het passages te vinden waarin concrete overeenkomsten zijn aan te wijzen tussen het oorspronkelijke werk en dat van een schrijver die met dat werk bekend is. En nog lastiger - maar wel intrigerender - is de vraag die in het verlengde daarvan ligt: wanneer is er nog sprake van beïnvloeding en wanneer van kopieerlust of plagiaat?

Als we plagiaat niet beperkt definiëren - d.w.z. als het woordelijk overnemen van (fragmenten uit) werk van anderen, maar daaronder ook laten vallen het aantoonbaar van beelden gebruik maken en uit de sfeer lenen van andere auteurs, blijkt dat de grens tussen wat nog wel geplagieerd is en wat (nog net) niet, niet alleen vaag is ook maar subjectief.

Dat bleek mij toen ik twee fragmenten van Dickens vergeleek met de corresponderende fragmenten uit werk van twee Nederlandse auteurs, Maarten 't Hart en Godfried Bomans, beide erkende Dickens-kenners.

Bij 't Hart viel me een passage op die me sterk deed denken aan een scene in het tweede hoofdstuk van *Great Expectations* (1861):

My sister had a trenchant way of cutting our bread-and-butter for us, that never varied. First, with her left hand, she jammed the loaf hard and fast against her bib - where it sometimes got a pin into it, and sometimes a needle, which we afterwards got into our mouths. Then she took some butter (not too much) on a knife and spread it on the loaf, in an apothecary kind of way, as if she were making a plaister - using both sides of the knife with a slapping dexterity,

and trimming and moulding the butter off round the crust. Then, she gave the knife a final smart wipe on the edge of the plaister, and then she sawed a very thick round off the loaf: which she finally, before separating from the loaf, hewed into two halves, of which Joe got one, and I the other.

Deze opmerkelijke manier om een boterham te smeren en af te snijden - in die volgorde - keert terug in Maarten 't Harts roman *De droomkoningin* (1980):

Zo zat ik even later met tante Riekie in de kleine huiskamer achter de winkel. Al dadelijk zag ik dat ze alles veel te woest deed. Bovendien smeerde ze het brood op een wonderlijke manier. Met het broodmes deed ze een woedende uitval naar de botervloot, zwaaide dan de van een grote geleklodder voorziene punt naar het brood toe en smeerde het brood op het snijvlak. Daarna pas sneed ze de boterham af.

Vol verbazing staarde ik naar deze ongebruikelijke gang van zaken. Toen ze opnieuw wilde beginnen,

merkte ik op: 'Je moet eerst de boterham eraf snijden.'

'Wel allemachtig, klein kreng, wat zal ik nou beleven? Zal ik niet weten hoe je brood moet klaarmaken? Ik heb al in duizenden gezinnen gebakerd, ik ben hier ook al geweest.'

'Wanneer?' vroeg ik verbaasd.

'Toen jij geboren werd.'

'Toen ik geboren werd?'

'Ja.'

'Heb je de engel gezien die mij gebracht heeft?'

'Engel? Engel? Allemachtig, moet je zo'n kleine snotneus horen! Hier, je boterham. Wat wil je erop?'

'Kaas.'

'Kaas? Op je eerste boterham al kaas? Wat een verwennerij! Daar doe ik niet aan mee, jij eet maar netjes basterdsuiker op je eerste boterham. Het geld groeit hier niet op jouw vaders rug.'

'Van mijn moeder mag ik wel kaas op m'n eerste boterham.'

'Niks mee te maken, verwend kreng. Eerst bruine suiker.'

Met twee armen en handen tegelijk was ze in de weer om mijn boterham van bastaardsuiker te voorzien. Ze stampte zelfs met haar voet. De suikerpot vloog door de lucht alsof hij gevleugeld was; haar armen in de zwarte mouwen fladderden als roeken over de tafel en de kromme, gesnauwde vingers stortten de

suiker op en vooral naast de boterham zodat het leek of alles werd omgekeerd: daar lag het sneeuw witte tafellaken en nu daalde er bruine aarde op neer. Met het broodmes plette ze de suiker op de boterham tot een gladde bruine ijsbaan. Toen zette ze hem voor mij neer. Ik keek naar al die platgeslagen suiker en zei laconiek, terwijl ik het bord waarop het brood lag, wegduwde: 'Dan hoef ik niet.'

Niemand kan deze gelijkenis ontgaan. Beide fragmenten roepen hetzelfde beeld op: een forse vrouw die een brood meer aanvalt dan besmeert, en een kind dat daar tegelijk angstig en gefascineerd naar zit te kijken. De situatie - het beeld - vertoont duidelijke parallellen, maar ook ferme verschillen: het jongetje in 't Harts roman roert bijvoorbeeld danig zijn mondje, terwijl de kleine Pip bij Dickens geen woord durft te zeggen.

Om van bewust kopiëren te spreken vind ik - en hier wordt het streven naar objectiviteit opgegeven - de overeenkomst dan ook wat te dun. Het lijkt me goed te verdedigen dat 't Hart de scene in *Great Expectations* met instemming - en mogelijk ook met een gevoel van herkenning - gelezen en vervolgens in zijn literair geheugen opgeslagen heeft. En dat hij het, toen het tijdens het schrijven van *De droomkoningin* bruikbaar bleek, daar weer uit gehaald heeft, wellicht zonder zich bewust te zijn van de bron van zijn inspiratie.

Onweerlegbaar echter lijkt me de mate waarin Godfried Bomans bewust geput heeft uit een tafereel in *David Copperfield* (1850). Die invloed is terug te vinden in *Erik, of het klein insectenboek* (1941):

Mevrouw van Vliesvleugel rees omhoog van haar stoel toen zij naderden. Zij neeg toen Erik aan haar werd voorgesteld.

'Wij zijn altijd blij een heer te ontmoeten,' sprak zij, op een toon alsof zij hiermee een terechtwijzing bedoelde. Erik maakte een buiging en daarna gingen zij allen zitten.

'Een heer is een heer,' verklaarde mevrouw van Vliesvleugel, 'men is het of men is het niet.'

'Zeer juist,' mompelde haar man eerbiedig.

Erik begon het benauwd te krijgen. Hij had niet gedacht, als hij thuis in den tuin de wespen over de mesthoop zag vliegen, dat zij zo deftig waren.

'Is men het,' vervolgde mevrouw, 'dan is men het ook, maar is men het niet, welnu, dan is men het ook niet.'

'En wordt men het ook niet,' voegde haar man er aan toe.

‘En wordt men het ook niet,’ herhaalde mevrouw, ‘wat men ook doet en wat men ook probeert. Terwijl, als men het is, men ook gerust kan zijn, want men is het.’

‘En blijft het ook,’ meende haar man.

‘En blijft het ook,’ bevestigde mevrouw, ‘wat men ook doet en wat er ook gebeurt. Dit is onze overtuiging. Ik hoop dat u de zaak eveneens zo ziet?’

‘Jawel,’ zei Erik, na een tijdje.

‘Dat is hetgeen ik wilde weten,’ verklaarde mevrouw van Vliesvleugel, terwijl haar trekken zich ontspanden, ‘gebruikt u melk en suiker?’

De thee werd ingeschonken en het gesprek nam een gewonere wending. Erik begreep dat ertussen hem en de familie een zekere overeenstemming bereikt was, en hij durfde nu ook wat rond te kijken. Zij zaten in een ruime zaal waar het licht paarsachtig door de wanden viel; opregelmatige afstand waren deze versierd met bordjes waarop spreekwoorden te lezen stonden, juist zoals bij Erik thuis in de vestiaire, zoals: ‘Wie het is, die is het ook’, spreuken wier bedoeling Erik niet geheel begreep en hem juist daarom met diepe eerbied vervulden.

Behalve de grotere ruimte en nog fijnere meubilering verschilde dit vertrek ook hierin van het vorige kamertje, dat het allerliefste kleine raampjes had. De luikjes stonden naar buiten geopend en Erik zag tot zijn blijdschap de blauwe hemel weer en de witte wolken die vriendelijk voorbij voeren. De groene halmen van het gras wuifden op en neer en er kropen slakken en kevers over, zo groot, dat zij somtijds de raampjes geheel verduisterden.

‘De passage is druk,’ sprak mevrouw, zijn blik volgend, ‘hoewel er weinig bij is waarmee men kennis zou willen maken.’

‘Canaille,’ verduidelijkte haar man.

‘Er zijn toch heel aardige beesten onder,’ zei Erik, een vlinder na-ogend, ‘leuke kleuren...’

‘Die verraden hen juist,’ onderbrak mevrouw, ‘echte adel takelt zich niet zo toe. Zij weet dat het daar niet in zit, maar in het bloed. Heeft men het bloed eenmaal, dan is de rest bijzaak.’

‘Maar heeft men het niet,’ voegde haar man er waarschuwend aan toe, ‘dan heeft men het ook niet.’ [..]

Erik keek om en zag in de uiterste hoek een vlieg zitten die als een razende in een notitieboekje schreef. Erik trok zijn hansopje recht en stond op om zich voor te stellen.

‘Niet doen, niet doen,’ fluisterde mevrouw gejaagd wenkend, ‘personeel!’

Erik ging weer zitten en keek verschrikt naar de hoek.

‘Een soort secretaris van mij,’ lichtte mevrouw in, steeds op die fluistertoon

sprekend alsof zij zich eigenlijk schaamde om het te zeggen, 'een goede jongen, maar...' zij maakte een beweging met de hand en keek naar de grond.

'Geen bloed,' vulde haar man op treurige toon aan.

Allen zwegen een tijdje. Erik werd verschrikkelijk verlegen en keek strak naar de bordjes: 'Wie het is, die is het ook' en 'Men is het of men is het niet'.

Hij begon nu al iets meer van hun betekenis te begrijpen.



*Charles Dickens Foto:
Wikipedia*

De overeenkomende scene staat in hoofdstuk 25 van *David Copperfield* en vindt plaats als David, met veel anderen, dineert bij de heer en mevrouw Waterbrook.

Traddles and I were separated at table, being billeted in two remote corners: he, in the glare of a red velvet lady; I, in the gloom of Hamlet's aunt. The dinner was very long, and the conversation was about the Aristocracy - and Blood.

Mrs. Waterbrook repeatedly told us, that if she had a weakness, it was Blood.

It occurred to me several times that we should have got on better, if we had not been quite so genteel. We were so exceedingly genteel, that our scope was very limited. A Mr. and Mrs. Gulpidge were of the party, who had something to do at second-hand (at least, Mr. Gulpidge had) with the law business of the Bank; and what with the Bank, and what with the Treasury, we were as exclusive as the Court Circular. To mend the matter, Hamlet's aunt had the family failing of indulging in soliloquy, and held forth in a desultory manner, by herself, on every topic that was introduced.

These were few enough, to be sure; but as we always fell back upon Blood, she had as wide a field for abstract speculation as her nephew himself.

We might have been a party of Ogres, the conversation assumed such a sanguine complexion.

'I confess I am of Mrs. Waterbrook's opinion,' said Mr. Waterbrook, with his wine-glass at his eye.

'Other things are all very well in their way, but give me Blood!'

'Oh! There is nothing,' observed Hamlet's aunt, 'so satisfactory to one! There is nothing that is so much one's beau idéal of - of all that sort of thing, speaking generally. There are some low minds (not many, I am happy to believe, but there are some) that would prefer to do what I should call bow down before idols. Positively Idols! Before services, intellect, and so on. But these are intangible points. Blood is not so. We see Blood in a nose, and we know it. We meet with it in a chin, and we say: "There it is! That's Blood!" It is an actual matter of fact. We point it out. It admits of no doubt.'

The simpering fellow with the weak legs, who had taken Agnes down, stated the question more decisively yet, I thought.

"Oh, you know, deuce take it," said this gentleman, looking round the board with an imbecile smile, "we can't forego Blood, you know. We must have Blood, you know. Some young fellows, you know, may be a little behind their station, perhaps, in point of education and behaviour, and may go a little wrong, you know, and get themselves and other people into a variety of fixes - and all that - but deuce take it, it's delightful to reflect that they've got Blood in 'em. Myself, I'd rather at any time be knocked down by a man who had got Blood in him, than I'd be picked up by a man who hadn't."

Hoewel in het citaat uit Erik ontegensprekelijk de pen is gevoerd door Bomans, is de kern van deze passage - wat bepaalt standsverschil? - onverdund terug te vinden bij Dickens. Niet alleen in de formulering (het duidelijkst blijkend in het woordelijk overnemen van het begrip 'Blood'), maar ook in de gelijkenis tussen de 'bekakte' dames (Hamlets tante en mevrouw Van Vliesvleugel), de voorkeur voor *intangible points* (immateriële - maar ook ongrijpbare - zaken) boven zichtbare welstand ('echte adel takelt zich niet zo toe') en de door beide auteurs met sardonisch genoeg geschetste sfeer van arrogantie, zelfophemeling en neerbuigendheid.

Die maken voor mij de - subjectieve - conclusie onontkoombaar dat Bomans, tijdens het schrijven van *Erik, David Copperfield* opengeslagen op zijn bureau had

liggen.

II

Erik in schemergebied - Instrumentale overeenkomsten tussen Bordewijk en Bomans

Wanneer is er nog sprake van inspiratie en wanneer van leentjebuurt? Wanneer is iets een literair stijlcitaat en wanneer ouderwets jatwerk? De grens tussen je laten souffleren of je laten inspireren is zelden scherp.

Een goed voorbeeld biedt *Erik of het klein insectenboek* van Godfried Bomans, voor het eerst verschenen in 1941. Het werd in dat jaar nog negenmaal herdrukt en bleef zijn meest succesvolle boek. Dat hij zich voor thematiek en vorm in belangrijke mate gebaseerd had op Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) en Frederik van Eedens *De kleine Johannes* (1887), is altijd boven twijfel verheven geweest. Dat hij zich wellicht ook heeft laten inspireren door een verhaal van de schrijvende jurist F. Bordewijk is verrassender. Een intrigerend verhaal, dat wel.

Tussen zijn debuut in 1916, de onder het pseudoniem Ton Ven verschenen gedichtenbundel *Paddestoelen*, en de novelle *Blokken* in 1931, publiceerde Bordewijk slechts drie bundels *Fantastische vertellingen*, in 1919, 1923 en 1924. In de tweede bundel staat het verhaal 'De joodse cel', in welke titel 'cel' een verkorting is van 'violoncel' ofwel 'cello' en dus, naar ik vermoed, uitgesproken moet worden als 'tsjel'.

De vertelling speelt 'in de negentiger jaren der vorige eeuw', d.w.z. eind 19de eeuw, in Amsterdam, met name in de toenmalige Jodenbuurt rond het Waterlooplein. De verteller, F.R. Middeltijd Jr., maakt kennis met de bejaarde klokken- en muziekinstrumentmaker Ambrosius Barntritschler, van geboorte Oostenrijker. Beiden zijn commensaal in het zelfde pension.

Het onderwerp van een van hun gesprekken is een mythische cello, ooit gebouwd ergens in Oost-Europa in de 19de eeuw. Het verhaal krijgt dan de trekken van een Chassidische vertelling, zo'n korte Jiddische legende met een moraal. Barntritschler vertrouwt Middeltijd toe al sinds lang in de joodse gemeenschap in Amsterdam op zoek te zijn naar dat instrument, daartoe geïnspireerd door een verhaal dat hij eens van zijn vader had gehoord over diens geboortedorp:

'Een goede honderd jaar terug had er in dit dorp een joods vioolbouwer gewoond met de naam Kochel Specialny. Zijn violen waren bekend geworden; hij was werkelijk een bekwaam instrumentenmaker geweest, maar hij had zichzelf verre

overtroffen door de bouw van een violoncel, de enige die hij ooit gemaakt had, en waarin hij, vermoedelijk toevallig, een zeer bijzondere klank had gelegd. [...] Waaraan dat lag wist niemand, maar de violoncel zong met een volmaakt menselijke stem. [...] In geldnood had de maker zijn instrument aan een Duitser uit Keulen verkocht, en sindsdien leefde het alleen maar in de herinnering der dorpsbevolking en wel onder de naam van “de violoncel van Kochel Specialny”, of kortweg “de joodse cel”. [...]

Het instrument had, zo beschreef de verteller, de kleur van een wijnsinaasappel, rood en oranje, en voorts een zeer eigenaardige krul. Ik heb u in mijn zaak een paar violen laten zien, waarvan de krul door het speels vernuft van de bouwer was uitgesneden tot een grijnzende kop. Diezelfde eigenaardigheid vertoonde de joodse cel. Kochel Specialny had op de hals in plaats van de gewone krul een levensgrote mensenkop uitgesneden met een duivelachtige tronie.’

Eerder in het verhaal had Barntritschler Middeltijd gevraagd hem in een café te komen ophalen. Ter plekke stelt hij hem voor aan zijn tafelgenoten, de opmerkelijkste als laatste:

‘Hij zat met drie andere personen aan een tafeltje in het midden. Hij stelde mij aan die heren voor, - indien men aldus betitelen mag joden uit de kleine middenstand, en, gelijk in de loop van het gesprek bleek, sjacheraars in diamanten. Eindelijk nog presenteerde hij mij aan een monsterachtig hoofd dat boven het tafelblad aan zijn rechterzijde uitkwam, en de naam Esquenasy droeg. Het was ongepast om onmiddellijk teveel opmerkzaamheid te tonen, maar ik was toch onwillekeurig van dat hoofd geschrokken. Ik zag niets anders dan een afschuwelijk jodenbakkes (want joden, die alles naar Europese begrippen overdrijven, zijn, wanneer zij lelijk zijn, compleet monsters), een verwarde bos haar, van voren met een vette krul neergekamd over een bol voorhoofd, twee fijne oogkloven, waaruit een leep en vals licht glimmerde, een komkommerneus, een vaag gespleten, lange met vuile stoppels bewassen bovenlip, een geweldige scheurmond, en een gierenhals. De rest van het gedrocht, naar mij dacht een dwerg op een bankje gezeten, werd door de tafel aan mijn blik onttrokken.’

(U meent in de beschrijving van het uiterlijk van Dovid Esquenasy een antisemitische ondertoon te bespeuren? Dan heeft u Bordewijk de couleur locale van het toenmalige Amsterdamse getto nog niet horen schetsen:

‘De Jodenbuurt werd aldoor somberder en havelozer, en toen waren wij in die

allersomberste, lange spelonk aangeland, met de hoge donkere woonkazernes, overbevolkt als nergens anders in de stad, waar gemiddeld zes mensen per kamer woonden, met de vlak achter de deur steil opschietende houten trappen, versleten van tienduizenden mensenvoeten, - de Valkenburgerstraat. De jodenbevolking, welke te enenmale die ingetogenheid nopens het eigen huis mist, die de westerse paupers toch nog altijd in zekere mate eigen blijft, spreidt er haar inderdaad wel ontstellende armoede op een brutale, antipathieke wijze ten toon. Het vuile beddegoed hangt uit de ramen, de smerige was bengelt aan drooglijnen over de straat, de mandjes waarin het wandgedierte zich des nachts heeft verzameld, worden op het plaveisel leeggeschud, van de traptreden is er om de twee gemeenlijk één uitgehakt voor brandhout, en dikwijls verkoopt een vertrekkend bewoner nog gauw van te voren zijn vensterruiten, en stookt de kozijnen en sponningen in zijn kachelop. [..]

Was het mooi in de Jodenbuurt? Ik had niet voldoende zelftucht om mij dat ronduit te bekennen, terwijl Barntritschler en ik die middag vóór "sjobbes" door de Sint Antonie Breestraat liepen op weg naar de woning [van Esquenasy], en wat rondwandelden omdat het nog te vroeg was voor een bezoek. De schellen vielen mij echter van de ogen.

Merkwaardig, merkwaardig! Het was er, zo kort voor de grote rusttijd, op zijn drukst. Welk een lawaai, welk een ontketening van hartstochten. De straat, op zichzelf lelijk, werd mooi door het bonte en schreeuwende leven. Zij raasde als een heksenketel. Die eigenaardige kakofonie, waartegen ik als fatsoenlijk Nederlander met *dédain* had overgestaan, hoorde ik nu toch aan met andere oren. Het was er vuil, het stonk er in de zomerwarmte naar mensen, naar vis en naar olie, maar het was een prachtig geheel. Men moest de joodjes hun mierikswortel zien schrappen in hun kelderwoninkjes, men moest de wijven aan hun pruimenkarren horen gillen: "Vier om 'n cent! Neem maar weg vèf! Allemaal zach en rèp!"

Op de hoek der Markensteeg [nu het Mr. Visserplein - RHZ] was het als altijd op zijn drukst, en het rumoer daar was zo intens, dat men wel de monden der schreeuwende verkoopsters wijd zag opengaan en weer dicht, maar van hun stemmen niets hoorde. [..]

Wij belandden in de ellendige Valkenburgerstraat en hadden daar wel veel bekijks, maar werden niet gemolesteerd. Want ook dat is een deugd der joden: zij laten u overal ongemoeid, en de joodse jeugd vormt een gunstige tegenstelling met wat in dit opzicht de christenkinderen uit de arme wijken vertonen.'

(Hoewel Bordewijk in Amsterdam geboren is, in wat nu de Tweede Jan

Steenstraat is in de volkse buurt De Pijp, en de wijk rond de Jodenbreestraat uit zijn wandelingen ongetwijfeld goed kende, zullen we er maar vanuit gaan, dat hier Middeltijd spreekt, en niet Bordewijk. Het personage, niet de auteur.)

Barntritschler stelt voor Esquenasy naar huis te begeleiden. Daar aangekomen tilt de mismaakte zichzelf uit zijn voertuig, een vierwielig wagentje,

‘en thans zag ik hem pas goed in zijn volle wanschapenheid. Hij was niet slechts een man zonder benen, zelfs zonder enige beenstompen, maar uit zijn achterlijf stak een spits toelopend kegelvormig uitsteeksel, van glimmend leer nauw omsloten, iets als de angel van een wesp, of, misschien juister nog, als de taats van een tol. [..]

“Ja, Dovid, een vreemd kereltje. Ik vind hem niet lelijk. Ik hoor alleen zijn stem. Hebt u wel opgemerkt hoe prachtig?... Hij is met die misvorming geboren, zonder een zweem van benen. Zijn lichaam is van onderen geheel rond, als een bal. En die rare staart, dat is zijn stuitbeen, naar buiten gegroeid, en door het vele schuren over de bodem geheel bekleed met een mantel van hoorn.”

De volledige waarheid blijkt echter, wanneer Middeltijd een onaangekondigd bezoek brengt aan zijn medecommensaal:

‘Het was een helder verlicht kamertje, waarin ik keek, verborgen in de grillige ingewanden van het oude dubbelpand. In het midden stond een muziekstandaard, en daarvoor op een stoel zat Barntritschler. Maar wat hield hij tussen zijn knieën geklemd? Een cel? Nee, een mens, een gedrocht, Dovid Esquenasy! Hij was het, maar als ik hem niet gekend had, zou ik hem voor een cel gehouden hebben. Hij was niet naakt, maar geheel gekleed in een tricot, tot aan zijn hals, en dat zijn armen mede insloot. Hij had zijn zijden met armen ingedrukt, en daar stond hij, van boven breed, dan smaller, dan weer breed, compleet een cel; daar stond hij tussen Barntritschlers knieën op zijn taats. Zijn tricot was geel en rood gevlamd als een wijnsinaasappel, en over zijn borst en buik waren bedriegelijk de snaren, het staartstuk, de kam en de toets geschilderd. Zelfs de f-gaten ontbraken niet. De peesknopen in zijn lange hals herinnerden aan de schroeven van het instrument, en zijn afschuwelijk tronie was dekrul. De joodse cel! ging het door mijn hoofd.

Maar tragisch was het Barntritschlers vermagerd en vervallen, doch tevens verheerlijkt gelaat te zien, terwijl hij, kijkend naar de muziek vóór hem op de lessenaar, zijn linkerhand liet glijden over de geschilderde snaren langs hals en

borst, vibrerend met zijn vingers, en in zijn rechter de strijkstok bewoog over het instrument.

En de joodse cel zong! De mond in de afzichtelijke krul was gesloten, maar uit de buik van het instrument, men zou zweren uit de f-gaten, kwam een heerlijk baritongeluid. Het was een droeve melodie.'

Bordewijks fantastiek is vaak vergeleken met de gruwelverhalen van Edgar Allan Poe, zoals *The Fall of the House of Usher*, *The Black Cat* en *The Tell-tale Heart*, dit tot ongenoegen van de auteur zelf. In een 'Vooraf' bij een keuze uit de *Fantastische vertellingen* schrijft hij, zonder overdreven veel zelfkritiek, over dat genre:

'Nogal ambitieus beproefde ik daarin een voor onze letteren m.i. zeldzaam genre dat ik kleepte in eenvoudige stijl ter verhoging van de contrastwerking. Dat ik me hierbij een epigoon van Poe of Hoffmann zou hebben getoond moet ik steeds blijven betwisten. Afgescheiden van het gewrongene om Poe en Hoffmann onder één noemer te brengen, afgescheiden ook van een waardevergelijking tussen hen en mij, ben ik in de F.V. [*Fantastische Vertellingen* - RHZ] nooit gegaan buiten het op aarde bestaanbare, al was het exceptioneel. Eerst veel later deed ik anders. [..]

[Ik zie] thans terdege de fouten. Voor mij zijn daarvan de voornaamste: hier en daar onnodige inleidingen, en soms een vulgaire moppigheid die ik toenmaals voor iets geestigs hield. (Aldus wordt b.v. 'De joodse cel' - cello klonk in 1923 nogal geaffekteerd uit lekemond - door flauwigheden ontsierd, terwijl het gegeven heus aardig is.)'

Een vergelijking met een andere auteur vond hij meer voor de hand liggen:

'In "De Joodse cel" werd op het oeroude gegeven van de gedaanteverwisseling een onzes inziens geloofwaardiger variant geleverd dan Kafka gaf in *Die Verwandlung*. Maar de ondoordachtheid van onze jeugd bedierf toch de totale indruk - jammer genoeg om de aardige "plot". Het is een kunst apart, het is grote kunst om een zogeheten griezelverhaal te kruiden met humor op een manier die de griezel ongerept laat. Wij echter, met dit honorabele doel voor ogen, brachten het niet verder dan irriterende pogingen af en toe om grappig te zijn. Alzo ontstond er reeds vroegtijdig een van onze mislukkingen die ook niet bepaald schaars voorkomen.'



*Godfried Bomans Foto:
wikipedia*

Dan had Godfried Bomans meer succes met zijn pogingen om grappig te zijn. Aanzienlijk luchtiger van toon beschrijft hij hoe Erik Pinksterblom, die als een mannelijke Alice in het wonderland van het schilderij Wollewei is terechtgekomen, op visite gaat bij de wespenfamilie Van Vliesvleugel. Hij wordt er uitgenodigd een vorkje mee te prikken en een stokje mee te strijken.

‘In de kamer ernaast aangekomen, zag Erik tot zijn grote schrik dat de instrumenten uit levende bromvliegen bestonden, die op hun rug op tafel lagen, de pootjes in de hoogte, en een snaar over hun buikje gespannen. [..]

“Uw instrument staat daar, in de hoek,” sprak de wesp.

Erik draaide zich om en zag tot zijn schrik een geweldige bromvlieg schuin tegen de muur staan. Hij reikte Erik zelf de strijkstok aan. “Wilt u in het begin een beetje zacht strijken, meneer,” verzocht hij eerbiedig, “ik sta hier al een half jaar zonder dat er op mij gespeeld is, en ik moet er even in komen.” Na deze woorden ging hij op zijn rug liggen en wachtte berustend af. Erik beefde zo, dat hij de stok liet vallen; er stonden twee tranen in zijn ogen.

“Let u niet op mij, meneer,” sprak de vlieg kalm, “bladzijde 20, bovenaan.”

Erik sloeg het boekje open, dat voor hem op een standaard lag: l’Hirondelle las hij; dat was juist het enige liedje dat hij spelen kon.

“Klaar?” riep meneer Van Vliesvleugel. Alle zeven dochters zaten op een stoeltje voor hun bromvlieg, en keken hem vol verwachting aan. “Begin maar!” riep Erik, en meteen deed hij zelf de eerste streek.

Ha, wat klonk dat prachtig! Diep en vol bromde de noot na: l’hirondelle vo-le, en

Erik kreeg er opeens plezier in. Na enkele maten vergat hij de hele vlieg, stroopte ijlings zijn mouwen op en streek dat de druppeltjes op zijn voorhoofd stonden. "Zeer goed!" schreeuwde meneer Van Vliesvleugel boven het lawaai uit, met zijn pootje de maat meestampend, "nog even forser nu! Juist! En nu: fortissimo!"

De overeenkomsten tussen beide vertellingen zijn onmiskenbaar. De tekenen die een levend wezen het uiterlijk van een strijkinstrument moeten geven, zijn nauw verwant. Bij Bordewijk heet het, dat de snaren, het staartstuk, de kam en de toets over Esquenasy's borst en buik waren geschilderd. 'Zelfs de f-gaten ontbraken niet. De peesknopen in zijn lange hals herinnerden aan de schroeven van het instrument, en zijn afschuwelijk tronie was de krul'.

Bij Bomans is het, minder plastisch: 'de pootjes in de hoogte, en een snaar over hun buikje gespannen'. De gelijkenis tussen de menselijke violoncel en de als bas dienstdoende vlieg is te mooi om toevallig te zijn. En zie ook de slotzinnen van beide fragmenten - 'Het was een droeve melodie' en 'Het was een mooi instrument' -, want zowel de joodse cel als Eriks bromvlieg laat ten slotte het leven:

'De dochters streken als bezetenen op en neer en vader Wesp vergat zelfs zijn waardigheid en gooide al zijn borstringen op de grond om vrijer in beweging te zijn. Midden onder deze passage wierp Erik echter toevallig een blik naar beneden op zijn vlieg - doch hoe schrok hijtoen hij in het geheel niets meer zag!

"Allemachtig!" mompelde hij verslagen en liet zijn strijkstok zakken. Eerst langzamerhand begon zich nu een grijze, trillende vlek te vormen, die gaandeweg de vorm van een bromvlieg aannam.

"Waar ben ik?" sprak het dier hijgend, zodra hij tot stilstand was gekomen, "o herejeetje!"

"Voelt u zich niet wel?" vroeg Erik radeloos, "kan ik iets voor u doen?"

"Nee, dank u," antwoordde het arme dier, zonder de ogen te openen, "ik geloof dat het al te laat is." En meteen blies het de laatste adem uit.

"Héla, wat is dat daar in die hoek?" riep de stem van meneer Van Vliesvleugel, "wordt er niet gespeeld?"

"Het kan niet meer," zei Erik, opstaande, "hij is dood." Twee dikke tranen rolden over zijn wangen. Allen kwamen naderbij. "Het is jammer," sprak de wesp, zijn voorpootjes in de zijde zettend. "Het was een mooi instrument."

Van een innig contact tussen beide auteurs is nooit sprake geweest. Nagelaten documenten, een bundeling postuum verschenen brieven en stukken van

Bordewijk, vermeldt slechts één korte brief van Bordewijk aan Bomans, gedateerd 14 april 1955, waarin hij de “Zeer Geachte Heer Bomans” laat weten geen tijd te hebben voor het schrijven van een inleiding bij een door Bomans samengestelde bloemlezing uit het werk van Uriël Birnbaum. En op 19 februari 1959 schrijft hij aan M. Willet-Laurillard, die hem een brief van Bomans had doorgestuurd, reden waarom hij haar “postillon de littérature tussen Bomans en mij” noemt.

‘De joodse cel’ werd in zeven afleveringen gepubliceerd in het weekblad *De Vrijheid*, tussen 20 december 1922 en 31 januari 1923, en vervolgens opgenomen in *Fantastische vertellingen Tweede Bundel* in 1923. Bomans, immers geboren in 1913, heeft dus volop gelegenheid gehad het verhaal te lezen alvorens zich aan het schrijven van Erik te zetten, maar of hij dat ook inderdaad gedaan heeft, daarover bestaat geen zekerheid.

Wel is zeker dat Bordewijk het klein insectenboek heeft gelezen. Hij schreef er een bespreking van in *De Gids* van september 1941. Hij rept daarin met geen woord van de overeenkomst tussen zijn joodse cel en Bomans’ bromvlieg. De vraag is echter, of hij voldoende oog heeft voor het sprookjeselement van *Erik*, waar hij schrijft: ‘mijn enige grief tegen Bomans is dan ook eigenlijk dat aandoeningen verwant aan de menselijke onder de insekten zó ver te zoeken zijn dat deze bezwaarlijk als model van wat betaamt of niet betaamt dienen kunnen.’ Overigens vindt hij het een ‘grappig, en soms uitstijgend tot geestig’ boek. Dat wel.

Eerder verschenen:

‘*Is men het*’ verscheen in *The Dutch Dickensian*, nr. 21, december 1990

‘*Erik in schemergebied*’ verscheen in *Godfried. Periodiek van het Godfried Bomans Genootschap*, september 2014

Robert-Henk Zuidinga (1949) studeerde Nederlandse en Engelse Moderne Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Hij schrijft over literatuur, taal- en bij uitzondering - over film.

De drie delen *Dit staat er* bevatten de, volgens zijn eigen omschrijving, journalistieke nalatenschap van Zuidinga. De boeken zijn in eigen beheer uitgegeven. Belangstelling? Stuur een berichtje naar: info@rozenbergquarterly.com - wij sturen uw bericht door naar de auteur.

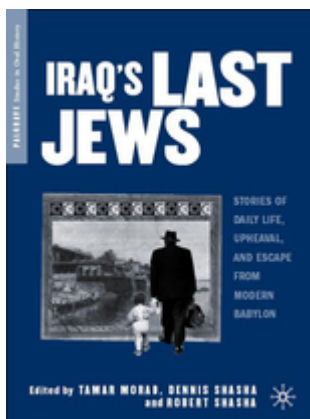
Dit staat er 1. Columns over taal en literatuur. Haarlem 2016. ISBN 9789492563040

Dit staat er II, Artikelen en interviews over literatuur. Haarlem 2017. ISBN

9789492563248

Dit staat er III. Bijnamen en Nederlied. Buitenlied en film, Haarlem 2019. ISBN 97894925636637

Tamar Morad, Dennis Shasha & Robert Shasha ~ Iraq's Last Jews: Stories Of Daily Life, Upheaval, And Escape From Modern Babylon



Palgrave Studies In Oral History- 2008 - Series Editors' Foreword

In another book in the Palgrave Studies in Oral History series, *Soldiers and Citizens*, an Assyrian Christian explains how his group in the Iraqi town of Dora was threatened with death if they didn't convert to Islam or pay a special tax or abandon their homes and leave within 24 hours. He remarked, "I heard there was talk of doing to the Christians what they did to the Jewish in the 1940s."¹ The year 1941 witnessed the Farhoud, a Nazi-inspired pogrom, which began a series of events that propelled a Jewish exodus from Iraq. Of the approximately 137,000 who resided in Iraq during the early 1940s, 124,000 had fled, most to Israel, by 1952. The relatively few left behind suffered as a result of the Six Day War in 1967 when Iraq restricted their movement, jobs, and opportunity to communicate in and outside of the country. Some suffered imprisonment and torture. Hence, the once vital and vibrant Iraqi Jewish community had all but disappeared from its homeland by the 1970s. Oral histories have widely documented the Holocaust, but the stories recounted in this volume are less well-known and serve to expand our knowledge of Middle Eastern Jews outside of Israel. Oral history is particularly

well suited to capture the drama and trials of this historical experience and to humanize the past condition of a community that exists in exile. With American attention focused upon Iraq as a consequence of two recent wars, public curiosity about that nation will benefit from these accounts. *Iraq's Last Jews* joins a number of other volumes in this series that consider issues of world-historical significance. Whether it be the contemporary Iraq War or the decades-past Chinese Cultural Revolution, or any number of other topics, the series encourages the employment of oral history to investigate the memories of ordinary and extraordinary people in order to make sense of past and present.

Bruce M. Stave University of Connecticut - Linda Shopes Carlisle, Pennsylvania

Preface

Some 2,500 years after the first Jews established roots in Babylon, the once-vibrant and prosperous Jewish community of Iraq has disappeared. A community that numbered close to 140,000 in the late 1940s—and comprised fully one-third of Baghdad's population—consisted of a mere 20 when U.S. tanks rolled into the Iraqi capital in 2003. Today, fewer than ten Jews remain in Iraq. Yet as late as the 1920s and 1930s, Iraqi Jews felt the heady potential of full equality in a secular society for the first time in their long history of subordination to Muslim rulers. From music to politics to commerce, Jews played a major role in Iraqi society and culture. For centuries after the destruction of the Second Temple in Jerusalem, Babylon was the world's epicenter of Jewish life and religion—the place where the Babylonian Talmud was written and where rabbis from across the region and Europe came to learn from the most scholarly sages. But the community dissolved in the middle of the 20th century when pro-Nazi forces, Arab nationalism, and the formation of Israel led to violence against and a general sense of insecurity among Iraqi Jews, causing them to flee, mostly over the course of about a year and a half. This book tells the story of that last generation, people who in many cases grew up with strong patriotic feelings but were always prepared for a future beyond Iraq's borders—just in case. The storytellers of these first-person accounts vary as widely as any group of Jews does, reflecting the breadth and texture of the community: wealthy businessmen and Communists, popular musicians and reformist writers, Iraqi patriots and early Zionists. Many had close friends among the Muslims and Christians of Iraq of whom they speak warmly. They tell the tales of a people with a love for their birth country that persisted even as they were forced to leave their homes. The story of the final decades of the Jewish community in Iraq divides into three periods. First is the period before

1939 when the Jews in Iraq saw themselves as part of the Iraqi national fiber in government, commerce, and the arts. That ended verbally with the rise of Nazi influences and violently with the Farhoud, a pogrom against the Jews, in 1941. Second is the period between then and 1953 when Arab hostility toward the new state of Israel turned most Jews into Zionists and the vast majority of the community left. The final period records an Iraq that drifted towards increasingly autocratic leadership, culminating in the sadistic dictatorship of Saddam Hussein, with the Jews often playing the role of scapegoat. Finally, the book closes with several moving retrospectives of the community. These stories are sometimes funny, often tragic, touching, and insightful. Readers will find that the editors, in addition to recording descriptions of daily life, have also uncovered acts of heroism, adventure, and intrigue: from the undercover Israeli agents who helped orchestrate the mass emigration of Iraqi Jews to the young Jewish state at mid-century, to those who argued for the lives of their loved ones in the brutal prisons of Saddam Hussein. What has been compiled here, ultimately, is a book about quiet bravery in times of distress and a celebration of the possibility of peace.

Copyright © Tamar Morad, Dennis Shasha, and Robert Shasha, 2008. All rights reserved. First published in 2008 by PALGRAVE MACMILLAN® in the United States—a division of St. Martin's Press LLC, 175 Fifth Avenue, New York, NY 10010.

The complete
book: <https://epdf.pub/iraqs-last-jews-stories-of-daily-life-upheaval-and-escape-from-modern-babylon-pa.html>