אין געוועב
IN GEVEB A JOURNAL OF YIDDISH STUDIES

Chava Rosenfarb's Translations into Yiddish of Two English-Language Jewish-Canadian Writers

by **Chava Rosenfarb**, introduction by Goldie Morgentaler with assistance from Ruth Panofsky

In geveb: A Journal of Yiddish Studies (July 2022)

For the online version of this article:

[https://ingeveb.org/texts-and-translations/rosenfarb-translations]

Chava Rosenfarb's Translations into Yiddish of Two English-Language Jewish-Canadian Writers

Chava Rosenfarb
Introduction by Goldie Morgentaler with assistance from Ruth Panofsky

Introduction: Last spring, as I was going through the papers of my mother, the Yiddish author, Chava Rosenfarb, I came across three typed pages in Yiddish entitled "An alte froy shpilt zikh," taken from the English-language memoir *Old Woman at Play* by the Jewish-Canadian novelist Adele Wiseman. I also found six poems by the well-known Jewish-Canadian poet Miriam Waddington that had likewise been translated from English into Yiddish. In this translator's note, Ruth Panofsky and I give brief biographies of all three writers and highlight for readers some of the translation decisions that went into the Yiddish rendering of the work of these two prominent Jewish-Canadian writers.

Chava Rosenfarb was born in 1923 in Lodz, Poland, the elder of two daughters of a restaurant waiter. She survived four years of incarceration in the Lodz ghetto and then one year in the concentration camps of Auschwitz, Sasel, and Bergen-Belsen. She was liberated by the British army in 1945. After settling in Montreal in 1950, she transmuted her experiences during the Holocaust into fiction, authoring three novels in Yiddish: *The Tree of Life: A Trilogy of Life in the Lodz Ghetto*; *Bociany*; and *Letters to Abrasha*. The first two of these novels have been published in English, Hebrew, and Polish translation. She was also the author of four books of poetry; a play, *The Bird of the Ghetto*; and numerous short stories and essays. Chava Rosenfarb was one of the most important Yiddish writers of the second half of the twentieth century.

Rosenfarb's friend Miriam Waddington (1917-2004) was born and raised in the North End of Winnipeg, Manitoba. She published fourteen volumes of verse during her lifetime and participated in the rise and flowering of modernist Canadian poetry during the 1940s in Montreal. Waddington's verse, inflected by the intimacy of the Yiddish language, bore the influence of her secular upbringing and a modernist, intellectual approach to writing. She was also affected by her experience as a social worker, recognizing aspects of herself in her most vulnerable clients. In her poems she probed

the underexamined lives of the disenfranchised and the dispossessed, with a focus on women. Waddington wrote layered verse that was deeply rooted in her everyday life as a woman and as a Jew.

Waddington's younger contemporary, Adele Wiseman (1928-1992), was also born and raised in Winnipeg's North End. Wiseman was one of Canada's most highly regarded novelists of the second half of the twentieth century. She is best known for her two groundbreaking novels, *The Sacrifice* and *Crackpot*, which explore Jewish life in Canada. In 1978, Wiseman turned away from fiction: *Old Woman at Play* is a memoir and a meditation on creativity, focusing on her mother's folk art of doll-making. The text integrates color photographs of Chaika Wiseman's dolls and was adapted for the stage as Doll Show. Shaped by the character of her mother, the work resembles a novel, a narrative form that Wiseman understood well. As a work of life writing that explores the creative process, it also incorporates elements of biography and autobiography.

As a literary genre, poetry is notoriously difficult to translate because it depends so much on the sounds of words that may be particular to one language and not to another. In the case of Waddington's poems, Rosenfarb manages to maintain the metric rhythm and often the rhymes as well, aided, no doubt, by the fact that both Yiddish and English are Germanic languages. Rosenfarb's lines are longer than Waddington's because the words she must use to convey the meaning are longer: Yiddish is not as compact a language as English. Yet the meter remains the same in both versions of the poems. But while Waddington frequently omits punctuation from her poems, as in "Don't Say Anything," Rosenfarb adds periods and commas. Sometimes, the added punctuation changes the meaning of the line. For instance, the first line of the second verse of Waddington's poem "The Bower" reads in English: "For you my breast / will be no bower." In other words, for the lover, the speaker's breast will be no haven. But the punctuation and grammar of the Yiddish make this a direct address to the breast, since the line is punctuated as follows: "Vayl du, mayn buzem, / vest nisht zayn keyn baheltenish," which translates as, "While you, my breast, / will not be a hiding place," thus changing the meaning of the English text.

Sometimes the cultural baggage that adheres to a word in one language makes it difficult to translate into the other. For instance,"The Bower" draws on the medieval imagery that accrues to the word "bower." "Bower" in modern English generally refers to a shady spot in the woods or in a garden, but it also carries connotations of a lady's boudoir or apartment in a medieval castle. There is no direct equivalent in Yiddish, so Rosenfarb settles for the word "baheltenish," meaning a hiding place, thus losing the secondary feminine meaning of bower.

Rosenfarb feels free to truncate some of the poems, so where Waddington's "Beau-Belle" is seven stanzas long in the English original, Rosenfarb only translates the first four stanzas. This may be because the last three stanzas require not only translation from English, but also from French – and from poor French at that. In the original poem, the English speaker asks her French-Canadian lover to call her his 'doll' by saying "tu es

poupée" ("you are doll"), as ungrammatical a construction in French as it is in English, presumably intended to demonstrate the bad French of the "mauvaise anglaise" speaker. But changes like these are few and minor. On the whole, Rosenfarb's translations remain faithful to both Waddington's poetic line and to her meaning, although Rosenfarb does take full advantage of the peculiarities of Yiddish where she can. For instance, in the second stanza of the poem "Women," the English term "jam-makers" allows for the repetition of the root word "makhn" in Yiddish: "di ayngemakhts-makherins." In the same stanza, where Waddington has the verb "posted," Rosenfarb has turned the verb into a noun and slightly altered the meaning. Waddington's "posted only on air" becomes in Rosenfarb's translation "a letter sent only to the air." In the Yiddish version of the poem "By the Sea: For A.M. Klein," Rosenfarb translates the English line, "Apollo's golden ear / was sealed against his cries" as "Apolos goldene oyer / farziglt kegn kol fun zayn kel," thus getting mileage out of the similar sounds in Yiddish of "kol" (voice) and "kel" (throat) without losing the meaning of the line.

This last poem is Miriam Waddington's tribute to one of the great Jewish-Canadian poets, A. M. Klein, who, like both Miriam Waddington herself and Adele Wiseman, belonged to the generation of Canadian writers who knew Yiddish well, yet chose to write in English. Generally considered the first great Jewish-Canadian poet, Klein suffered a nervous breakdown at the end of his career in the early 1950s and was forced to stop writing. Miriam Waddington's poem, "By the Sea: For A.M. Klein," movingly recounts this breakdown. Unlike with some of the other poems, Waddington punctuates the lines here. What is more, they rhyme. Rosenfarb manages to maintain a rhyme scheme in Yiddish, but she lengthens the lines to make them conform more readily to the needs of Yiddish syntax.

Of the six poems that Rosenfarb translated, "This Year in Jerusalem" touches most closely on her usual theme of the Holocaust. In the original poem, Waddington's portrayal of the horrific Jewish past in Eastern Europe is linked to the violent Jewish present in Israel. Hannah, the poem's protagonist, has escaped the cool, green climate of Poland to go and clean offices in Jerusalem, where, at first, she curses the heat of the sun. But this year, instead of the Nazis, she curses the Egyptians and the Syrians for killing the son she brought with her from Poland to Jerusalem. The murder presumably occurs during one of the Arab-Israeli conflicts. In both English and Yiddish, the homonyms "sun" and "son" are the same, thus illustrating an advantage of translating between two Germanic languages. And, of course, Waddington's title "This Year in Jerusalem" suggests the Passover seder's hopeful admonition, "next year in Jerusalem." But in Waddington's poem, this year in Jerusalem suggests the lack of hope and the endless cycles of Jewish catastrophes.

We turn now to Rosenfarb's translation of the first few pages of Adele Wiseman's memoir, *Old Woman At Play*. Wiseman's memoir is a thematic cousin to Waddington's poetic tribute to A.M. Klein in that both works deal with creativity. But in *Old Woman at Play*, the creativity is not in decline — quite the opposite. Wiseman has written a tribute

to the artistic inventiveness of her eighty-year-old mother, who stays up until the early hours of the morning making dolls. “Why do you make dolls, Mama?” Wiseman’s first-person narrator asks. The question is repeated several times throughout the course of the narrative as Wiseman tries to understand the origins of her mother’s creativity and, by extension, her own. Wiseman calls her mother’s doll-making “innocent,” because she is unselfconscious about what she is doing, almost childishly so.

Nothing is as redolent of girlishness as a doll, even more so when the doll is constructed by an eighty-year old woman. In fact, the Yiddish title that Rosenfarb gives Wiseman”s memoir, “An alte froy shpilt zikh,” is more suggestive of children playing than Wiseman’s English title, *Old Woman At Play*. Because the mother does not question her own impulse to create dolls, Wiseman is forced to acknowledge the wisdom in her mother’s innocence and scolds herself for assuming that all creativity is necessarily related to words and to writing, which, of course, is Wiseman’s own form of creativity. Wiseman pays her mother the highest possible compliment by calling her doll-making an “art,” a word that she capitalizes in other contexts in order to punctuate its pretentiousness.

Rosenfarb’s translation of these first few pages of Wiseman’s memoir is straightforward, although the Yiddish script does not allow her to capitalize words the way Wiseman does, so that Wiseman’s sarcastic ART and ARTIST are simply rendered as “kunst” and “kinstlerlin,” without any stylistic indication that the terms are intended ironically. . Also, unlike the poems, the Yiddish text here looks more like a draft with words crossed out and over-written, so that the text is not always easily legible. It is puzzling that Rosenfarb’s translation ends where it does, given that Wiseman’s text does not indicate the end of a section. Yet Rosenfarb’s ending is clearly deliberate, since the note at the bottom says: “Beginning of the book An Old Woman at Play. Yiddish translation, Chava Rosenfarb.”

Since Wiseman’s book is a dialogue between mother and daughter — both artists in different ways — their creativity also hints at biological creativity, not just at giving birth to the next generation, but also at passing on skills from one generation to the next. At the same time, it suggests a kind of permanence in both biological and artistic creativity in that the child remains a child even when she is an adult, while the elderly mother continues to make dolls, as if she were still a child. Here is an example of what I mean, one that Rosenfarb includes in her translation:

Why do you make dolls, mama?
>*To please the children.*
>*Only the children?*
>*Who else?*
>*I like your dolls.*
>*So?*
>*I’m a middle-aged woman.*
>*You’re still my child.*

This passage illustrates the fluidity of time, its constant change, despite the artistic impulse to make things permanent. The same dynamic might be said of translation, which celebrates the fluidity and malleability of language while attempting to transpose and make permanent a text in a language other than the one in which it was written.

At the same time, the act of translation assumes a future in the target language. By translating Miriam Waddington's poems and the beginning of Adele Wiseman's memoir into Yiddish, Rosenfarb is implying the continuity of Yiddish, that it has a future where translations like these can find a publisher and an audience of interested readers who would experience these texts in Yiddish. In this sense, translating two English-language writers into Yiddish is an optimistic endeavor, a hopeful gesture towards the future of Yiddish literary creativity. But the fact that I found these translations buried in a box, that although I worked closely with my mother for many years, I never heard her mention the translations, not even when she reminisced about Waddington or Wiseman, leads me to suspect that she went no further with them because the realist in her did not, truly, foresee a future for Yiddish. My mother very seldom abandoned work that she had started, not even when she was dissatisfied with what she had written. That she let these translations go suggests to me not that she was unhappy with the translations themselves, but that she despaired of ever getting them published. It was an acknowledgement, however painful, that the wider Yiddish literary world that she had known as a child and as a young woman no longer existed.

This piece was written by Goldie Morgentaler with the assistance of Ruth Panofsky. Waddington's poems in English are taken from The Collected Poems of Miriam Waddington *(University of Ottawa Press, 2014) edited by Ruth Panofsky.*

The Yiddish text, based on Rosenfarb's typescripts, has been modified to fit YIVO orthographic standards and contains limited word reconstructions.

Don’t Say Anything

for W.T.

Don’t say anything
about my looks
the dresses I wear
whether I smile
or not;
don’t be glad to
see me don’t
kiss me don’t
pretend I’m
a heroine I’ll
be satisfied if
you just pretend
you’re human.

The Bower

Love in your breast
will you build me a bower,
love in your hand
will you make me a nest,
and for my joy
will you raise me a tower
and make your heart
my flower?

For you my breast
will be no bower,
my hand will never
make your nest,
and for your joy
I'll raise no tower,
nor make my heart
your flower.

The autumn wind
will build your bower,
Algonquin lakes
make you a nest,
sorrow itself
will raise you a tower,
and death, death, will be
your flower.

Beau-Belle

I'm in love with a clerk
from Trois Rivières
who trills his r's
and slicks his hair;

He's smooth as a seal
his smile is jolly,
though my name is Miriam
he calls me Polly;

He sends me greeting
on golden cards
and mails me snapshots
of snowy yards;

I'm *mauvaise anglaise* –
this he forgives,
between us two
it's live-and-let-lives;

He's in his city,
I'm in mine,
we meet at Easter
on Bleury and Pine;

He calls my Polly,
I call him Patrice,
he says *Madame*
a votre service;

And I say Monsieur
dis-moi tu,
tu es poupée
and I love you.

Women

For a thousand years
in a thousand cities
we have lived in
images dreamed by
others, we have been
lamp-lighters in houses,
bulb-changers in
apartments, spinners
of wool in tents, weavers
of linen in cottages,
and foreladies of
nylon in factories.

We were always
the floor-washers and
the jam-makers the
child-bearers and
the lullaby-singers,
yet our namelessness
was everywhere and
our names were written
always in wind, posted
only on air.

Now the wind blows
old images off the
mind's pages and we
are no more the face
in the picture but
the hand making the
picture, we are no more
the watery song above
the wind's waters but
the source of the waters
flowing back to the waters.

Our voices have healed
from the fever of silence,
they bring from the waters
the health of the morning,

we are mapping adventures
by the light of the future,
we are carving our names
in time’s forest of stone.

This Year in Jerusalem

Other years Hannah
the woman who cleans
offices in Jerusalem
cursed the white sun
of Jerusalem because
it was not the green
sun of her village
in Poland.

This year that same
Hannah has something
to curse about; she
curses the Egyptians
and Assyrians who
killed the son she
brought to Jerusalem
from her village
in Poland.

And at dawn this year
the cats of Jerusalem
don't come anymore
to the steps of the
post-office to wait
for morning and the
charwomen to come
to work and feed them.

This year
even the cats know
there are too many
enemies.

By the Sea: For A.M. Klein

His grief it fell and fell;
he mourned that his brain
could never be like new –
a seamless whole again.

He polished it with spit
and sealed the cracks with glue,
he pinned it to the air –
yet away it flew.

He caught it in a net
of silken words and wit,
but his broken brain
was fragmented and split.

He quilted it with grass
and anchored it with ships,
he sailed tilting words,
they foundered on his lips.

He dropped a silver line
into the tides of verse,
and found his broken brain
had hooked it to a curse.

So he called the angels down
from balconies of sky,
they emptied out his life,
they would not let him die.

Then someone drained the ponds
in his unlettered land,
and strangers hid the road
beneath a mile of sand,

Apollo's golden ear
was sealed against his cries,
his lonely broken brain
was barred from paradise.

His grief it falls and falls
on green fields and on white,

he rocks his broken brain
that never mended right,

And sings his silent song
to earth and tree and stone;
we hear it when we hear
the rain beat on the stone.

The rain beats on the stone:
but how many recognize
his broken brain, his fear,
are nothing but our own?

Excerpt from *Old Woman At Play*

By four o'clock in the morning my mother begins to feel sleepy. She stabs her needle in and out, anchoring it on the breast of her dress. She gathers up thimble, scissors, and scraps of material. She folds the Yiddish paper, and clicks off the ancient mantel radio which has been set at the all-night classical music program. She washes, sinks her upper dentures, and donning one of her delicately flowered, amply gathered, frilled, sleeveless and scoop-necked nightgowns, she turns out lights and feels her way into bed. She lies quietly, on her side, curled up and invisible, except for a wisp or so of gray hair if you look closely enough, a plump little mound under the covers, with somewhere, a breathing hole.

Around noon, her long, fine nose will appear first from under the stirring hillock. Though normally awakened instantly by any sound, she will take care now to get up slowly, so as not to disturb her “pressure,” and to avoid the giddiness and the heavy head. She puts on her glasses first thing, reminding herself to clean them later, but a litle later, herself washed, gargled and rinsed, she absent-mindedly slips them on again and faces the world through familiar flecks and speckles. She prepares lunch for herself and my dad, who has been up for hours, and after he has served the coffee and she has cleared away the debris, my mother unfolds her sewing once again. I don’t know how she manages to thread her needle. Her deep set, caramel eyes squint patiently through the foggy spectacles as she holds up her plump arms. But her stubby, dimpled fingers seem to have developed eyes of their own. My mother is eighty years old. She has been threading needles for three-quarters of a century. Her hands have, in fact, become the instruments of her vision.

What are you doing, mama?
>*Oh, I'm making something.*
>*What's it going to be?*
>*We'll see. Maybe it'll work into a doll.*
>*Who’s it for?*
>*A child, somewhere.*

Why do you make dolls, mama?
>*To please the children.*
>*Only the children?*
>*Who else?*
>*I like your dolls.*
>*So?*
>*I'm a middle-aged woman.*
>*You're still my child.*

How often, over the years, have I rephrased those questions, trying to find the words to pierce her apparent innocence.

> *But mama, what are you really doing when you make your dolls? What does it mean to you?*
> *>I don't like to sit with empty hands. So I think, 'Maybe I'll give a child some pleasure.'*
> *>What about the button pictures then, and all the other things you make up out of your head?*
> *>When I get tired of making dolls, I think, 'Maybe I'll try something else for a change.'*

I remain dissatisfied. The dolls themselves clamour that there is more to it; so much more, proclaim those bright and dancing pictures. What does she know? Doesn't she know how much she knows?

Certainly, when I first set out to trace the creative process in this apparently simple manifestation, my innocently productive mother, I didn't know how much I didn't know. How much less then, could I gauge the degree of her comprehension, or, for that matter, the degree of validity of my assumption that everything she knew had to be translatable into the language of words? Why should she have to explain her dolls to me? I get irritated when people ask me to explain my books. The work is its own explanation. And yet, because I think that human creativity is so vital to human well-being, and so little understood, and so undervalued in our society, in spite of all the brouhaha to the contrary, I feel that it may be of use for me to try to reproduce, as accurately as I can, what she has helped me to learn. Who would have thought, nearly thirty years ago, when I set out in the full presumption of my college education, to be an ARTIST, that the years of search would bring me, in middle age, to kneel as a small child again, at my mother's needles?

She certainly has no aspiration to create ART. Her aesthetic values haven't all been neatly cleaned and pressed to fit cultural top drawers, She sometimes asks me, genuinely puzzled, why I talk so much about the dolls and the pictures and the junk creations, and hardly ever mention her beautiful cutwork tablecloths. The first time I brought my collection of her work to give a talk and doll show at the University of Manitoba, she was really worried about what would happen to me. She didn't want me to make a fool of myself and come away hurt. She didn't want people to laugh at me. Why would educated people want to hear about her dolls?

I will not try to evaluate her works here as art objects. Like all truly unique, created things, they make their own moment. I am not here to measure and weigh. I am here to discover and enjoy, to reveal and share. I am here to trace and celebrate the most generous impulse, and the most mysterious process known to man, the impulse to create, the process of creation. If I can illuminate, however faintly, the work in the spirit of its making, I will gladly leave the weighing and measuring, the evaluating and pigeonholing to others.

זאָג גאָרנישט

זאָג גאָרנישט
וועגן מײַן אויסזען
וועגן די קליידער וואָס איך טראָג
צי איך שמייכל
צי נישט
זײַ נישט צופֿרידן מיך צו זען.
קוש מיך נישט.
מאַך נישט דעם אָנשטעל
אַז איך בין אַ העלדין.
איך וועל זײַן צופֿרידן
אַז דו וועסט בלויז מאַכן
דעם אָנשטעל,
אַז דו ביסט מענטשלעך.

אַ באַהעלטעניש

ליבע, אין דײַן בוזעם
װעסטו מיר בויען אַ באַהעלטעניש?
ליבע, אין דײַן האַנט,
װעסטו מיר װעבן אַ נעסט?
און פֿאַר מײַן פֿרייד
װעסטו מיר אויסבויען אַ טורעם
און מאַכן דײַן האַרץ
פֿאַר מײַן בלום?

װײַל דו, מײַן בוזעם,
װעסט נישט זײַן קיין באַהעלטעניש.
מײַן האַנט װעט קיין מאָל
דיר נישט מאַכן קיין נעסט
און פֿאַר דײַן פֿרייד
װעל איך נישט בויען קיין טורעם,
און נישט מאַכן מײַן האַרץ
פֿאַר דײַן בלום.

דער האַרבסטיקער װינט
װעט בויען דײַן באַהעלטעניש,
די אָזערעס פֿון אַלגאָנקווין
װעלן דיר מאַכן אַ נעסט.
צער אַליין
װעט דיר אויסבויען אַ טורעם
און דער טויט, טויט
װעט זײַן דײַן בלום.

Beau-Belle

איך ליב מיך אין אַ פֿאַרקויפֿער
פֿון טרואַ־ריוויער, אין קאַנאַדע
וואָס זינגעוודיק דרייט ער די רישן
און שמירט זיך די האָר מיט פּאָמאַדע.

ער איז גלאַטיק אַזוי ווי אַ פֿאָקע
זײַן שמייכל איז פֿריילעך און ליכטיק.
הגם מײַן נאָמען איז מרים,
רופֿט ער מיך פּאָלי, נישט וויכטיק.

ער שיקט מיר האַרציקע גרוסן
אויף קאָרטלעך מיט גאָלדענע בענדער
און שיקט מיר פֿאָטאָגראַפֿיעס
פֿון פֿאַרשנייטע הויפֿן און פֿעלדער.

איך בין אַ שלעכטע „אַנגעלקע“,
נאָר ער טוט מיר דאָס ערלעך פֿאַרגעבן.
צווישן אונדז אַלע־ביידע
איז דאָ לעבן און לאָזן לעבן.

פֿרויען

אַ טויזנט יאָר
אין אַ טויזנט שטעט
האָבן מיר געלעבט אין
ווינקלען אויסגעחלומט
פֿון אַנדערע. מיר זײַנען געווען
די לאָמפּן־צינדערינס אין היימען,
די לעמפּלעך־טוישערינס אין דירות
די שפּינערינס פֿון וואָל אין צעלטן,
די וועבערינס פֿון לײַן אין כאַטעס
און די פֿאָראַרבעטערינס
אין די נילאָן־פֿאַבריקן

מיר זײַנען תּמיד
די דיל־וואַשערינס,
די איינגעמאַכטס־מאַכערינס,
די קינדער־טראָגערינס
און די וויג־ליד־זינגערינס.
דאָך, אונדזער נאָמענלאָזיקייט
איז געווען אומעטום און
אונדזערע נעמען
זײַנען תּמיד געשריבן געוואָרן
אויפֿן ווינט, אַ פּאָסט־בריוו
געשיקט נאָר צו דער לופֿט.

איצט בלאָזן די ווינטן אַראָפּ
אַלטע ווינקלען פֿון דעם זכּרונס בלעטער
און מיר זײַנען נישט מער
דאָס פּנים אינעם בילד, נאָר
די האַנט וואָס שאַפֿט דאָס בילד.
מיר זײַנען נישט מער
דאָס וואַסערדיקע ליד
איבער די וואַסערן פֿון ווינט,
נאָר דער קוואַל פֿון די וואַסערן
וואָס פֿליסן צוריק
צו די וואַסערן.

אונדזער קול האָט זיך אויסגעהיילט
פֿון פֿיבער פֿון שטומקייט.
עס ברענט פֿון די וואַסערן
די געזונטקייט פֿון פֿרימאָרגן.

מיר פֿלאַנעווען איבערלעבונגען
איבער מאַפּעס, בײַם ליכט פֿון
דער צוקונפֿט.

הײַ־יאָר אין ירושלים

מיט יאָרן צוריק האָט חנה,
די פֿרוי וואָס רוימט
די ביוראָען אין ירושלים
געשאָלטן די ווײַסע זון
פֿון ירושלים, ווײַל
זי איז נישט געווען די גרינע
זון פֿון איר שטעטל
אין פּוילן.

הײַ־יאָר האָט די זעלבע חנה
אויך אַ סיבה צו שילטן.
זי שילט די מיצרים
און די סיריער וואָס האָבן
דערהרגעט דעם זון
וואָז זי האָט געבראַכט
קיין ירושלים
פֿון איר שטעטל
אין פּוילן.

און הײַ־יאָר, יעדן פֿאַרטאָג,
קומען נישט די קעץ
די קעץ פֿון ירושלים
צו די שטיגן פֿונעם פּאָסט־הויז
וואַרטן אויפֿן פֿרימאָרגן
און אויף די רוימערקעס
וואָס וועלן זיי קאָרמענען.

הײַ־יאָר ווייסן אַפֿילו די קעץ,
אַז עס זײַנען פֿאַראַן
צו פֿיל שׂונאים.

בײַם ים: פֿאַר א.מ. קליין

זײַן צער איז געפֿאַלן און געפֿאַלן,
ער האָט געאָבלט ביז שפּעט,
אַז זײַן מוח קאָן נישט זײַן פּונקט ווי נײַ—
אַ גאַנצקייט אויפֿסנײַ, אָן אַ נעט.

ער האָט אים געפּוצט מיט סלינע
פֿאַרשטאָפּט אים די שפּאַלטן מיט קליי,
צוגענאָגלט אים פֿעסט אין דער לופֿטן—
דאָך איז ער פֿאַרפֿלויגן, פֿאַרבײַ.

ער האָט אים געפֿאַנגען אין נעצן
פֿון חריפֿות און זײַדענע ווערטער,
נאָר זײַן צעבראָכענע מוח
איז געבליבן געפּלאַצט אַ צעשטערטער.

ער האָט אים פֿאַרשעפּט מיט די גראָזן
און אים פֿאַראַנקערט מיט שיפֿן,
געזעגלט מיט צעבויגענע ווערטער
און געלאָזן זיי זינקען אויף ליפּן.

ער האָט אין געפֿלייצן פֿון פֿערזן
גענידערט אַ זילבערנע שורה
און געזען זײַן צעבראָכענעם מוח
פֿאַרהאַטשען זיך דאָרט צו אַ קללה.

האָט ער אַראָפּגערופֿן מלאכים
פֿון די באַלקאָנען פֿון הימל
האָבן זיי אויסגעליידיקט זײַן לעבן
און פֿאַרבאָטן דעם אייביקן דרעמל.

פֿאַטריקנט האָט עמעץ די סטאַווען
פֿון זײַן אָן־אותּיותדיק לאַנד,
פֿרעמדע האָבן באַהאַלטן דעם דרך
אונטער אַ מײַל פֿול מיט זאַמד.

אַפּאָלאָס גאָלדענע אויער
פֿאַרזיגלט קעגן קול פֿון זײַן קעל,
זײַן איינזאַמער, צעבראָכענער מוח

פֿאַרטריבן פֿון גן־עדנישער שוועל.

זײַן צער ער פֿאַלט און פֿאַלט
אויף גרינע פֿעלדער, צעווייסט.
ער וויגט זײַן צעבראָכענעם מוח
קיין מאָל נישט פֿולקום פֿאַראיינסט.

און ער זינגט זײַן פֿאַרשוויגן געזאַנג
צו דער ערד, דעם בוים, דעם שטיין.
מיר הערן אים ווען מיר הערן
ווי דער רעגן האַמערט אין שטיין.

דער רעגן האַמערט אין שטיין.
אָבער וויפֿל פֿון אונדז דערקענען,
אַז זײַן צעבראָכענער מוח, דער פּחד
איז אָט דער וואָס איז אין אונדז אַליין.

אַן אַלטע פֿרוי שפּילט זיך

אַרום פֿיר אַ זייגער פֿאַר טאָג הייבט מײַן מאַמע זיך אָן פֿילן שלעפֿעריק. זי שטעקט אַרײַן און אַרויס די נאָדל און פֿאַראַנקערט זי אויפֿן בוזעם פֿון איר קלייד. זי קלײַבט צוזאַמען דעם פֿינגערהוט, דאָס שערל און די שטיקלעך מעטאַל. זי לייגט צוזאַמען די ייִדישע צײַטונג, דרייט אַראָפּ די אַלטמאָדישע ראַדיאָ אויפֿן „מענטל־פּיס“, וואָס איז געווען אָנגעשטעלט אויפֿן בײַנאַכטיקן פּראָגראַם פֿון קלאַסישער מוזיק. זי וואַשט זיך, ווייקט אײַן די אויבערשטע פֿאַלשע ציין און באַקליידט זיך אין איינער פֿון אירע שלאָפֿהעמדער מיט בלומען, לויז צוזאַמענגענומען, מיט ריזשקעס, אָן אַרבל, אויסגעשניטענע אין אַ „שעפּ־לעפּל“־פֿאָרעם אַרום האַלדז. זי דרייט אַראָפּ דאָס ליכט און טאַפּט זיך אויס אַ וועג אין בעט אַרײַן. זי ליגט רויק, אויף אַ זײַט, אײַנגעצויגן און נישט אַנזעעוודיק, אַחוץ אַ פּאַסצע צי צוויי פֿון אירע גרויע האָר, אויב מען קוקט פֿון גאַנץ נאָענט. אַ פֿעטינקע בערגעלע אונדער די קאָלדרעס, מיט אַ לעכל צו אָטעמען ערגעצוווּ.

אַרום מיטאָגצײַט וועט איר לאַנגע פֿײַנע נאָז זיך קודם באַווײַזן פֿון אונטער דעם באַוועגלעכן בערגל. הגם זי איז געוויינטלעך וואַך אין אַ רגע, בײַ יעדן שאָרך, וועט זי זײַן פֿאָרזיכטיק אויפֿצושטיין פּאַמעלעך, כּדי נישט צו „צעטרייסלען“ דעם „בלוטדרוק“ און צו פֿאַרמײַדן דעם קאָפּשווינדל און די שווערקייט אין קאָפּ. קודם כּל טוט זי אָן די ברילן, זאָגט זיך צו זיי שפּעטער אָפּצופֿוצן. אָבער אַ ביסל שפּעטער, ווען זי איז שוין אָפּגעוואַשן, האָט שוין געגאָרגלט דעם האַלדז און אויסגעשווענקט דאָס מויל, טוט זי זיי ווידער אָן אַ צעשטרייטע און קומט פּנים־אל־פּנים מיט דער וועלט דורך די גוט־באַקאַנטע פֿלעקן און פֿינטעלעך. זי גרייט דאָס מיטאָג פֿאַר זיך און פֿאַר מײַן טאַטן, וועלכער איז שוין אַ סך שעהען וואַך, און נאָך דעם ווו ער האָט סערווירט די קאַווע און זי האָט אַוועקגערוימט די איבערבלײַבעכצער—טוט מײַן מאַמע ווידער פֿונאַנדערלייגן דאָס נײַגעצײַג. איך האָב נישט קיין אַנונג ווי אַזוי עס געלונגט איר אײַנצופֿעדעמען די נאָדל. אירע טיפֿע קאַראַמעלן־אויגן פֿאַרזשמורען זיך געדולדיק אונטער די נעפּלדיקע ברילן בעת זי הייבט אונטער אירע פֿעטינקע אָרעמס. אָבער אירע קורצע פֿינגער, מיט „חן־גריבעלעך“ זעען אויז צו האָבן אַנטוויקלט זייער אייגענע ראיה. מײַן מאַמע איז אַכציק יאָר אַלט. במשך פֿון דרײַ פֿערטל פֿון אַ יאָרהונדערט האָט זי אײַנגעפֿעדעמט נאָדלען. אירע הענט זײַנען בעצם געוואָרן די אינסטרומענטן פֿון איר ראיה.

„וואָס טוסטו, מאַמאַ?“

„אָ, איך מאַך עפּעס.“

„וואָס וועט דאָס זײַן?“

„מען וועט זען. אפֿשר וועט אַרויסקומען אַ ליאַלקע דערפֿון.“

„פֿאַר וועמען?“

„פֿאַר אַ קינד ערגעץ.“

„פֿאַר וואָס מאַכסטו ליאַלקעס, מאַמאַ?“

„צו פֿאַרשאַפֿן די קינדער פֿאַרגעניגן.“

„נאָר די קינדער?“

„ווען דען?“

„איך האָב ליב דײַנע ליאַלקעס.“

„נו?“

„איך בין אַ מיטל־יאָריקע פֿרוי.“

„דו ביסט נאָך אַלץ מײַן קינד.“

ווי אָפֿט האָב איך אין משך פֿון אַלע יאָרן רעפּעטירט אָט די שאלות און געפּרוּווט צו געפֿינען די ווערטער מיט וועלכע אַדורכצושטעכן איר בפֿירושע אומשולד.

„אָבער, מאַמאַ, וואָס טוסטו באמת בעת דו מאַכסט די ליאַלקעס?“

„כ׳האָב נישט ליב אַרומצוזיצן ליידיק, טראַכט איך; אפֿשר וועל איך געבן אַ קינד אַ ביסל פֿאַרגעניגן.“

„טאָ וואָס מכּוח די בילדער פֿון קנעפּ און די אַנדערע זאַכן וואָס דו מאַכסט, טראַכסט אויס פֿון קאָפּ?“

„ווען איך ווער מיד פֿון מאַכן ליאַלקעס, טראַכט איך; אַפֿשר וועל איך פּרוּוון טאָן עפּעס אַנדער אויף אַ נאָווינע.“

איך בלײַב נישט צופֿרידן. די ליאַלקעס אַליין רופֿן, אַז עס איז פֿאַראַן עפּעס מער, אַזוי פֿיל מער. און דאָס זעלבע רופֿן די ליכטיקע צעטאַנצטע בילדעלעך. וואָס פֿאַר אַ [מין] וויסן פֿאַרמאָגט זי? ווייסט זי נישט וויפֿל זי ווייסט?

זיכער. לכתּחילה ווען כ׳האָב זיך אונטערגענומען נאָכצופֿאָלגן דעם קרעאַטיוון פּראָצעס פֿון אָט דער אויבנאויפֿיק פּשוטער אַרבעט פֿון מײַן אומשולדיק פּראָדוקטיווער מאַמען, האָב איך נישט געוווּסט וויפֿל איך האָב נישט געוווּסט. דערפֿאַר מיט וויפֿל ווייניקער בין איך פֿעיִק געווען אַפּצושאַצן די שטופּע פֿון איר פֿאַרשטיין, צי דעם ווערט פֿון מײַן אָפּשאַצונג, אַז אַלץ וואָס זי האָט געוווּסט האָט געמוזט איבערגעזעצט ווערן אין דער שפּראַך פֿון ווערטער? פֿאַר וואָס האָט זי געדאַרפֿט קענען מיר דערקלערן דעם זינען פֿון איר מאַכן ליאַלקעס? איך ווער אויפֿגערעגט ווען מענטשן בעטן מיך דערקלערן מײַנע ביכער פֿאַר זיי. אַ ווערק איז פֿאַר זיך אַליין די דערקלערונג. און דאָך, ווײַל איך טראַכט, אַז מענטשלעכע שעפֿערישקײַט איז אַזוי וויטאַל פֿאַרן ווילגעפֿיל פֿון מענטשן, און אַזוי ווינציק דערפֿון פֿאַרשטייט מען, און עס ווערט אַזוי אונטערשאַצט אין אונדזער געזעלשאַפֿט, נישט געקוקט אויף דעם גאַנצן הו־האַ אַרום דעם דאָזיקן ענין, טראַכט איך, אַז עס קאָן זײַן נוצל פֿאַר מיר צו פּרוּוון רעפּראָדוצירן, אַזוי פּינקטלעך ווי איך קאָן, וואָס די מאַמע האָט מיר געהאָלפֿן פֿאַרשטיין. ווען וואָלט אײַנגעפֿאַלן, אַז בקרובֿ מיט דרײַסיק יאָר צוריק, ווען איך האָב זיך פֿאַרנומען, מיט דער פֿולער אַראָגאַנץ וואָס מײַן קאָלעדזש־בילדונג האָט מיר געגעבן, צו ווערן אַ קינסטלערין—אַז די יאָרן פֿון זוכעניש וועלן מיך ברענגען, אין די מיטעלע יאָרן, אַראָפּצוקניִען ווי אַ קליין קינד אויפֿסנײַ—לעבן מײַן מאַמעס נאָדלען?

זי פֿאַרמאָגט זיכער נישט די אַמביציע צו שאַפֿן קונסט. אירע עסטעטישע ווערטן זײַנען נישט געוואָרן פּינקטלעך געזויבערט און צוגעפּרעסט זיך אַרײַנצופּאַסן אין די קולטורעלע אייבערשטע שופֿלעדער. אָפֿטמאָל

פֿרעגט זי מיך, באמת דערשטוינט, פֿאַר וואָס איך רעד אַזוי פֿיל וועגן די ליאַלקעס און די בילדער און אירע שאַפֿונגען פֿון כּל המינים אָפּפֿאַל, און איך דערמאָן כּמעט קיין מאָל נישט איר פּראַכטפֿול צוזאַמענגעשטעלט טישטעך פֿון שטיקלעך שטאָף. צום ערשטן מאָל, ווען איך האָב געבראַכט אַ קאָלעקציע פֿון איר אַרבעט אין אוניווערסיטעט פֿון מאַניטאָבע, כּדי צו רעדן וועגן איר און זי אויסשטעלן, האָט זי זיך שטאַרק געזאָרגט וועגן מיר. זי האָט נישט געוואָלט, אַז איך זאָל זיך צו־נאַר מאַכן און אַרויסקומען אַ צעבראָכענע. זי האָט נישט געוואָלט, אַז מענטשן זאָלן מיך אויסלאַכן, פֿאַר וואָס זאָלן געבילדעטע מענטשן וועלן הערן וועגן אירע ליאַלקעס?

איך וועל דאָ נישט פּרוּוון אָפּצושאַצן איר אַרבעט ווי קונסט אָביעקטן. פּונקט ווי אַלע באמת איינציקאַרטיק געשאַפֿענע אָביעקטן, פֿאַרמאָגן זיי זייער אייגענע רגע. איך קום דאָ נישט וועגן און מעסטן. איך קום צו אַנטפּלעקן און האָבן גענוס, צו אַנטפּלעקן און זיך טיילן. איך קום נאָכצופֿאָלגן און צו פֿײַערן דעם ברייטיקסטן אימפּולס, און דעם צום מערסטן מיסטעריעזן פּראָצעס וואָס איז דעם מענטשן באַקאַנט, דעם אימפּולס צו שאַפֿן, דעם פּראָצעס פֿון שאַפֿן. אויב איך וועל באַווײַזן צו באַלײַכטן, אַפֿילו שוואַכלעך, די אַרבעט פֿונעם מענטשלעכן גײַסט, אין זײַן קרעאַטיוויטעט, וועל איך גערן לאָזן פֿאַר אַנדערע דאָס וועגן און מעסטן, דאָס אָפּשאַצן, און פֿונאַדנערטיילן און קלאַסיפֿיצירן.