

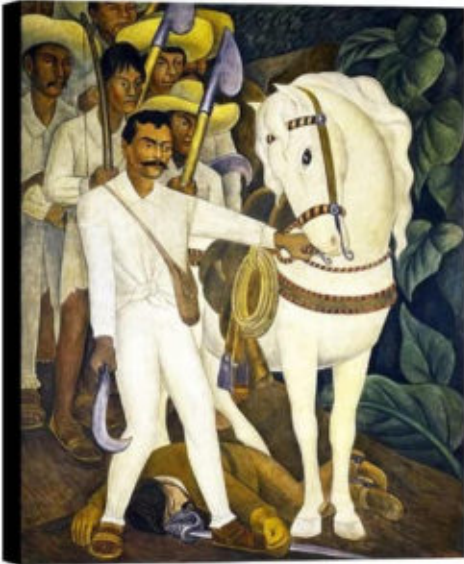
George Orwell - Politics And The English Language

“Politics and the English Language” (1946) is an essay by George Orwell that criticised and ended the “ugly and inaccurate” written English of his time and examines the connection between political orthodoxies and the debasement of language.

The essay focuses on political language, which, according to Orwell, “is designed to make lies sound truthful and murder respectable, and to give an appearance of solidity to pure wind”. Orwell believed that the language used was necessarily vague or meaningless because it was intended to hide the truth rather than express it. This unclear prose was a “contagion” which had spread to those who did not intend to hide the truth, and it concealed a writer’s thoughts from himself and others. Orwell encourages concreteness and clarity instead of vagueness, and individuality over political conformity.

Source: https://en.wikipedia.org/wiki/Politics_and_the_English_Language

Revolutie in galop - De onmisbare rol van het paard in de Mexicaanse Revolutie



Diego Rivera - Emiliano Zapata

De Mexicaanse kunstenaar Diego Rivera maakte in 1932 een litho van de legendarische Mexicaanse boerenleider Emiliano Zapata (1879-1919). Niet zonder reden beeldde hij deze af staand naast zijn witte paard. Zapata was niet alleen een groot paardenliefhebber, maar Rivera symboliseerde hiermee de rol van het paard in de zapatistische revolutie. Hij realiseerde zich dat Zapata en zijn boerenlegers onmogelijk zonder paarden hun revolutionaire strijd hadden kunnen voeren. Dat gold eveneens voor Zapata's evenknie tijdens de Mexicaanse Revolutie, Pancho Villa (1877?-1923). De tactische strijdmethodes die door beide legerleiders werden toegepast waren alleen mogelijk dankzij een grootschalige inzet van paarden.

Strijdtoneel

Wie wel eens een speelfilm over de Mexicaanse Revolutie (1910-1920) heeft gezien, kent de beelden: in opstuiwend zand stormen legers te paard een stad binnen en mannen met sombrero's, behangen met kogelgordels, schieten schijnbaar doelloos alle kanten op. In de meeste gevallen geven deze films een nogal geromantiseerd beeld van de revolutie en van de leiders Zapata en Villa.[1] Authentieke filmbeelden van Zapata en Villa uit de revolutie hebben echter wel degelijk de basis gelegd voor de uit Hollywood afkomstige clichébeelden.

Over de Mexicaanse Revolutie zijn honderden boeken geschreven.[2] Daarin wordt uitgebreid aandacht besteed aan de door Zapata en Villa toegepaste guerrillatechnieken.

In tegenstelling tot de Franse Revolutie van 1789 en de revoluties in de

negentiende eeuw (1848 en de Commune van Parijs in 1871) die plaatsvonden in een stedelijk decor, was de Mexicaanse Revolutie de eerste grootschalige revolutie waarbij steden niet het strijdtoneel vormden. De revolutie speelde zich af in een diversiteit van landbouw- en veeteeltgebieden, woestijn, plattelandsdorpen en bergen.

Zonder gebruik te maken van het paard als vervoermiddel en strijdmiddel, zou deze revolutie in de ontstane vorm nooit hebben plaatsgevonden. De vanzelfsprekende, onmisbare rol van het paard in het dagelijks leven van de meeste Mexicanen - als vervoermiddel en op boerenbedrijven - ontwikkelde zich bijna vanzelfsprekend naar die van essentieel hulpmiddel in de strijd om een beter bestaan.



Emiliano Zapata

Hacendados

Emiliano Zapata, geboren in de zuidelijke Mexicaanse staat Morelos, behoorde niet tot de armste klasse in Mexico. Zijn familie had een klein boerenbedrijf. In Morelos leden de kleine boeren voortdurend onder de misdaden van de grote landeigenaren, de *hacendados*. Deze eigenden zich land, waterbronnen en soms hele dorpen (*pueblos*) toe om hun suikerplantages te kunnen uitbreiden. De hacendados voelden zich gesteund door de Mexicaanse dictator Porfirio Díaz, die regeerde van 1876 tot 1911. De kleine landeigenaren en onafhankelijke boeren stonden volgens Díaz de vooruitgang van Mexico in de weg. Zapata wierp zich op als hun vertegenwoordiger en protesteerde voortdurend bij de lokale autoriteiten tegen de handelswijze van de hacendados. Dit had geen enkel resultaat. Zij zagen

Zapata als een vervelend obstakel voor hun belangen. Om hem uit de streek weg te krijgen, wist men hem over te halen dienst te nemen in het leger. Daar viel hij op door zijn vakmanschap in de omgang met paarden. Na een half jaar hield hij het leger voor gezien en keerde hij terug naar zijn dorp waar hij als burgemeester werd gekozen. Al voor 1910 begon hij met medestanders stukken land die door de hacendados waren ingepikt, terug te veroveren.



Aanhangers van Madero

Landhervormingen

In 1911 moest Díaz onder druk van presidentskandidaat Francisco Madero het land verlaten.[3] Madero had plannen tot landhervorming en zocht daarvoor steun bij lokale leiders. In de noordelijke staat Chihuahua vond hij de plaatselijke bandiet Doroteo Arango, beter bekend als Pancho Villa, aan zijn zijde. Zapata steunde weliswaar de plannen van Madero, maar vanwege diens achtergrond als grootgrondbezitter, bleef hij hem wantrouwen.

Eenmaal president, kwam van de landhervormingen van Madero niets terecht. Zapata keerde zich tegen Madero en kwam met een eigen plan voor landhervorming, het *Plan de Ayala*. Zapata wilde de landerijen van de grootgrondbezitters onteigenen en teruggeven aan de kleine boeren en aan de pueblós. Zapata heeft zich nooit anarchist genoemd maar was in belangrijke mate beïnvloed door de anarchistische ideeën van de broers Enrique en Ricardo Flores Magon en door de geschriften van Kropotkin. In 1915 wist hij na verovering van grote delen van Morelos het gebied te herverdelen zoals hij in zijn plan had voorgesteld en tegelijk de levensstandaard voor de boerenbevolking aanzienlijk te verbeteren.

Madero benoemde de meedogenloze generaal Victoriano Huerta tot legerleider, om zo Zapata te kunnen bestrijden. Huerta liet Madero vervolgens uit de weg ruimen en benoemde zichzelf tot president. Het jaar 1914 werd gekenmerkt door een felle strijd tussen het federale leger en de opstandelingen. Het boerenleger

van Zapata in Morelos en de troepen van Villa in het noorden, bestookten voortdurend het Mexicaanse leger. Aanvankelijk steunde Villa weliswaar Huerta, maar al snel keerde hij zich van hem af. Villa wilde in de eerste plaats de macht van de grootgrondbezitters doorbreken.



Derde van rechts: Pancho Villa

Paarden

Zapata en Villa waakten ervoor geen grootschalige confrontaties met het federale leger aan te gaan. Vaak werd een hinderlaag opgezet of werden snelle verrassingsovervallen uitgevoerd op kleine legereenheden in het veld of op dorpen en kleine steden die in handen waren van het leger. Omsingelde legereenheden werden tot overgave gedwongen of men ging de strijd aan.

Soldaten die zich aan Zapata overgaven werd de keuze gegeven zich bij hem aan te sluiten of de wapens in te leveren en naar huis te gaan. Officieren werden in de meeste gevallen geëxecuteerd. Na de inname van een stad of dorp werd het stadhuis in brand gestoken waarna men weer verdween. Expedities van het leger op zoek naar de *zapatistas* bleven meestal zonder resultaat. Na een snelle terugtocht naar eigen gronden, verdwenen de *zapatistas* geruisloos in de anonimiteit van het dagelijkse boerenleven.



Generaal Huerta inspecteert zijn troepen

Verrassingsaanvallen

Het leger van Zapata bestond uit zo'n drie- tot vijfduizend man, meestal opererend in groepen variërend van tientallen tot enkele honderden. Een belangrijke voorwaarde om snel tot actie te kunnen overgaan, was al vervuld: vrijwel alle soldaten hadden voor hun dagelijks werk al de beschikking over een paard. Wel was het voor Zapata aanvankelijk lastig om aan voldoende wapens te komen. Door *haciendas* van landeigenaren te overvallen werd het wapenbezit aangevuld. Het doel van Zapata's guerrillatactiek was door telkens verrassingsaanvallen uit te voeren, de vijand te verzwakken. Daarbij was het zaak de eigen verliezen zo laag mogelijk te houden. Bij voorkeur vielen de zapatistas te paard aan op voor hen bekend terrein, ongeschikt voor de inzet van grote vijandige legers of infanterietroepen. Doorslaggevend voor de successen van de zapatistas was dat de soldaten geworteld waren in de lokale bevolking en er deel van uitmaakten. Zowel met voedselvoorziening als logistiek met de toelevering van paarden, werden de zapatistas door de lokale bevolking ondersteund. Het federale leger bestond uit vijftwintigduizend man, veelal gelegerd in garnizoensplaatsen. Van daaruit beperkte het zich vooral tot het controleren van de omgeving.

Met weliswaar de beschikking over kanonnen, was het vooral gericht op een negentiende eeuwse, Europese wijze van oorlog voeren, zoals tijdens de Napoleontische oorlogen en de Frans-Duitse oorlog van 1870: een massale inzet van infanterietroepen die slag konden leveren met een soortgelijke tegenstander. Het Mexicaanse leger kon daarom niet effectief reageren op tegenstanders die van guerrillatactieken gebruik maakten. Met name in woestijngebieden en de bergen bleek het leger niet doeltreffend te kunnen opereren.



Pancho Villa voert zijn leger aan

Treinen

Door eveneens guerrilla-aanvallen uit te voeren kon Pancho Villa met zijn leger - variërend van vijf- tot zestienduizend man - in de staat Chihuahua een groot gebied bestrijken. Villa paste graag een overrompelingstactiek toe op zijn tegenstanders, door massaal met zijn manschappen, in volle galop al schietend de vijand tegemoet te treden. Dezelfde aanvalstactiek werd al eerder door de Noord-Amerikaanse Comanche- en Apache-indianen toegepast.

Villa vergroete zijn mobiliteit aanzienlijk door gebruik te maken van gekaapte treinen. Zo kon binnen enkele dagen honderden kilometers verderop een aanval worden uitgevoerd. De paarden van de soldaten werden in de trein gestald, de mannen namen plaats op de daken van de wagons. Met een tweede trein volgden de vrouwen van de soldaten. Villa hechte er aan dat de echtgenotes en vriendinnen van de soldaten gedurende een veldtocht altijd in de nabijheid waren. Zo werd de desertie van *villistas* beperkt en de kans op verkrachtingen in veroverde pueblos verkleind. Vrouwen zorgden meestal voor de maaltijden en verzorgden de gewonden. Sommige vrouwen, de *soldaderas*, reden en vochten in de voorste linies mee.[4]

In het leger van Zapata was het zeker niet ongewoon wanneer een vrouw een officiersrang vervulde.[5]

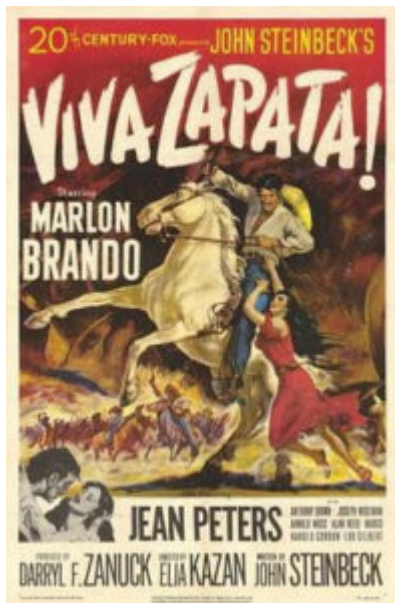
Van Villa wordt beweerd dat hij zo nu en dan een trein kaapte achter de vijandelijke linies, deze volstopte met explosieven en vervolgens op de vijand liet inrijden. Bekend is dat Villa meerdere malen verslagen tegenstanders zonder pardon liet executeren.



Bankbiljet met Zapata 1994

Triomf en dood

Zapata en Villa hadden geen presidentiële ambities. Hun grootste symbolische triomf was het moment waarop beide mannen in 1914 onder het gejuich van tienduizenden, gezamenlijk Mexico City binnenreden, nadat ze tegenstanders Carranza en Obregón hadden verslagen. In de jaren twintig kwam de *Partido Revolucionario Institucional*, voortgekomen uit de revolutie, aan de macht. Enkele punten uit het Plan de Ayala werden weliswaar gerealiseerd, maar de landhervormingen werden niet doorgevoerd op de wijze zoals Zapata ze zich had voorgesteld. Nog steeds is de Partido Revolucionario Institucional de toonaangevende partij in Mexico, maar deze is vervallen tot een brede sociaaldemocratische beweging zonder revolutionair elan. Zapata heeft in Mexico nog steeds een legendarische status. In 1919 werd hij in een ingewikkeld complot in een val gelokt. Bij het oprijden van het dorpsplein van Chinameca, werd hij door veronderstelde medestanders doodgeschoten. Pancho Villa trof in 1923 hetzelfde lot. Nadat hij bij een plaatselijke bank goud had opgenomen, werd hij in de hoofdstraat van het plaatsje Parral door tegenstanders onder vuur genomen. Opmerkelijk detail: Villa was niet te paard, maar reed op dat moment in zijn auto, een Dodge.(6)



Noten

[1] De bekendste film is *Viva Zapata!* (1952) van regisseur Elia Kazan, naar een scenario van John Steinbeck, met Marlon Brando als Zapata, helaas een wat minder goede film van Kazan.

Pancho Villa is in veel Hollywoodproducties meestal vervallen tot een karikatuur, zoals in *Villa Rides* (1968) met Yul Brynner als Villa, of in *Pancho Villa* (1972) met Telly Savalas in de hoofdrol. Villa was een ijdele man en niet wars van publiciteit. Een aantal malen werden zijn acties vastgelegd door Amerikaanse filmploegen en in drie films speelde Villa zichzelf.

Een uitstekende documentaire over de Mexicaanse Revolutie en haar betekenis, *The Storm that Swept Mexico* (2011), is te vinden op Youtube en bevat veel authentieke filmopnames uit de revolutiejaren. *Zie hieronder*.

[2] Op het verloop van de revolutie kan in het bestek van dit artikel slechts kort worden ingegaan. Enkele titels over de Mexicaanse Revolutie: Ronald Atkin, *Revolution! Mexico 1910-1920* (1969); Adolfo Gilly, *The Mexican Revolution* (1983), Robert E. Quirk, *The Mexican Revolution 1914-1915* (1960). Over Zapata zijn o.a. verschenen: Peter E. Newell, *Zapata of Mexico* (1979); Robert P. Millon, *Zapata* (1969); John Womack Jr., *Zapata and The Mexican Revolution* (1969). De Amerikaanse auteur John Reed (de latere schrijver van *Ten Days that Shook the World*) reisde enige tijd mee met de troepen van Pancho Villa en deed daarvan verslag in zijn boek *Insurgent Mexico* (1914).

[3] Porfirio Díaz (1830-1915) sleet zijn laatste jaren in Parijs. Hij ligt begraven op Cimetière du Montparnasse (15 e Division) in Parijs.

[4] Tijdens de revolutie ontstond het volksliedje *La Adelita*. Het lied is een eerbetoon aan de soldaderas en wordt in Mexico nog steeds gespeeld.

[5] Zo werd de onderwijzeres Dolores Jiménez y Muro (1848-1925) in 1914 brigadegeneraal in het leger van Zapata. Ze werkte mee aan het opstellen van het *Plan de Ayala* en was redactrice van de krant *La Voz de Juárez*.

[6] De auto waarin Villa werd gedood is te bezichtigen in het Francisco Villa Museum in Chihuahua, Mexico. Zie

https://en.wikipedia.org/wiki/Francisco_Villa_Museum

The Storm that Swept Mexico

Elif Shafak - Zo houd je moed in een tijd van verdeeldheid



Elif Shafak - Ills.: Joseph Sassoon Semah

Hoe kunnen we hoop, vertrouwen en geloof in een betere wereld voeden in een wereld die voelt alsof-ie op instorten staat, waar ontgoocheling en verbijstering heerst en we niet worden gehoord? Door de pandemie maken we nu een betekenis-crisis mee: fundamentele concepten moeten worden gherdefinieerd. De democratie is veel fragieler dan we dachten: ze is een delicaat ecosysteem van checks-and-balances dat voortdurend voeding en verzorging behoeft, aldus Elif Shafak.

Elif Shafak gelooft in de kracht van verhalen om te laten zien hoe democratie, tolerantie en vooruitgang door schrijven kunnen worden gevoed. Zij is geboren in Frankrijk, groeide op in Turkije, Spanje en de Verenigde Staten, en is nu staatsburger van het Verenigd Koninkrijk, maar leeft vooral in 'Verhalenland'.

Als romanschrijfster voelt ze zich aangetrokken door verhalen en door stiltes. Haar aandacht is vooral gefocust op de 'periferie', de gemarginaliseerde, achtergestelde, rechteloze en gecensureerde stemmen. En op taboes: politieke,

culturele en gendertaboes, want als we niet luisteren naar afwijkende meningen, stoppen we met leren.

Groepsdenken of sociale mediabubbels voeden en versterken de herhaling. Daarom moeten we blijven bewegen, intellectuele nomaden worden, tijd doorbrengen aan de randen van de samenleving.

De mensen zijn ontgoocheld doordat hun stem niet wordt gehoord, worden geconfronteerd met een politiek systeem dat bestaat uit marketingsteksten, een financiële markt die wordt gedreven door hebzucht en winst, recente gebeurtenissen die niet meer verlopen op de lineaire progressieve manier zoals eerder. Mensen zijn verbijsterd doordat kunstmatige intelligentie en data steeds meer invloed krijgen, zonder dat gewacht wordt totdat het menselijk verstand het kan bevatten. Wat rest is een grote leegte, een onzeker bestaan en een onbekend en onvoorspelbaar begin, waar we helemaal alleen zijn, zonder dat we deel uit maken van een collectief. We zijn ongerust over de toestand van de wereld, en onze plaats daarin, of juist gebrek aan een eigen plaats. We hebben een voortdurende onrust, een existentiële angst, we zijn kwetsbaar. We zijn bezorgd en boos. Hoe kunnen we die individuele en collectieve woede omzetten in een positieve kracht en betrokken zijn? En niet apathisch zijn waardoor we geïsoleerd raken.

Het staat voor Elif Shafak vast dat we niet kunnen terugkeren naar de situatie van voor de pandemie. We hebben de keuze tussen het nationalisme, de 'eigen volk eerst'-benadering of de weg naar internationale communicatie en samenwerking. De keuze is afhankelijk van economische en politieke factoren, maar ook van het debat over identiteit. Hoe we onze identiteit benaderen zal onze volgende stappen bepalen, aldus Shafak. Zij definieert zichzelf als een wereldburger, een universele ziel, burger van de hele mensheid. We moeten allemaal geëngageerde, betrokken burgers worden. Verhalen kunnen ons daarbij helpen, ze leveren een genuanceerder, reflectievere manier om te beschouwen, ervaren, voelen en herinneren. Ze geven inzicht in de complexiteit en rijkdom van identiteiten, en van de schade die we aanrichten als we die proberen te reduceren tot één enkel definiërend kenmerk. Verhalen hebben een herscheppende kracht om 'mensen samen te brengen, onze cognitieve horizon te verbreden, en langzaam maar zeker meer empathie en wijsheid te ontwikkelen'.

Elif Shafak - *Zo houd je moed in een tijd van verdeeldheid*. Uitgeverij Nieuw Amsterdam, 2020. 96 pag. ISBN9789046828151

Elif Shafak schrijft in het Engels en Turks. Haar werk is in vijftig talen vertaald en won diverse internationale prijzen.

Elif Shafak - The revolutionary power of diverse thought

“From populist demagogues, we will learn the indispensability of democracy,” says novelist Elif Shafak. “From isolationists, we will learn the need for global solidarity. And from tribalists, we will learn the beauty of cosmopolitanism” A native of Turkey, Shafak has experienced firsthand the devastation that a loss of diversity can bring — and she knows the revolutionary power of plurality in response to authoritarianism. In this passionate, personal talk, she reminds us that there are no binaries, in politics, emotions and our identities. “One should never, ever remain silent for fear of complexity,” Shafak says.

Check out more TED Talks: <http://www.ted.com>

Linda Bouws - St. Metropool Internationale Kunstprojecten

Verlagen uit Spanje



De Amerikaanse journaliste Virginia Cowles, die in 1936 voor de Engelse *Sunday Times* naar Spanje vertrok om verslag te doen van de Spaanse Burgeroorlog, bekende later - in haar indrukwekkende oorlogsmemoires *Looking for Trouble* (1941) - niet in alle opzichten goed voorbereid te zijn geweest op haar

werk als correspondentente. Ze arriveerde in een door de Franco-troepen belegerd Madrid, in kleding volstrekt ongeschikt voor een oorlogssituatie. Strompelend op hakken en gekleed in rok bracht ze onder meer een bezoek aan republikeinse loopgraven. Ondanks de ernst van de situatie levert haar informatieve verslag van dat bezoek daardoor hilarische momenten op.

Madrid werd vanaf oktober 1936 continu belegerd door de nationalistische troepen van generaal Franco. Vrijwel dagelijks werd de stad beschoten door kanonnen en mortieren. Honderden gebouwen lagen in puin, duizenden bewoners waren de stad ontvlucht. De aanlevering van voedsel naar de stad was minimaal, een hongersnood stond op uitbreken.



Virginia Cowles

Correspondenten

Virginia Cowles boekte een kamer in Hotel Florida aan de Plaza de Callao in Madrid. Het was de plek waar de internationale oorlogscorrespondenten zich hadden verzameld om van daaruit verslag te doen van de belegering. Ze ontmoette er onder anderen Sefton Delmer van de *Daily Express*, Ernest Hemingway en Martha Gellhorn (de latere Mrs. Hemingway), die beiden schreven voor *Collier's Weekly* en schrijver John Dos Passos. Oorlogsfotograaf Robert Capa verbleef er diverse malen, meestal in gezelschap van zijn vriendin Gerda Taro, de fotografe die later aan het front om het leven zou komen. De Nederlandse regisseur Joris Ivens was er met zijn cameraman John Fernhout om de film *Spanish Earth* te draaien.

Correspondenten Jay Allen van de *Chicago Herald Tribune*, Mikhail Koltsov (*Pravda*) en de journalisten Louis Fischer en George Steer waren frequente gasten van het hotel.

Toevluchtsoord

De eerste vraag die Cowles door haar collega's werd gesteld was: heb je wat te

eten meegenomen? In Hotel Florida was nauwelijks voedsel voorhanden. Hemingway maakte zich bij de anderen populair omdat hij er vaak in slaagde bacon, eieren, koffie en marmelade te regelen, bovendien was whisky en gin op zijn kamer ruim voorradig. De kamer van Hemingway was tijdens beschietingen van de stad, sowieso een toevluchtsoord voor de andere correspondenten: Hemingway had, zeer uitgekiend, de kamer genomen die net buiten het schootsveld van het geschut lag.

De correspondenten in Hotel Florida werkten onder moeilijke omstandigheden. Door de belegering was normaal werken vrijwel onmogelijk. Het verblijf in de stad en het reizen naar het front leverde voortdurend gevaren op. Bijna dagelijks was het een worsteling een telefoon of telegraafapparaat te bemachtigen in het gebouw van de censoren van de republikeinse regering. Het contact met de censoren leverde ook nog eens talloze aanvaringen op, omdat niet ieder bericht wat het land uit zou gaan hun goedkeuring kon wegdragen.



Martha Gellhorn in Spanje

Anti-Franco

Voor de meeste correspondenten lag de sympathie duidelijk bij de republiek Spanje en niet bij de opstandelingen van Franco. Meer en meer raakten degenen die het beleg meemaakten overtuigd van de legitimatie van de strijd van de republiek.

Journalisten met een dergelijke opvatting, van wie juist verwacht werd dat zij een objectief verslag zouden leveren maar die toch blij gaven van loyaliteit met de republikeinse zaak en dat in hun artikelen probeerden uit te drukken, kwamen daardoor soms in een lastige positie.

Gezien de anti-interventie politiek van Engeland, Frankrijk en de VS - de

weigering van deze landen wapens te leveren aan de republiek – hielden veel krantenredacties er een behouden standpunt ten opzichte van het Spaanse conflict op na. Het kwam vaak voor dat artikelen die prorepubliek of anti-Franco waren, werden gewijzigd, of niet werden geplaatst. Zo waren de kranten van de conservatieve Amerikaanse persmagnaat Randolph Hearst fel tegen de republiek. Journalist Jay Allen werd door de Hearst-krant *The Chicago Herald Tribune* ontslagen, omdat hij in zijn artikelen te veel de kant van de republiek koos.

Soms ging de sympathie van correspondenten voor de republiek heel ver. Sommigen van hen, zoals Ernest Hemingway, Martha Gellhorn, Louis Fischer, Jay Allen en George Steer, stelden zich min of meer in dienst van de republiek, soms voor hand- en spandiensten, soms voor wezenlijke zaken zoals wapenaankopen. Zij waren bijna partizanen in dienst van de republiek, constateert de Engelse historicus Paul Preston in zijn werk over oorlogscorrespondenten in Spanje.



Mikhail Koltsov (rechts) in gesprek met de anarchistische leider Durruti

Contrarevolutionair

Zo schreef de Russische schrijver en journalist Mikhail Koltsov in 1936 en 1937 vanuit Spanje een serie artikelen voor de *Pravda*, die hem in de Sovjet-Unie erg populair maakten. Voor zijn serie sprak hij onder anderen met de Spaanse president Azaña en met de anarchistische voormannen Durruti en Juan García Oliver. Er is veel gespeculeerd over Koltsovs werkelijke rol tijdens het Spaanse conflict, want hij functioneerde tevens als politiek adviseur voor de Spaanse regering en bleek in meerdere kringen invloed te kunnen uitoefenen. Vermoedelijk was hij een hoge ambtenaar bij de geheime dienst of luchtmacht van de Sovjet-Unie. Zijn wekelijkse telefoongesprekken met Stalin wijzen in die

richting. Als beloning voor zijn werk in Spanje werd hij bij terugkeer in de Sovjet-Unie in 1938 benoemd tot lid van de Opperste Sovjet. Tijdens de golf van arrestaties van 'contrarevolutionaire elementen' werd hij echter nog datzelfde jaar gearresteerd en geëxecuteerd.



Louis Fischer

Wapenembargo

Ook de Amerikaanse journalist Louis Fischer van het tijdschrift *The Nation*, werd er van beschuldigd een Sovjetagent te zijn. Dat was hij echter niet, ook al woonde zijn gezin in Moskou. Fischer had aanvankelijk sterke sympathie voor het communisme en hij steunde de Spaanse republiek waar mogelijk. Hij had contacten met politici en diplomaten in Spanje, de VS en de Sovjet-Unie, was bevriend met de Spaanse president Azaña en de socialistische leider Largo Caballero. Hij sprak Russisch, Duits en Spaans en hij werd geroemd om zijn levendige en altijd zeer informatieve artikelen. Politici vertrouwden hem omdat hij altijd betrouwbare informatie wist te geven. In Spanje ging hij bijna wekelijks op bezoek bij de Spaanse premier Juan Negrín. Terwijl deze 's ochtends in bad zat, zat Fischer op het toiletdeksel met een notitieblok en bespraken zij de situatie in Spanje en de wereld. Fischer was fel tegen het door de VS afgekondigde wapenembargo tegen Spanje. In zijn contacten met diplomaten en politici, waaronder Amerikaanse congresleden, maar ook met first lady Eleanor Roosevelt, probeerde hij - tevergeefs - de VS op andere gedachten te brengen.

Wapenaankopen

Verslaggever Jay Allen, volgens velen de best geïnformeerde journalist destijds, probeerde in diplomatenkringen zijn invloed aan te wenden om het

wapenembargo op te heffen. Allen had in augustus 1936 naam gemaakt met een ijzingwekkend verslag over wat hij had aangetroffen in de arena van Badajoz, waar enige dagen daarvoor honderden mensen door de Franco-troepen waren geëxecuteerd. Bovendien maakte hij het laatste interview met de falangistische leider José Antonio Prima de Rivera, voordat deze werd geëxecuteerd. Jay Allen poogde tijdens de burgeroorlog in Londen wapens te kopen voor de republiek. In de jaren veertig zette hij zich aan een gedetailleerde geschiedschrijving van de Spaanse burgeroorlog, geassisteerd door de jonge Amerikaanse academicus Herbert Southworth en de latere historica Barbara Tuchman, een werk dat helaas nooit is voltooid.



Guernica na het bombardement

Bombardement

De Engelse journalist George Steer ging ook ver in zijn steun voor de republiek. Steer zag zijn journalistiek als deel van de strijd tegen het fascisme. Voordat hij in Spanje op reportage ging, had hij als oorlogsverslaggever voor *The Times* al ervaring opgedaan in Ethiopië, waar Italië als opkomende koloniale mogendheid oorlog voerde.

Nog meer dan met de Spaanse republiek, sympathiseerde Steer met de strijd van de Basken voor onafhankelijkheid. Hij deed verslag van de val van Irún en van het bombardement op Bilbao, waarbij hij heet van de naald sprak met ooggetuigen en overlevenden. Zijn verslag van zijn belevenissen in het door de Duitse Luftwaffe gebombardeerde Guernica, bracht na publicatie in *The Times* en *The New York Times* op 27 april 1937, een ware schokgolf teweeg in de publieke opinie. Voor het eerst in de wereldgeschiedenis was er sprake geweest van een systematisch

bombardement op een stad bevolkt door een weerloze burgerbevolking.



Pablo Picasso - Guernica

Picasso

Het artikel van Steer deed velen beseffen dat er in Spanje geen sprake was van een opgeklopt conflict, maar dat er werkelijk een oorlog gaande was. De eerder genoemde Herbert Southworth, die in 1977 de meest omvangrijke studie over het bombardement op Guernica zou publiceren, noemt het verslag van Steer 'waarschijnlijk het meest belangrijke, door een verslaggever gedurende de burgeroorlog, geschreven artikel'. Het werd enige dagen later gepubliceerd in het Franse communistische dagblad *L'Humanité*. In Parijs kreeg Pablo Picasso het artikel onder ogen. Hij onderbrak meteen zijn werkzaamheden en zette zich aan een schilderij over de verschrikkingen van het bombardement: Guernica.

De verdienste van Steer is dat hij als eerste aantoonde dat de vernietiging van Guernica niet het werk was van communistische saboteurs of een poging was van de republikeinse regering om de nationalisten in diskrediet te brengen, zoals Franco later verkondigde. Het bombardement was wel degelijk een bewust opgezette actie tegen burgers, teneinde de moraal in de republiek en het naar onafhankelijkheid strevende Baskenland te kunnen breken.



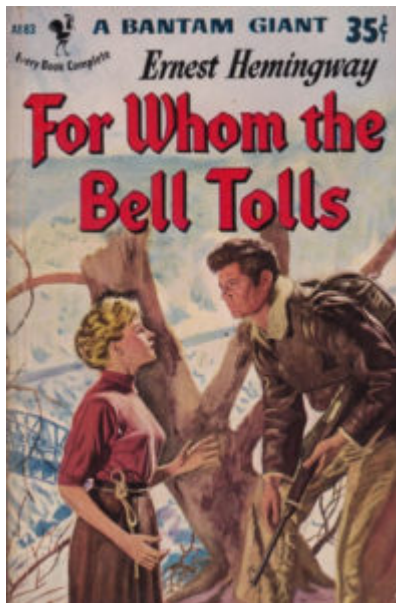
George Steer

Geschiedvervalsing

Tot in de jaren zeventig kwamen er vanuit het Franco-kamp beschuldigingen aan het adres van George Steer.

Hij zou hebben gelogen over wat hij in Guernica had gezien en zijn boek *The Tree of Gernika* zou alleen maar een verdediging zijn van de strijd voor Baskische onafhankelijkheid. Het artikel van Steer echter zette de toon voor het belangrijkste over Guernica verschenen boek *Guernica! Guernica! A Study of Journalism, Diplomacy, Propaganda, and History* van Herbert R. Southworth. Southworth (1908-1999) raakte in de jaren dertig al betrokken bij het Spaanse conflict. Hij assisteerde Jay Allen bij diens werk en schreef artikelen over de burgeroorlog. Na de Tweede Wereldoorlog reisde hij door Spanje en verzamelde hij boeken en affiches over de burgeroorlog. In zijn boek wist hij alle propagandamythes van het Franco-regime door te prikken, en exact aan te geven waar het regime bezig was de geschiedenis te vervalsen. Het boek tornde aan de peilers van het regime: de Spaanse regering zette een speciale afdeling op om de eventuele effecten van de publicatie op de Spaanse bevolking te kunnen bestrijden. Southworth werd door Franco uitgeroepen tot staatsvijand nummer één. Het weerhield hem er niet van door te gaan met het ontzenuwen van de geschiedenis zoals die door Franco werd voorgesteld. Hij verdiepte zich in de geschiedkundige vervalsingen die over het bombardement op Guernica werden verkondigd.

Zijn boek is een nauwgezette reconstructie van de gebeurtenissen op 26 april 1937. Vooral is het een speurtocht naar de waarheid van die dag en een meedogenloze afrekening met de geschiedvervalsing door de Franco-historici.



Wereldoorlog

Madrid viel uiteindelijk op 28 maart 1939 in handen van de troepen van Franco. Daarmee was het lot van de Spaanse republiek bezegeld en zuchtte het land tot 1975 onder de dictatuur van Franco. Niemand van de buitenlandse correspondenten maakte die inname van Madrid mee.

George Steer kwam in 1944 om het leven bij een auto-ongeluk in Birma. In Guernica wordt hij geëerd met een plaquette en is een straat naar hem vernoemd. Louis Fischer keerde zich na de oorlog fel tegen het communisme en gaf lessen over de Sovjet-Unie. Jay Allen schreef oorlogsreportages vanuit Vichy-Frankrijk en Noord Afrika. Hemingway trok zich terug in zijn huis in Havana om zijn roman over de Spaanse Burgeroorlog *For Whom the Bell Tolls* te schrijven. Martha Gellhorn trouwde in 1940 met Hemingway en keerde in 1944 terug naar Europa en schreef reportages over de laatste dagen van de Tweede Wereldoorlog. Virginia Cowles werd tijdens de Tweede Wereldoorlog een gedreven oorlogscorrespondente maar legde zich na de oorlog toe op het schrijven van historische werken, onder andere over Churchill, de Romanovs en de familie Astor. Robert Capa werd als oorlogsfotograaf wereldberoemd.

De journalisten hielden zich dan wellicht niet exact aan de opdrachten van hun kranten, hun reportages vanuit Spanje waren een waarschuwing voor het dreigende fascisme dat Europa spoedig onder de voet zou lopen.

Literatuur

Virginia Cowles, *Looking for Trouble*, Harper & Brothers, New York/London 1941

Caroline Moorehead, *Martha Gellhorn*, Random House, London 2004

Paul Preston, *We Saw Spain Die, Foreign Correspondents in the Spanish Civil*

War, Constable, New York 2009

Herbert Southworth, *Guernica! Guernica! A Study of Journalism, Diplomacy, Propaganda, and History*, University of California Press, 1977;

Amanda Valli, *Hotel Florida. Truth, Love and Death in the Spanish Civil War*, Bloomsbury. London 2014.

Extra: <http://rozenbergquarterly.com/martha-gellhorn-a-furious-footnote-in-history/>

Guernica Documentary

Riches To Rags To Virtual Riches: The Journey Of Jewish Arab Singers



*Shoshana Gabay. Ills.
Joseph Sassoon Semah*

Some of the most revered musicians from the Arab world moved to Israel in the 1950s and 60s, where they became manual laborers and their art was lost within

a generation. Now, with the advent of YouTube, their masterpieces are getting a new lease on life and new generations of Arab youth have come to appreciate their genius. Part one of a musical journey beginning in Israel's Mizrahi neighborhoods of the 1950s and leading up to the Palestinian singer Mohammed Assaf.

The birth of the Internet awakens our slumbering memory. Sometime in the 1950s and early 1960s, the best artists from the metropolises of the Levant landed on the barren soil of Israel, from: Cairo, Damascus, Marrakesh, Baghdad and Sana'a. Among them were musicians, composers and singers. It didn't take them long to find themselves without their fancy clothing and on their way to hard physical work in fields and factories. At night they would return to their art to boost morale among the people of their community. Some of the scenes and sounds which at the time would not have been broadcast on the Israeli media have little by little, been uploaded to YouTube in recent years. Through the fall of the virtual wall between us and the Islamic states, we have been exposed to an abundance of footage of great Arab music by the best artists. This development has liberated us from the stranglehold and siege we have been under, allowing us to reconstruct some of the mosaic of our Mizrahi childhood, which has hardly been documented, if at all.

We should remember that in the new country, as power-hungry and culturally deprived as it was in the 1950s and 1960s, the impoverished housing in the slums of the Mizrahi immigrants was a place for extraordinary musical richness. The ugly, Soviet-style cubes emitted a very strong smell of diaspora. At night, the family parties turned the yards, with the wave of a magic wand, into something out of the Bollywood scenes we used to watch in the only movie theater in our neighborhood. On the table, popcorn and a few 'Nesher' beers and juices. At a Yemenite celebration one would be served soup, pita bread, *skhug* and *khat* for chewing, and at that of the Iraqis, the tables would have kebabs and rice decorated with almonds and raisins. A string of yellow bulbs, as well as a beautiful rug someone had succeeded in bringing from the faraway diaspora, hung between two wooden poles. There were a couple of benches and tables borrowed from the synagogue, and sitting on the chairs, in an exhibit of magnificent play, were the best singers and musicians of the Arab world.

It is worthwhile to reflect upon those rare times, just before the second generation of Mizrahim began trying to dedicate itself to assimilating in the

dominant culture. Those were the days when the gold of generations still rolled through the streets of the Mizrahi neighborhoods and through its synagogues. We should step back for a moment and allow ourselves to look at what we had, what was ours, and what ceased to be ours.

An example of the musical paradise in which we lived can be seen in a video recording from a little later – apparently from the early 1990s. At that time, Mizrahi musicians of all origins were already mingling at each other's parties, which we see here in a clip of a Moroccan *chafлах*. The clip, uploaded by Mouise Koruchi, does not tell us where and when the event took place. The musicians in this clip are: Iraqi Victor Idda playing the qanun, Alber Elias playing the Ney flute, Egyptian Felix Mizrahi and Arab Salim Niddaf on violin. One of the astonishing singers is the young Mike Koruchi, tapping the duff and singing with a naturalness as if he never left Morocco, a naturalness that our own generation in Israel has lost. Indeed, it turns out that back then he used to visit Israeli frequently but did not actually live there.

Following him, we see some older members of the community appear on the stage: Mouise Koruchi sings 'Samarah,' composed by Egyptian singer Karem Mahmoud; after him comes Victor Al Maghribi, the wonderful soul singer also called Petit Salim (after the great Algerian singer Salim Halali); Mordechai Timsit sings and plays the oud; and Petit Armo (father of the famous Israeli singer Kobi Peretz) rounds out the team. This performance could easily be included in the best festivals in the Arab and Western world, complete with Al Maghribi's beautiful clothes and the rug at the foot of the stage.

Next up, we encounter rare footage of singer Zohra al-Fassia wearing beautifully stylish clothes, recorded in her flat in a public housing project, surrounded by treasures from the Moroccan homeland. The clip demonstrates a little more of the musical beauty and the aesthetic of the small celebrations in the development towns and neighborhoods.

In my neighborhood, which was mostly populated by Yemenites, we enjoyed a regular menu of [prayers in angelic voices](#), drifting away out of the many synagogues in the neighborhood every Shabbat and every holiday. This is a recording from government housing in Ra'anana in 1960 of 'Yigdal Elohim Chai' written by Rabbi Daniel Ben Yehuda, the rabbinic judge from Italy. The

magnificent and powerful Yemenite tune reflects, to me, more successfully than Sephardic or Ashkenazi ones, the idea of God's greatness expressed in the 13th century *piyut* (a Hebrew liturgical poem). At night the sweeping rhythm of the tin drums, the only musical instruments at Yemenite weddings and henna celebrations, called out to summon us. As soon as we heard the drums from afar we, a herd of kids, ran over to participate. Uninvited guests would never be chased away; there were hardly any fences between the houses anyway; the neighborhood felt like one huge courtyard in the middle of our house. And that is exactly the way it sounds in another recording, in the 1960s, of singer-songwriter [Aharon Amram](#), the most important musical figure among Yemenite Jews.

And now, let's take in the dances of a breathtaking singing and dancing session of Shalom Tsabari of Rosh Ha'ayin, the rhythm virtuoso and one of the greatest Yemenite singers in a late recording of from the late 1980s. (The drums he plays perfectly recall the black music which arrived in the neighborhood in the late 1960s and early 1970s. It was then that the children adapted African-American hairstyles, which miraculously suited their curly hair and prayed with intense bodily twists to the Godfather, James Brown).

In a neighborhood where the only television was in the Iraqi café with its antennae tuned to Arab stations, before the arrival of Israeli television and with few record players around, we had the good fortune to watch singers, vocal legends, who people across the Arab world would have done anything just to catch another glimpse of.

In a neighborhood where the only television was in the Iraqi café with its antennae tuned to Arab stations, before the arrival of Israeli television and with few record players around, we had the good fortune to watch singers, vocal legends, who people across the Arab world would have done anything just to catch another glimpse of.

In the next video clip, Najat Salim performs a song from the repertoire of [Saleh and Daoud al-Kuwaiti](#). Saleh, who accompanies her on the violin in this scene, is the father of modern Iraqi music and, along with his brother Daoud and other Jewish musicians, kicked off the musical revolution that took place in Iraq in the beginning of the 20th century. These musicians played a significant role in turning the ensembles called '*Chalrey Baghdad*' into orchestras in the style of

new wave Arab music. In this process, which happened in tandem with that of other Arab countries (first and foremost Egypt), western sounds began to inform the traditional Arab sound - with influences ranging from classical music to waltz, rhumba and tango. The revolution was so successful that all Arabs, from the *fellah* to the metropolitan *feinschmecker* connected to it with every fiber of their being. The footage was uploaded to the Internet by an Iraqi, who gave it the somewhat naive title, 'The Star Najat Salim,' apparently not realizing that Salim was virtually unknown in Israel.

Part of the experience of the Iraqi *chafila*, which was typical of the home where I grew up, a secular bohemia rooted in the heart of Arab culture, can be heard in the notes of this fabulous violin *taksim* composed and performed by the violinist [Dauod Aqrem](#) in the following clip, smoking and playing simultaneously. The Egyptian [Faeiza Rujdi](#), a fiercely expressive Israeli Broadcasting Authority singer whose songs were a hit in Iraqi *chafilas*, introduces Aqrem (in the clip, she sings *muwashshah*, "girdle poems," which originate in the verse of medieval Andalusia). The [next clip](#) features Iraqi *maqam* singer, poet and composer Filfel Gourgy, accompanied by Saleh al-Kuwaiti on violin, with Najat Salim beside him. The clip below shows a royal duet of the mighty Filfel and Najat singing a composition by Mulah Othman al-Musili, the poet, composer and performer of the 19th and early 20th century. Al-Musili was one the founders of the Iraqi *maqam* and a virtuoso of Turkish-Sufi music. They are accompanied by the Arab Orchestra of the Israeli Broadcasting Authority.

These links demonstrate that it is mostly Arabs who long for Gourgy. The Internet began to break down the barriers of alienation between the Arab public and Jews from Arab countries who immigrated to Israel, but the development came too late. Filfel Gourgy rose to fame only posthumously, and will never know what is written and said about him on Arabic websites today, where he is considered one of the greats among Arab musicians by music experts from academia. Nor will he ever know how often his voice reverberates on Iraqi radio heritage programs for younger generations. Filfel Gourgy did not live to see that young Iraqis who edit small documentaries on YouTube and Facebook sync stills of Old [Baghdad in the 30s](#) to his voice, his music symbolizing Baghdad the way Gershwin's embodies New York.



The *maqam* artists did not live to witness the 2008 [UNESCO resolution](#) that declared Iraqi *maqam* should be preserved as intangible cultural heritage of humanity. This very same Iraqi *maqam* was severed from the country the moment the Jews hastily packed it in their suitcases and fled to Israel. Filfel Gourgy, Saleh and Daoud Al-Kuwaity, [Ezra Aharon](#), [Ya'acov al-Ammari](#), [Yosef Shem-Tov](#), Elias Shasha, Salim Shabbat, Yechezkel Katzav, [Yusuf Zaarur](#) and many others in the Iraqi

Jewish community are displayed on the monumental wall of [the Maqam masters](#).

Meanwhile, all day long at home, the radio was tuned to a variety of Arab stations; therefore we, the children, simultaneously heard [childhood songs](#) and lullabies along with Arab children in their own countries. Twice a day, a dish was served which featured an Umm Kulthum concert as its main ingredient. And the rest of the day, we would hear Abd al-Wahhab, Abdel Halim Hafez, Farid Ismehan, Fairuz, Sabah Fakhri, Wadih El-Safi and all the rest. We watched Arabic movies on Arab TV, as well as cabaret performances and charming Arabic operettas in local cinemas, way before Israeli television started to broadcast programs in Arabic. Here is [Ya Warda](#), the cabaret song of Zohra Al Fassia, a song that touches the very core of the secular culture of the Arab Jews.

Thanks to the record shop of the 'Azzoulai Brothers' in Jaffa, the neighborhoods and the development towns could hear the singing of the musical genius Salim Halali, an Algerian Jew who, after immigrating to France managed to escape the Nazis. Later he became the idol of Algerian *rai* singers.

This refined man, composer, singer and poet alike, a Jewish homosexual who sang in Arabic in the land of the French, weaved different cultures into his singing: Andalusian, Berber and Arab. The [following clip](#) gives a short summary of the man and his achievements. Look at his fancy gala dresses in the few pictures that highlight his songs. He is all beauty, elegance and cosmopolitanism - features that the Israeli *nouveau riche* has always craved. Halali performed in Haifa in the 1960s and in the [Tel Aviv Sports Hall](#) in 1974, without any mention in the Israeli media. Thanks to Mouis Karuchi, we have the whole recording of the performance in Tel- Aviv in two parts.

We might examine more closely the odd reversal that occurred in Israel in the life of the Jewish Arabs compared to their brothers, the Jewish artists from Russia. The latter arrived over a century ago from their oppressive country to the United States, and were actually quite fortunate in gaining worldwide acclaim. If the Russian artists experienced the American dream of 'rags to riches,' then the experience of Arab Jewish artists in Israel was the reverse: "from riches to rags."

We might examine more closely the odd reversal that occurred in Israel in the life of the Jewish Arabs compared to their brothers, the Jewish artists from Russia. The latter arrived over a century ago from their oppressive country to the United States, and were actually quite fortunate in gaining worldwide acclaim. If the Russian artists experienced the American dream of 'rags to riches,' then the experience of Arab Jewish artists in Israel was the reverse: "from riches to rags."

When we say, "what once was is no more," about the Diaspora musicians who arrived in Israel, the intention is not nostalgic. It simply communicates that these great musicians had no Jewish successors. The next generation was hardly able to master the art and language of their parents. Of all the important musicians only a few played in the Arab Orchestra of the Israeli Broadcasting Authority. For instance, [Alber Elias](#), [Zuzu Musa](#) from Egypt or *qanun* player [Abraham Salman](#). It was renowned violinist Yehudi Menuhin who kissed Salman's hands, fully recognizing his genius. Those are fine examples of artists who learned music in schools and academies. Yet that sort of musical education was not available in Israel.

The students of artists such as Yosef Shem Tov were in fact Palestinians, whose elite, including Palestinian musicians, was uprooted from their homeland in 1948. There were not many Jews like the musician Yair Dalal who took the trouble to come and learn from masters such as [Salim al-Nur](#). Al-Nur composed pieces of intellectual and emotional complexity. But on YouTube, a melody he composed at the age of 17 in Iraq, 'Oh You Bartender,' attracted many listeners in the Arab world: it was sung by Jewish singer [Salima Murad](#), the national singer of Iraq, and the words were written by the poet and caliph of the house of Abbas, Ibn Al-Mu'tazz of the 9th century.



Salim Halali. He is all beauty, elegance and cosmopolitanism - features that the Israeli nouveau riche has always craved.

Hand in hand with the erasure of the active role of the Jews (sometimes as an avant-garde) in the creation of modern Arabic music, the number of Jewish listeners has declined. In the first Mizrahi immigrant generation, those in the Mizrahi Jewish community still completely understood both the palimpsest of this high musical language that was developed, layer by layer, over generations and the musical talent of the geniuses of their generation. They continued to consume this music over the entire course of their lives. High art and popular culture were not considered separate entities. Everyone was a connoisseur. As the years went by, the audience grew older. The young generation turned to 'Hebrew' music and was asked to abandon its roots. According to the conventions of Arab culture, an artist needs an audience that can understand what he (or she) sings about, and that would discern the beauty in the musical phrasing he sings or plays. She needs this sigh of pleasure and wonder: 'aha' or 'alla.' Without this feedback, he cannot sing and play. This sudden breach in a naturally developing culture was the reason our musical heritage died.

Logging in to Arab cyberspace, when entering the names of those forgotten artists in Arabic, we will find out that their names are cherished by musicologists on musical forums, in discussions on Iraqi television and radio, and in audio and video clips uploaded by Arab internet users. The acceptance of and excitement over the best of our artists evokes sad thoughts of those who were supposed to be our brothers in Israel.

In Israel, the conversation of the greatness of these musicians has become strange. How is it possible to describe that which is no longer apparent? Many of

the youth in Israel no longer understand profoundly the beauty of the sound in the manner of their parents and grandparents and the current young generation of Arabs. One can always praise and exalt, yet she who has Arabic music for breakfast, without saying a word, already knows that Salim Halali and Filfel Gourgy reach great heights. Of course it is possible to talk about the past status of the distinguished musicians and to bring historical evidence to their detractors, that Saleh al-Kuwaity and Zohra al-Fasia were the artists of the king. Yet this is a defensive discourse. After all, the essence of our tragedy is not that al-Fasia does not have a king to sing to. The problem is that she has no one to sing to.

And this is what Salim Halali sings about in "[Ghorbati](#)" ([my Alienage](#)), a beautiful lamentation about the exile of the eternal wanderer in the places of others (loosely translated): "I, who was silver, turned into copper and the garment I was wearing left me naked. I, who gave advice to the others, now have lost my mind, my wisdom turned to madness.

—

[Read part two of this article here](#)

This post by Shoshana Gabay was taken partly from a movie synopsis she wrote a few years ago about Filfel Gourgy, which was rejected by the Israeli Film Fund. It originally appeared in Hebrew on [Haokets](#).

Translated by Benno Karkabe, Noa Bar and Orna Meir-Stacey

Riches To Rags To Virtual Riches: When Mizrahi Artists Said 'No' To Israel's Pioneer Culture



*Shoshana Gabay. Ills.
Joseph Sassoon Semah*

Upon their arrival in Israel, Mizrahi Jews found themselves under a regime that demanded obedience, even in cultural matters. All were required to conform to an idealized pioneer figure who sang classical, militaristic 'Hebrew' songs. That is, before the 'Kasetot' era propelled Mizrahi artists into the spotlight, paving the way for today's musical stars. Part two of a musical journey beginning in Israel's Mizrahi neighborhoods of the 1950s and leading up to Palestinian singer Mohammed Assaf. [Read part one here.](#)

Our early encounter with Zionist music takes place in kindergarten, then later in schools and the youth movements, usually with an accordionist in tow playing songs worn and weathered by the dry desert winds. Music teachers at school never bothered with classical music, neither Western nor Arabian, and traditional Ashkenazi liturgies - let alone Sephardic - were not even taken into account. The early pioneer music was hard to stomach, and not only because it didn't belong to our generation and wasn't part of our heritage. More specifically, we were gagging on something shoved obsessively down our throat by political authority.

Our "founding fathers" and their children never spared us any candid detail regarding the bodily reaction they experience when hearing the music brought here by *our* fathers, and the music we created here. But not much was said regarding the thoughts and feelings of Mizrahi immigrants (nor about their children who were born into it) who came here and heard what passed as Israeli music, nor about their children who were born into it. Had there been a more

serious reckoning from our Mizrahi perspective, as well as the perspective of Palestinians, mainstream Israeli culture might have been less provincial, obtuse and mediocre than what it is today.

Israeli radio stations in the 60s and 70s played songs by military bands, or other similar bands such as Green Onion or The Roosters. There were settler songs such as "[Eucalyptus Orchard](#)" with its veiled belligerence, and other introverted war songs, monotonous and stale, inspiring depressive detachment. For example, take "[He Knew Not Her Name](#)," sung here by casual soldiers driving in a jeep through ruins of an Arab village, or the pompous "[Tranquility](#)." When these songs burst out in joy, as is the case with "[Carnaval BaNahal](#)," it comes out loud and vulgar. "The Unknown Squad," composed by Moshe Vilensky, written by Yechezkel Mohar and performed by the Nahal Band in 1958, always reminded me of the terrifying military march music I used to hear on Arab radio stations as a child. As far as the Arabs were concerned, these tunes represented trivial propaganda, not the cultural mainstream. However, in Israel, the Nahal Band was lauded as the country's finest for more than two decades. Thanks to YouTube, we can now revisit the footage and see them marching, eyes livid and intimidating, faces blank.

Shoshana Damari's voice, which was supposed to cushion our shocking encounter with this music, only made it worse. Every time her voice would boom out on early 70s public television my father would stretch an ironic smile under his thin Iraqi mustache and let out an expressive, "ma kara?" ("what's the big deal?"), in sardonic astonishment of the wartime-chanteuse's bombastic pomp.

It's not hard to understand why revolutionary Zionists would have their hearts set on a patriotic military musical taste, complete with marching music and Eastern European farming songs fitted for a newfound belligerent lifestyle. But this dominating attitude would prove shocking to Mizrahi Jews, and the musicians among them, who took an active role in the greater Arab music scene (for more on the topic **read part one** of this series). These musicians were accustomed to the cultural freedoms they enjoyed in the cosmopolitan atmospheres of Marrakesh, Cairo and Baghdad before the military coups. And contrary to popular belief, our ancestors carried no sickles or swords. From Sana'a jewelers to Iraqi clerks under British rule, Persian rug merchants and Marrakesh textile merchants, the majority of Mizrahi Jews lived in urban areas.

In Israel, Mizrahi Jews found a political rule that penetrated all aspects of civilian life, controlling and demanding full obedience even in matters like culture and music. Everyone had to conform to the idealized Sabra figure who sang “Hebrew” music – as in, Eastern European music with Mizrahi touches, celebrating the earth-tilling farmer and the hero soldier. The Broadcasting Authority’s Arab Orchestra, where only a small portion of the musicians were employed and paid meagerly, was established for the sole purpose of broadcasting propaganda to Arab audiences, never with a thought toward domestic consumption.

Patriotic songs that tried *going Mizrahi* weren’t of any greater appeal. We didn’t get what was so Mizrahi about their monotonous drone. On rare occasions, a moving song like [“Yafe Nof”](#) slipped through. Written by Rabbi Yehuda Halevi and composed by the talented Yinon Ne’eman, a student of songwriter Sarah Levi Tanai, the song plays like an ancient Ladino tune, sung in Nechama Hendel’s beautiful, ringing voice. The delightful Hendel, who had also been shunned by the cultural establishment for a time, sings the magical Yiddish tune [“El HaTsipor”](#) (To the Bird), a diasporic soul tune that occasionally snuck its way on to the radio. At the time, I thought this song seemed more adequate in relation to the sorrows of Ashkenazi Holocaust survivors living in my neighborhood than what [“Shualey Shimshon”](#) (Samson’s Foxes) had to offer.

There were exceptions, such as Yosef Hadar’s timeless [“Graceful Apple”](#) and the internationally acclaimed [“Evening of Roses.”](#) Most of the several-dozen versions of this song circulating on the net were not posted by Israelis or Jews, but rather by music lovers in general.

By the early 60s even the founding fathers’ children began rejecting pioneer music, in part due to the rise of the urban bourgeoisie in Israel and its desire to break away from a self-imposed quarantine in exchange for a connection to the West. Naomi Shemer, Israel’s national songwriter, frequently borrowed from Georges Brassens’ chansons and from the Spanish songs of Paco Ibañez. The musical shortcomings of the Kibbutz-born composer are evident by the influences she heavily leaned on during the 60s. You can hear it not only in the tune she used for Israel’s national song, [“Jerusalem of Gold,”](#) taken from Paco Ibañez’ Basque folk song [“Pello Joxepe”](#), but also in [“On Silver Wings”](#) – a patriotic song glorifying air force pilots. The prettiest phrase in the song (at 0:36)

was taken from Brassens' "[La Mauvaise Reputaion](#)" (0:21). The irony lies in the fact that Brassens' song was actually about a nonconformist who chooses to stay in bed on France's Bastille Day - the entire song is a hymn of dissent.

Mizrahi youth were similarly stranded during the 60s. The radio played songs by artists who came from old Israeli-Sephardic families, such as the great [Yossi Banai](#), who sang a captivating Brassens (translated by Shemer), [Yoram Gaon](#) in Ladino, and the [Parvarim Duo](#). Although newer immigrants like [Jo Amar](#) managed to slip some heritage into the airwaves, the rest were facing a hopeless situation. They did not have the cultural freedom to delve into their family's musical heritage and come up with something new of their own.

Zohar Levi To Zohar Argov

In order to escape the Cossacks and their [horas](#), Mizrahi children - as well as the founders' children - turned to [Radio Ramallah](#), where they could catch up on the Western youth culture denounced by Israel's cultural-political establishment. Elvis Presley, his voice heavily laced with black gospel, had a deep influence on Mizrahi youths. They would congregate, on the beach or during school breaks, clapping their hands to a rock n' roll rhythm, usually carrying a small comb in their back pocket (next to a small color photo of The King) in order to arrange a *brilliantine* hairdo. They would bravely sing away senseless made-up rock n' roll stand-in lyrics.

Ahuva Ozeri, of the same generation (seen [here](#) drumming in a home gathering in the 80s), does a delightful Mizrahi soul cover of Elvis (full of funny Yemenite curse words) and finishes it off with a Yemenite Mawal (01:18). Another possible marker of that generation is represented by an anonymous [cover of Jail House Rock](#), sung in a heavy Moroccan accent. And then there is Shimi Tavori, performing a cover of The Beatles' [Don't Let Me Down](#), after singing Farid al-Atrash's "Ya Yuma" with singer Uri Hatuka chiming in (10:00).

Even when these artists did not remember all the lyrics, their groove and feel for the material was spot on, as if they were born on the Mississippi. Mizrahi and other laborers working in the industrial areas of Hamasger Street in Tel Aviv and in Ramla would return at night to the same streets to visit discotheques. Back then (and to this day) Mizrahi musicians had been equal participants in the [nascent Israeli pop-rock scene](#). Here are the Churchills with lead singer Danny

Shoshan playing a [Beatles cover](#).



Zohar Levi

Drummer and composer Zohar Levi, a pioneer of Israeli rock music who composed the score for Hanoach Levin's 1970 play "[Queen of a Bathtub](#)," presents a possible musical turning point. Levi was also a founding member of Aharit Hayamim, a prominent band in Israel's rock history. [Here](#) we see lead singer Gabby Shoshan performing the Levi-composed "Open the Door" with a touch of Mizrahi groove. Levi's music has some "[Hair](#)" influence in it, along with a hint of [Jefferson Airplane](#), but not much of Baghdad - the place where he was born.

When the founders' children made haste to adopt a rebellious Western youth culture in the seventies, one might have expected the daring Levin to be the likely role model. The new music should have turned its back on the establishment's preposterous musical dictums and its mentality of obedience. But talented artists such as Matti Caspi, Ariel Zilber (at the time) and Shalom Hanoach were not really aiming at instigating a "Zionist Spring"; they satisfied themselves with adopting rock techniques and rhythms, as well as the Israeli petite-bourgeois notion that everything taking place in Western capitals is best. The idea was to decorate Hebrew music with some pop-rock. This meant that Mizrahim like Zohar Levi were expected by peers to abandon their heritage in order to progress. Levi represents a shift from a music that grew out of a local and Arab cultural context to a mere imitation of the West, signifying yet another setback for Mizrahi musical culture in Israel. After all, composition is at the very heart of music

making. At this point, defeat becomes apparent, as there is no real competition to authentic British and American Rock (even English-speaking countries like Canada and Australia failed miserably).

When comparing Zohar Levi to his Arab contemporaries, such as the younger [Ziad al-Rahbani](#) in Lebanon or [Ilham al-Madfai](#) in Iraq, the plight of this young Mizrahi generation becomes clearer. Rahbani - the composer, pianist, playwright and actor, had no problem integrating his musical heritage with the jazz and rock music that interested him. Here is his "[Abu Ali](#)," written in 1972, roughly around the time when Zohar Levi was active. As for al-Madfai, he found no problem incorporating Flamenco into his Iraqi sound. Both Rahbani and al-Madfai play frequently in international venues. Levy's Arab contemporaries showed him that in order to advance his art, there was no real need for him to set aside his heritage. On the contrary - he could have reached into it. In the end, Levy's musical career was short lived, and despite his impressive talents he did not become the Israeli Rahbani. There were others who did manage such an integration further down the road, such as [Yehuda Poliker](#) and [Shlomo Bar](#).

In fact, the new musicians of "Hebrew music" left the wagon of Israeli music stuck in the mud, rutted by its habitual selective deafness. The time was right to not only admire black music because the Beatles and Rolling Stones were making it, but also to try looking at the musical culture of oppressed people at home, which also included Yiddish music. To illustrate just how bad it was - the extent to which prominent Israeli artists were detached and myopic - I'll mention how Matti Caspi, despite his great talent and musical erudition, disqualified Ofer Levy for choosing to sing in Arabic during an audition for a military band. Anyone who heard Levy singing a cappella back in those days would not be able to fathom such a decision. The story perfectly sums up the essence of the meeting between those generations: Ofer Levy gets Matti Caspi, but Matti Caspi is very much ignorant of Ofer Levy.

The "tape music" ("Kasetot") that emerged in the late 60s was the sole propriety of Mizrahi Jews, and showed signs of integration with local music with pop-rock. The *hafla* (a common local 'shindig', or gathering) crowd played their own interpretations of Mizrahi and Zionist music, using rock as their medium. Since Mizrahi music was not being taught in Israeli schools, and studying it with musicians abroad seemed like a backwards thing to do, guitarist [Yehuda Keisar](#)

would sneak into [Aris San's](#) concerts to learn some of his electric guitar secrets. The pioneers of Kasetot music, many of whom were born to Yemenite families who settled in Israel generations ago, and whose sons were educated in kibbutzim and boarding schools, lost the ability to play classical Mizrahi and Western instruments (with the exception of Ahuva Ozeri who played the bulbul tarang, and Moshe Meshumar who played the mandolin). At the same time, Arab musicians of the same generation were still studying classical Mizrahi and Western instruments.

When examining the repertoire of Kasetot music, one finds that alongside the tremendous curiosity and openness it showed towards Mizrahi and Mediterranean styles (and even to that of Hasidic music), early adopters of the genre used many "Hebrew" songs, applying to them their own unique interpretations and rhythms. Back in the 90s, I created the TV series "A Sea of Tears," which chronicled the history of Israel's Kasetot music. In it, Ahuva Ozeri said she tried to "add some spice" to the songs, to make them more appealing to Mizrahi ears, or in other words, to serve as a link between Mizrahim and the established culture. Paradoxically, these musicians, who at last managed to make Zionist music more popular with Mizrahim, were the ones to put the cultural establishment in Israel into a blind panic.

At the peak of its success, you could see how the building blocks of Mizrahi music continued to crumble. This time in favor of borrowed music, mainly due to the sidelining of earlier generations of musicians, creating a gaping musical void. Composers of this new style were a small few, mostly without proper instrument training (apart from Ozeri). Ozeri, together with Avihu Medina and singer Avner Gaddasi, were not enough to supply the demand. Medina acknowledged several times that as a boy educated in a kibbutz, his role model had been Naomi Shemer, rather than composers like Aharon Amram or Saleh al-Kuwaiti, who lived in Tel Aviv's Hatikva neighborhood and sold home appliances. True enough, you can hear the Hora rhythm at the beginning of every verse in "[Kvar Avru Hashanim](#)." In fact, Kasetot music was the compromise second generation Mizrahim made in order to be accepted by the cultural political establishment and receive some airtime. Otherwise, their fate would have been as bitter as that of the artists described [in part one of this series](#). But this compromise was not enough to appease the establishment, which continued to disregard and ridicule these artists for many years.

Kasetot music in those days suffered from poor production value. Studio musicians – a prerogative lavished on artists accepted by the establishment – had been too expensive for Kasetot singers to afford. It goes without saying that the quality of production served as one staple excuse to shun the music. The texts they used, one example of which is the lofty biblical Hebrew Medina learned at home, marked it as *outsider* music of the Mizrahi variety. If we compare it to the approachable feel-good vibes of his contemporaries in [Kaveret](#) (a band well-enough versed in local social codes to allow for that kind of verbal jugglery), we can imagine how Mizrahi Jews did not feel at home.

A visit to the [Zemereshet](#) website, the main source for Zionist songs, finds dozens of kosher Zionists songs performed by the *Hafla* crowd. Israel's cultural commissars would never have dreamt it. It is interesting to note that the songs which captivated that crowd most were not songs of war songs nor marching songs, but rather sad romances. Here is [Chen Carmi](#) singing Alexander Penn's "Suru Meni" to an unknown tune, and here is another interpretation by [Rami Danoch](#) of the Oud Band.

Kasetot music, with all its blemishes and delights, had become the only original genre to come out of Israel, and was in fact the most in sync with musical trends abroad: a pop music that successfully blended a mix of ethnic styles.

Sheltered By their fancies

Several years ago, Ariel Hirschfeld, a scholar of Israeli literature and culture, wrote an essay about the late composer Moshe Vilensky. Titled "The Rust of the Obvious," the essay hails Vilensky as the greatest composer of Israeli music, urging readers to return to his music and to try and "remove the rust of the obvious" while listening again to his songs. Hirschfeld's words clearly convey the distance between music that is obvious, and music that had ceased to be obvious.

YouTube makes it possible for us to observe how the Zionist founders and their children are sheltered by their fancies of fine tastes and beautiful melodies. It was generally believed that if they were not stuck in the Middle East, surely the whole world would have admired their music. But here they are, all the songs can be found on YouTube, and who listens to them apart from Israeli audiences? The answer is nearly no one. You won't find any initiatives by foreigners on the web to upload "Hebrew Music." Many of these songs have only several thousand views

and comments strictly in Hebrew.



Kaveret

Even in videos from a later period, often referred to as “new Israeli music” – such as a highly esteemed song like “[Atur Mitskhekh](#)” – regarded in some media circles to be the foremost Israeli song of all times, sung by the captivating [Arik Einstein](#) and garnering over half a million views — all the comments are in Hebrew, apart from one curious passerby. The same song, uploaded to an English channel on Israel’s musical history, lingers at a mere 1,300 views. Even artists who were selected to represent Israel at the Eurovision song contest (back when a state-appointed the committee chose the competitors), viewed by many millions in Europe, were not able to harness this exposure to success abroad. The case is the same with artists who were sent by the state on concert tours abroad. A 1974 video of the most admired band in Israeli rock, Kaveret, performing “[Natati La Hayay](#),” posted on the Eurovision’s English-language YouTube channel, has less than 35,000 views. Kaveret’s “[Baruch’s Boots](#)” has less than 30,000 views and few comments, most of which are in Hebrew (except for several ones in English, posted by an American Jew who spent some time in Israel in the 70s). After the [political power shift in 1977](#), Mizrahi musicians were chosen by the public to represent Israel in the Eurovision. [Yizhar Cohen](#) won the contest in 1978, with hundreds of thousands of views from non-Israeli viewers to show for it. [Dana International](#) achieved similar results.

Even Shlomo Artzi, who was sent to the contest in 1975 with “At Va’Ani,” has had very few of his songs uploaded by non-Israelis (apart from “Iceland,” performed in Hebrew by the Jewish French singer and actor [Patrick Bruel](#) on French television, with some 120,000 views). Artzi also has few uploads on Spanish or English

channels, and not many views. His song "[Wiping Your Tears](#)," on his official channel, has 1.6 million views with comments made only by Israelis (including one Arab Israeli). A version of this song uploaded with an [English title](#) to a channel dedicated to old Hebrew songs has only 26,000 views.

Compare this to the oeuvres of the great Jewish-American composers, Irving Berlin, George Gershwin and the likes of Benny Goodman, who readily absorbed everything they could lay their hands on in their new homeland - particularly the music of the oppressed African Americans - and allowed their music to express universal concerns of human existence, and you might begin to understand how the sons of our conservative revolutionary movement did not get very far with their cultural narrow-mindedness and ideological zeal.

It seems that the destitute of Israel's music scene are the ones chosen by global Internet citizenry to advance to the front of the stage. Ofra Haza, for instance, could not get any composer of "Hebrew" music to work with her until the late 70s. Here she is singing "[Im Nin'elu](#)" together with the Hatikva Neighborhood Workshop Theater in the early 70s, in a program produced by Israel's national Channel 1. The YouTube clip for this Yemenite song, composed by Aharon Amram, has more than 2.2 million views. Finely arranged by Yigal Hared, the song remains close in spirit to the original. The cultural crudeness of the establishment makes an appearance one minute into the song, when program director Rina Hararit queues the ending credits to run over Haza's face. This clip has more than 3,200 excited comments, the great majority of which are not by Israelis. The version by the Hatikva Workshop Theater has more views than the [remix](#) version that would go on to propel Haza to worldwide stardom in the mid-80s. Apparently some felt the song did not need electroshock.

Some may say that Haza is famous enough, such that anything of hers will receive many views. But that is not so: her "songs for the homeland" have a much smaller audience. Here is Naomi Shemer's "[Renewal](#)," with only 9,000 views, or Ehud Manor and Nurit Hirsch's "[Every Day in the Year](#)" with 23,000. The more Haza distanced herself from songs of earth-toiling and pop towards the end of her life, the more her confidence in her musical depth grew and the more she matured. Here she is performing at the Monterey Jazz Festival, singing a "[Kadish](#)" composed by herself and Bezalel Aloni. The clip has over a million views, most of the comments are not in Hebrew, by non-Israelis (judging by the comments, most

are probably not even by Jews). Even a stone would be moved by it. Here is another lovely example of an Aharon Amram composition: Shirley Zapari, her mother Miriam Zapari and Achinoam Nini singing "[Tsur Manti](#)," recorded from the Mezzo channel by an Israeli - over 1.2 million views. Amram's song has double and triple the views of other Nini songs, such as the theme song for Roberto Benigni's "La Vita è Bella" or her "Ave Maria." Both were uploaded by non-Israelis.

There is yet another destitute Israeli musical genre that is very popular on the Internet - [Hassidic klezmer](#) music. Here is virtuoso violinist [Itzhak Perlman](#) with a Klezmer band from the U.S., receiving high ratings for their exquisite playing and garnering more than 1.3 million views. Look hard, and you might find one Hebrew comment among the thousand. But not only the great Perlman gets attention - other anonymous Klezmers are not doing so bad on their own. Listen to gripping Russian Jewish music made by [Reb Shaya](#). Judging by the comments, most of the half-million ecstatic viewers are neither Israeli nor Jewish. The stale Israeli argument that every rejection of Israeli artistic offerings is motivated by anti-Semitism is somewhat hampered by these findings. Perhaps we would do better to consider an alternative conclusion, one that would better enlighten the connection between a military existence, a cultural enclave mentality of nationalistic ideological zeal, and artistic ineptitude.

—
This post originally appeared in Hebrew on [Haokets](#). Translated from Hebrew by Yoav Kleinfeld

Part One: <http://rozenbergquarterly.com/riches-to-rags-ingers/>