Natural and Poetic Form

by **Menke Katz**, translation by Jacob Romm

In geveb: A Journal of Yiddish Studies (May 2026)

For the online version of this article:

[https://ingeveb.org/texts-and-translations/natural-and-poetic-form]

פֿאָרם אין פּאָעזיע און נאַטור

Natural and Poetic Form

Menke Katz
translated by Jacob Romm

Introduction: Menke Katz was born in 1906 in Svintsian, a Jewish shtetl in the Lithuanian countryside. By his own account, his early childhood was idyllic, surrounded by extended family and enchanted by Jewish legends. The start of World War I caused a traumatic rupture: Menke's beloved older brother Eltsik was forced into labor by the Germans and froze to death in an army barracks. Stunned by this loss, the Katz family emigrated to New York, where Menke spent decades trying (and largely failing) to earn a living repairing watches, teaching Kabbalah at the Jewish Theological Seminary, and writing prolifically in both Yiddish and English. In the 1950s, Katz brought his wife and young children to Tsfat, a city in the north of Israel known as the birthplace of Jewish mysticism, but the family returned to New York after an Israeli police officer arrested him for speaking Yiddish on the street.

Katz, a diminutive man with a wild haircut and a wide smile, struggled to find a home in the politically polarized Yiddish literary world of his time. Originally a member of a leftist writers' group called Proletpen, Katz was ostracized for his rejection of gritty socialist realism in favor of modernist, formally experimental poetics rooted in Jewish legend and the cultural texture of Jewish life. In a 1938 poetic manifesto entitled *Der braver pakhdn*, "The Brave Coward," Katz issued a trenchant and controversial critique of the compulsory triumphalism of so-called "proletarian poetry." "I will not lead my poem into battle," he insisted, and invoked *benkshaft*, heartsickness, as a crucial ingredient of emotionally convincing Yiddish verse. Though the readers of the leftist newspaper that published *Der braver pakhdn* saw this as an unforgivable attack on the proletariat, Katz's oeuvre testifies to the poetic capacity of sorrow, delicately integrating deep grief with humor, mysticism, outrage, eroticism, and buoyant resilience.

Katz's refusal to toe the line of socialist literature led to his eventual isolation from the Yiddish literary sphere. Frustrated by the dominance of politics over poetry, Katz abandoned Yiddish for English in the 1960s. He did not return to his native language until 1990, when his mother appeared to him in a dream and told him to begin writing in Yiddish once more. In the final months of his life, Katz worked on a collection of "triangular sonnets," fourteen-line poems beginning with a two-syllable line and adding a syllable per line to end with fifteen, or vice versa. Several of these poems, published posthumously, were reworkings of sonnets which had appeared in *Tsfas* (1979), a volume which also contained an essay entitled *"A vort vegn ferz-takt in Yiddisher poezye"* ("A Word on Meter in Yiddish Poetry"). Katz returned to this piece as well,

expanding it for publication in the 1991 issue of *Oxforder Yiddish: A Yearbook of Yiddish Studies*, a journal founded and edited by Menke's son Dovid, a prominent Yiddish linguist in his own right. According to an editor's note at the end of the essay, Menke passed away on the day that the proofs arrived and never gave the piece a title. The editors named it for him: "*Form in poezye un natur,*" "Natural and Poetic Form."

The first section of this essay, added in the later revision, compares the meters of English and Yiddish poetry, suggesting that English poetry is fundamentally iambic, while Yiddish is trochaic. Quickly, however, it becomes clear that writing about Yiddish meters is a way for Katz to contend with the horrors of the Holocaust and its impact on Yiddish poetry. This is the core of the 1978 essay, which becomes the second section of the revised version. In it, Katz cites several examples of metrical poems written by poets who lived through or perished in the Holocaust, marveling that "the poets who wrote in the shadow of Hitler's gas ovens mustered the strength to give their poetry form, rhythm, and meter." It seems that, for Katz, appreciating the technical craft of these poems was a way to honor the memory of their authors and to recognize their strength in the face of unimaginable suffering. For example, Katz points out that the final quatrain composed by an anonymous writer before the Nazis took her to her death was "in trochaic meter, with carefully counted syllables." For Menke, perhaps this symbolized the unconquerable resilience, not only of individual Jews, but of Yiddish literature itself.

The third section, also added in 1990, turns from the past to the present. The meters Katz is preoccupied with here are not fragments by long-dead poets but the rhythms of the natural world: streams, birdsong, mountains, dogs, stones. Still, the presence of the past is tangible: Katz jumps quickly from the stream flowing by his house in the Catskills to bats flying through the ruins of Tsfat to nightingales serenading the very poets whose work he cites in the first two sections—Leyb Naydus, Fraydl Shtok, Mani Leyb, and, curiously, John Keats. It's as if Katz, at the end of his life, is moving backwards in time, simultaneously enchanted with the beauty of upstate New York and haunted by the places and people populating his memory. Fittingly, the essay closes by returning to Michaleshik, where Katz grew up, and to the Jewish legends and folksongs which so deeply influenced his imagination.

The logic of this essay, particularly its final section, is associative rather than analytic: It is better read as a window into Menke's mind than as a systematic or exhaustive account of Yiddish meters. In this translation, I do my best to capture the idiosyncrasies of Katz's prose, which flits freely between topics and time periods, as well as to preserve the rhythms of the excerpts he cites, so that they can continue to serve as examples of different metrical schemes as well as powerful fragments of poetry. In some cases, I have prioritized sound and rhythm over exact semantic correspondence and noted instances of significant departure from the literal meaning of the Yiddish in footnotes.

I've transliterated these excerpts as well as translating them, so that some sense of the stress patterns of the Yiddish originals can come through for those who don't read Yiddish. For the first line of the Yiddish transliteration, a more detailed breakdown of syllables and stress is given, and audio recordings of the Yiddish excerpts are provided.

My hope is that the many citations Katz includes in this essay can serve both as useful exemplars of various meters and as a kind of tasting menu of twentieth-century Yiddish poetry, offering short glimpses of the style and subject matter of a wide range of poets, some well known and some all but forgotten.

Natural and Poetic Form
by Menke Katz

1 - Form in Yiddish and English Poetry

Everything has form, everything that we can perceive with our five senses. There are scores of poetic forms—but it should be understood that form can neither improve nor impair a poet's ability. There are poets who write in rhyme, and poets who write in blank verse (as Shakespeare did in his plays). There is form even in the formless poems that are written freely, without rhyme or any hint of structure. In the work of good poets, the form is in the image, the metaphor, the thought itself.

When we hold a glass of wine in our hand, the glass is the form, and the wine—the poem. It's true that someone dying of thirst in the desert can drink from a spring without a glass, but each spring flows according to its own form. Each form must be suited to its poem: poem and form must match each other.

Now let's examine how differently Yiddish and English poets use form in their poetry. In Yiddish, the trochee (*khorey)* reigns supreme: a word with two syllables, the stress on the first syllable. Let's begin with an example from the prince of Yiddish poets, Mani Leyb. Here's a stanza of five trochaic feet in girdle-rhyme:[1]

> / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘
>
> Evening's hours, quiet gray-blue pigeons,
> Spread their evening-dream out wide before me.
> Now my wounds, my silent roses, blossom
> Still more scarlet and more tremulous.[2]
>
> / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘
>
> (TOY-bn SHTI-le, BLO-ye, O-vnt-SHTUN-dn)
> *Toybn shtile, bloye, ovntshtundn*
> *Shpreyt far mir mayn ovnttroym tseshpreyter*

[1] The original text read "*kreytsgortlgramen*," but in Yiddish prosody, *kreytsgram* refers to ABAB rhyme schemes, and *gortlgram* to ABBA (see Kalmon Marmor, *Dovid Edelshtat* [New York: Ikuf, 1950], 280). Since the Mani Leyb poem matches the later scheme, we have emended the text to *gortlgramen*.
[2] Mani Leyb, untitled poem in *Lider [Poems]* (Inzel, 1918), 100. Katz's original essay did not include bibliographic citations for these excerpts, but I have added them in order to facilitate deeper engagement with these poets and their work for readers who are interested.

Itster glien tsiteriker, royter,[3]
Mayne shtile royzn—mayne vundn.

The trochee is the exact opposite of the iamb—the stress is on the second of two syllables. Here is a stanza in iambic meter from the English poet Lord Byron's *Hebrew Melodies*:

˘ / ˘ / ˘ / ˘ /

She walks in beauty, like the night
of cloudless climes and starry skies;
and all that's best of dark and bright
meet in her aspect and her eyes.

In English poetry the iamb reigns, with the stress on the second syllable.

Even the poets who wrote in the shadow of Hitler's gas ovens mustered the strength to give their poetry form, rhythm, and meter despite its tragic contents. The anonymous poetess who left behind her poem "A Psalm" as the Nazis took her to her death, wrote that final poem in trochaic meter, with carefully counted syllables:

/ ˘ / ˘ / ˘ /

Warsaw, Warsaw, mother-town—
Does God not see you're bleeding?
Corpses sprawling on the ground—
Does God not hear your pleading?[4]

/ ˘ / ˘ / ˘ /

(VAR-she, VAR-she, MU-ter SHTOT)
Varshe, Varshe, muter shtot,
Mit blut-farshpritste moyern:
Zet nit dayne vundn got,
Di meysim in di toyern.

[3] In Katz's Litvish dialect, this would have been pronounced *reyter*, and rhyme with *tseshpreyter*.

[4] A literal translation would read "Warsaw, Warsaw, mother-town / Your walls splattered with blood: / Does God not see your wounds / The corpses in the thresholds?" "A kapitl tehillim [A Psalm]," in *Froyen in di getos zamlbukh* [Women in the ghettos anthology], ed. Leib Spizman (Pionern Froyen Organizatsye, 1946), 34–35.

The first and the third lines consist of three and a half trochaic feet; the second and the fourth lines are octosyllabic. (This poem was published in the journal *Mir* in June of 1944, also in *Aleykhem Sholem*, in October 1973.)

2 - Form Among Yiddish Poets

Hirsh Glik, even in the death camps, polished his poems, weighing out their iambic meter. Iambs suit this poem, which is hopeful, even eye-to-eye with death.[5]

> ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ /
>
> Don't call this present path your final way:
> Blue skies will soon break through these cloudy days!
> The hour we have longed for can't be far—
> Our marching steps declare that we are here.
>
> Under palm trees and in fields of gleaming snow,
> we persist despite our anguish and our woe,
> and from whatever ground is watered with our blood,
> we will spring up even stronger and more bold.[6]
>
> ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ /
>
> (zog nit KEYN mol AZ du GEYST dem LETS-tn VEG)
> *Zog nit keyn mol as du geyst dem letstn veg,*
> *Himlen blayene farshteln bloye teg;*
> *Kumen vet nokh undzer oysgebenkte sho,*
> *S'vet a poyk ton undzer trot, mir zaynen do.*
>
> *Fun grinem palmenland biz vaysn land fun shney,*
> *Mir zaynen do mit undzer payn, mit undzer vey*
> *Un vu gefaln s'iz a shprits fun undzer blut,*
> *Vet nokh a shprots ton undzer gvure, undzer mut.*

The poet Osher Shvartsman, who fell on the battlefields of Ukraine in 1919 at the age of thirty, was a master of meter. Here is a stanza of his in victorious iambs, written when he was a cavalry rider:

---

[5] The poem from which these stanzas were excerpted became a well-known song of Jewish resistance, written after the Warsaw Ghetto Uprising and adopted as the official anthem of the Vilna Partisans.

[6] Hirsh Glik, "Partisaner Lid," in *Lider fun getos un lagern* [Songs from ghettos and camps], ed. Shmerke Kaczerginski (Tsiko, 1948), 3.

˘ ′ ˘ ′

Quick! Mount your horse
and steel your arm—
your spear and sword
are now a flag![7]

˘ ′ ˘ ′

(af GIKH tsum FERD)
Af gikh tsum ferd
Di hant shtol on
S'iz itst di shverd,
Di shpiz—a fon.

The anapest is a foot with three syllables, with the stress on the third syllable. The Roman poets mostly used this meter in drama. In English, classic poets such as Byron, Scott, Browning, and Swinburne delighted in the anapest: it was a way for them to express zest, dance, tumult. Yiddish poets used the anapest in the exact opposite way, in sorrow and elegy. Here is an extraordinary example of the always-amorous poetess Anna Margolin (who wrote under the name Rosa Lebensboym and used to publish in *Tog* under the pseudonym Clara Levin[8]) from her elegaic poem "Mari and Death."[9] The poem is so clear in its rhythm, meter, and weight that it's not necessary to use the signs ˘ ˘ ′ to demonstrate the anapest,[10] with its stress on the third syllable:

[7] Osher Schvartzman, "Der soyne bay di toyern [the Enemy at the Gates]," in *Lider fun der milkhome anthologie* [Anthology of poems from the war], ed. I. Kissin (Bibliotek fun poezye un eseyen, 1943), 36.

[8] Katz seems to have misremembered this information: Rosa Lebensboym is actually the given name of the poet who published under the pen name Anna Margolin. She did write journalistic articles for *Der Tog* under the name Clara Levin and occasionally Sofia Brandt.

[9] This poem is from Margolin's Mary cycle, which transgressively steps into the voice of the Christian Virgin Mary. In Yiddish, however, the name would have been pronounced "Ma-REE", with the stress on the second syllable. Because this excerpt is intended as a demonstration of the anapest, I have used a version of the name closer to the original pronunciation, transliterating rather than translating it. Several other translations of Margolin's Mary cycle exist, including by Shirley Kumove (*Drunk from the Bitter Truth: The Poems of Anna Margolin*, SUNY Press, 2005) and Kathryn Hellerstein *(A Question of Tradition: Women Poets in Yiddish, 1586–1987,* Stanford University Press, 2014). Hellerstein has also written about the process of translating Anna Margolin in an article entitled "Translating as a Feminist: Reconceiving Anna Margolin" (*Prooftexts* 20, no. 1–2 [2000]). Footnote 9 of that article has a helpful discussion of the significance of the name *Mari* and considers different ways of rendering it in English.

[10] The translator has applied the scansion marks below, which did not appear in the Yididsh original.

˘ ˘ ˊ ˘ ˘ ˊ ˘ ˘ ˊ ˘ ˘ ˊ

Then Mari said goodbye to her brightly lit house,
Gave a nod to the walls—a quick nod, and then—off!
She went into the night as if into the woods,
Where God's breath feels quite close, and each shadow sparks fear.
And after her tumbled a merry bright band
Of penniless drunkards and prodigal sons.[11]

˘ ˘ ˊ ˘ ˘ ˊ ˘ ˘ ˊ ˘ ˘ ˊ

(S'hot ma-RI zikh ge-ZEGNT mit-n LIKH-ti-kn HOYZ)
S'hot Mari zikh gezegnt mitn likhtikn hoyz
Far di vent zikh geneygt, geneygt un aroys,
Un avek in der nakht, vi men geyt in a vald
Vu gots otem iz noent un s'shrekt yede geshtalt
Un gegangen nokh ir zaynen freylekh un bunt
Betler un shiker un vagabund.

The dactylic meter also has three syllables, but it's the exact opposite of the anapest. The stress falls on the first syllable instead of the third. *Dactyl* means a finger, but it would be more accurate to say a bent finger, because when we bend our finger we see three joints, like three syllables: the first joint is pointed, accented, like the first syllable of the dactyl, but the other two are bent, not emphasized: ˊ ˘ ˘.

Our folk musicians have unknowingly created folksongs in all sorts of meters. Here is a stanza from a folksong in a dactylic meter:

ˊ ˘ ˘

Come to me,
Sorele.
I long for you,
Little love.

ˊ ˘ ˘ ˊ ˘ ˘

(KUM tsu mir / SO-re-le)
Kum tsu mir
Sorele,
Kh'benk nokh dir,

---

[11] Anna Margolin, "Mari un der toyt [Mari and Death]" in *Lider* [Poems] (Orion Press, 1929), 113.

Libinke

Now let's dwell on the triolet for a little while. I can't help but at least mention the master of the triolet, Leyb Naydus. The triolet has eight lines, the fourth and seventh line identical to the first and the second line repeating itself in the eighth. For mechanical poetasters, the repetitions become slaves to the form, but Leyb Naydus's triolet is like a symphony.

Elul

A stern and golden sorrow filters in
From outside through the shining windowpane.
Through crimson leaves and glowing motes of dust,
A stern and golden sorrow filters in.
The poplar by the window's grumbling
As if whispering to someone, "Don't believe!"
A stern and golden sorrow filters in
From outside through the empty windowpane.

A shtrenge, goldene atsves kukt araynet
Fun droysn durkh der blankendiker shoyb.
Fun purpur-bleter un fun geln shtoyb.
A shtrenge, goldene atsves kukt araynet.
Bam shoyb der topol flistert vos un taynet,
Vi er volt vemen aynroymen: "nisht gloyb!"
A shtrenge, goldene atsves kukt araynet
Fun droysn durkh der blankendiker shoyb.[12]

And does anyone remember Fradl Shtok anymore? The long-forgotten poetess who linked the fates of man and beast in her poems, who heard a child's cry in a tomcat's yowl, who saw a hanged man in the lamplight's flicker and the wind's wail, and who confided in the dusk:

I am lonely thus
Lonely enough to die.

Umetik is mir azoy,
Umetik tsum shtarbn.

---

[12] First-line metrical notation is not included for this and the following citations, because Katz is discussing their form rather than their meter.

In joy as well as sorrow, she could feel, with her sensitive faculties, how God ripened corn in the fields, and described in "The Shepherd's Song" how the juice ran like red wine "from cherries ripe to bursting." But when she felt lonely, she'd speak of herself to the bee:

> I know you have no honey left,
> You want to give me poison.[13]
>
> *Ikh veys du host keyn honik nisht,*
> *Du vilst di gift mir gebn.*

Fradl Shtok, like Leyb Naydus, like scores of other vibrant Yiddish poets, abandoned her poems, her goods and possessions, to God's care. Whom does it concern that these poets, who should have taken their rightful place of honor by the eastern wall[14] of our poetics, are disintegrating into earth and ashes?

It's worth noting that Fradl Shtok was one of the first to introduce the sonnet into Yiddish poetry. I've had my copy of the sonnet which I cite below since I was young. By now, the paper is so yellowed and brittle that time has cut off its title, like a severed head. Her sonnet will soon be a pile of dust. See? Even poems are among the *yordey ofer,* those who return to the dust.

> So should I find myself some secret nest,
> to weep in silence with my head bent low,
> to dry my tired eyes a thousand times—
> the eyes that never, never close in rest?
>
> And should I let my gaze wander away,
> as it has before, to the gray distance,
> and cast my frantic glance in all directions,
> a sick and restless search for happiness?
>
> Should I hurl myself straight into madness,
> standing in the street, my eyes on fire,
> roaring like a wounded lioness?

---

[13] Fradl Shtok, "Farnakhtn [Twilights]", in *Yidishe Dikterins [Yiddish Women Writers],* ed. Ezra Korman (L. M. Stein, 1928), 96–7.
[14] The *mizrekh-vant* or eastern wall of the synagogue marked the direction congregants would face in prayer and often featured decorative plaques reading "*mizrekh.*"

The breath in my flared nostrils flies away—
so should I find myself some secret nest
to weep in silence with my head bent low?[15]

Tsi zol ikh mikh farborgn ergets vu
Un veynen shtil, dem kop aropgeboygn;
Un oysvishn tsurik di mide oygn
Vos hobn keyn mol, keyn mol nisht keyn ru.

Un lozn vandern avek mayn blik,
Vi biz aher in groye, groye vaytn;
Un varfn im dernokh af ale zaytn,
In kranker umru, yogn zikh nokh glik.

Tsi zol ikh mikh a vorf ton vild arayn,
In mitn gas, mit ongetsundene oygn
Un brumen vi a tigerin fun payn.

Di dukhendike nozlekher tsefloygn—
Tsi zol ikh ergets vu farborgn zayn
Un veynen shtil, dem kop aropgeboygn.

It seems to me that the neglected poets Leyb Neydus and Fraydl Shtok thank me, even from their graves, for unearthing even a line of their poetry from the darkness, so that they, dead and forgotten poets, might catch even the slightest glimmer of light from an extinguished generation.

The impulse to write is strong for gifted poets, even when they write only for the wind. The poetess Rive Kviatkovska proved this when face to face with death in the Nazi murder-camps: Auschwitz, Stuthof, and Kokoshki, near Gdansk. Even with her hands and feet amputated[16] (perhaps, like the paralyzed poet Chaim Krol, she held the pen in her mouth), she wrote her poem, "The Prayer of a Ghetto-Jew," in Whitmanesque free verse, begging God to be transformed into a horse, a dog, a stone—anything but a human being.

---

[15] Fradl Shtok, "Sonnet 4," in *Antologye finf hundert yor idishe poezye* [Anthology of five hundred years of Yiddish poetry], ed. Morris Bassin (Dos Bukh, 1917), 301. Also appears in *Yidishe dikhterins [Yiddish Women Writers],* ed. Ezra Korman (L. M. Stein, 1928), 100.

[16] There is no evidence to support Katz's claim that Kviatkovska's hands and feet were amputated, though after the liberation of the concentration camps she was hospitalized with frostbitten hands for almost a year.

Mighty God,
Transform me into a stone.
But human?
I’m done being human.[17]

Groyser got,
Farvandl mikh in a shteyn,
Nor a mentsh,
A mentsh kon ikh nit zayn.

3 - Meter in Nature

The same meters that are found in poetry are also found in nature.

It is now the spring of 1990. I listen to the meters of the rivulet across the road from our country house. The waters hurry to announce to every living thing that the season of bloom, light, joy has arrived. The stream speaks in the meter I A M B, in the voice of the *Song of Songs*.

Let him kiss me with the kisses of his mouth,
for your love surpasses even wine.

I liken my love to a bundle of myrrh—
may he nestle all night between my breasts.[18]

˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ /
(zol ER mikh KU-shn MIT di KU-shn FUN zayn MOYL)
Zol er mikh kushn mit di kushn fun zayn moyl,
Vayl beser iz dayn libe fun vayn.

A bunt mire iz mir mayn getrayer,
Tsvishn mayne brist zol er nekhtikn.

Each spring, I hear the stream speak in iambs, telling all sorts of stories about the waters that have run past before now, and the waters that will flow into the springtimes to

---

[17] Rivka Kviatkowski Pinchasik, “Onshtot a hakdome” [Instead of an introduction], in *Hent* [Hands] (Os Cooperative Press, 1956), 6. According to a note in that publication, the poem itself was written in the Łódź Ghetto in 1942.
[18] Songs of Songs 1:2–3. The Yiddish version of the Song of Songs that Katz cites here is his own translation, published in *Der posheter kholem [The Simple Dream],* (New York, 1947), 109–110.

come. The stories that the stream tells in springtime are pure joy. The iamb, the two-syllable foot—unstressed, stressed—is as hopeful as the rivulet in spring.

But the autumn rivulet flows sadly past in trochees: stressed, unstressed.

Someone in a joyful mood walks in an iambic meter. Indeed, think of the celebratory gait of a girl who has just now seen her beloved and left with a promise that he will love her until the end of the ages. The iamb is delighted to walk in the footsteps of a maiden so in love.

It is not only people who are poets, but also bats, dogs, nightingales. Bats chirp their songs in trochees as they flit from the abandoned ruins of Tsfat, through the fantastical twilights of Galilee. Homeless hounds howl their song to the moon in dactyls, the lonely sound of all wanderers:

/ ˘ ˘ / ˘ ˘
Ha-oo-oo, ha-oo-oo!

The iamb and anapest are hopeful meters in nature, just as they are in poetry. The trochee and dactyl, meanwhile, accompany sorrow and loneliness.

To whom do nightingales sing their songs of iambs and trochees, if not to poets such as Leyb Naydus, Fraydl Shtok, Mani Leyb, John Keats?

The raven, a graphomaniac like the cricket or the parakeet, was transformed into a mystical poet in the vision of Edgar Allan Poe, tirelessly croaking the only word she knows throughout the night in trochees:

/ ˘ / ˘ /

Keynmol, keynmol . . . nit!
Never—nevermore!

The raven's call is the only answer to all the questions of the bereaved lover, who mourns the death of his beloved whom the angels named Lenore. That black bird croaks back in trochee.

The iamb is primarily linked with joy, the trochee with despair. Wedding guests walk, laugh, and dance in iambs. Mourners at a funeral lament, weep, tear their clothes in trochees.

Try throwing a stone up a mountain, and you will hear it clatter its way to the top in iambs:

> ˘ ⁄ ˘ ⁄
> *Aroyf! Aroyf!*
> Ascend! Ascend!

And you will hear the stone fall all the way down in trochees:

> ⁄ ˘ ⁄ ˘
> *Oy vey, oy vey!*

I have taught myself to understand the tongue of stones. I hear them converse. When a stone lies untouched, it’s a mute poet. But when a man, a beast, a storm disturbs the stone, it comes alive, gains speech, learns to speak all sorts of languages in addition to its own language: stone-language.

Stones have a stony destiny. We overlook the goodness in them. With stones you can build houses, gravestones, palaces.

In my aunt Belke’s legends, stones move according to their own volition, stones constantly dream of walking and running. She used to say: “No moss grows on a running stone. Stones will not always beget stones. When Moshiach comes, a stone will give birth to a new Adam.” Blumele, the beggar girl, used to disagree with my Aunt Belke. She used to go around all the streets and alleys of Michaleshik, singing:

> Did a stone give birth to me, then?
> Did I really have no mother at all?
>
> *Tsi den bin ikh fun a shteyn geborn?*
> *Tsi den hot mikh keyn mame gehat?*

Note: The proofs of this work reached Menke Katz in his country house in Spring Glen, New York, on Wednesday, the 24th of April 1991, on the very day of his sudden death. He was unable to read the proofs to revise and make corrections here and there, as he had intended to do. The printed version is faithful to what the author’s hand wrote, with corrections that the author had outlined on earlier typewritten versions. The only thing that the author did not have time to make known was the title of this work, which he should have established on that day. The editor gave it a title that we hope reflects its

content, knowing that the author would certainly have given it a more literary name. —The Editor[19]

[19] Menke's son Dovid Katz is the editor of this volume and author of this note.

פֿאָרם אין פּאָעזיע און נאַטור

I פֿאָרם אין ייִדישער און ענגלישער פּאָעזיע

אַלץ האָט פֿאָרם, אַלץ וואָס מיר פֿאַרנעמען מיט אונדזערע פֿינף חושים. פֿאַראַנען צענדליקער פֿאָרמען אין פּאָעזיע. פֿאַרשטייט זיך צוליב פֿאָרם ווערט ניט דער טאַלאַנט פֿון פּאָעט גרעסער אָדער קלענער. פֿאַראַן פּאָעטן וועלכע שרײַבן לידער אין גראַמען, פּאָעטן וועלכע שרײַבן אין ווײַסן פֿערז (די פֿאָרם וואָס שעקספּיר האָט גענוצט אין זײַנע דראַמען). פֿאַראַן פֿאָרם אַפֿילו אין די פֿאַרמלאָזע לידער וועלכע פּאָעטן שרײַבן פֿראַנק און פֿרײַ, אָן גראַמען, אָן יעדער מין פֿאָרם אָבער אין די לידער פֿון גוטע פּאָעטן איז די פֿאָרם אין אימאַזש, אין מעטאַפֿאָר, אין געדאַנק. ווען מיר האַלטן אין האַנט אַ כּוס ווײַן איז דער כּוס די פֿאָרם, ווײַן – דאָס ליד.

ווען אַ דורשטיקער אין מידבר טרינקט וואַסער פֿון אַ קוואַל דאַרף ער, פֿאַרשטייט זיך, ניט קיין גלאָז אָבער יעדער קוואַל פֿליסט מיט זײַן אייגענער פֿאָרם. יעדע פֿאָרם מוז זײַן צוגעפּאַסט צום ליד, פֿאָרם און ליד מוזן ווערן פֿאַרצווילינגט.

איצט לאָמיר זען ווי אַנדערש ייִדישע און ענגלישע פּאָעטן נוצן פֿאָרם פֿאַר זייערע לידער. אין ייִדישער פּאָעזיע דאָמינירט דער כאָריי (trochee), אַ וואָרט מיט צוויי טראַפֿן, דער טראָפּ אויפֿן ערשטן טראַף; לאָמיר אָנהייבן מיט אַ מוסטער פֿון דעם פּרינץ פֿון ייִדישע פּאָעטן מאַני לייב. אָט איז אַ סטראָפֿע פֿון פֿינף כאָרייטאַקטן אין גאַרטלגראַמען:

> טויבן שטילע, בלויע, אָוונטשטונדן
> שפּרייט פֿאַר מיר מײַן אָוונטרוים צעשפּרייטער.
> איצטער גלײַען ציטעריקער, רויטער,
> מײַנע שטילע רויזן – מײַנע וווּנדן.

כאָריי איז פּונקט פֿאַרקערט פֿון יאַמב – דער טראָפּ אויפֿן צווייטן טראַף. אָט איז אַ סטראָפֿע אין יאַמבטאַקט פֿון דעם ענגלישן פּאָעט לאָרד בײַראָן, פֿון זײַנע *Hebrew Melodies*:

> She walks in beauty, like the night
> of cloudless climes and starry skies;
> and all that's best of dark and bright
> meet in her aspect and her eyes.

אין דער ענגלישער פּאָעזיע געוועלטיקט דער יאַמב, דער טראָפּ אויפֿן צווייטן טראַף.

אַפֿילו די פּאָעטן וועלכע האָבן געשריבן לידער בײַ די היטלערישע גאַזאויוונס האָבן זיך גענומען די מי דאָס ליד זאָל חוץ טראַגישן אינהאַלט פֿאַרמאָגן אויך פֿאָרם, ריטעם, פֿערזפֿוס. די אַנאָנימע פּאָעטעסע וועלכע האָט אַוועקגעוואָרפֿן איר ליד, „אַ קאַפּיטל תּהילים" בעת די נאַציס האָבן זי געפֿירט צום טויט האָט געשריבן איר לעצט ליד, סײַ אין כאָרייטאַקט, סײַ אין אויסגעצײלטע טראַפֿן:

> וואַרשע, וואַרשע, מוטער שטאָט,
> מיט בלוט־פֿאַרשפּריצטע מויערן:
> זעט ניט דײַנע וווּנדן גאָט,
> די מתים אין די טויערן.

די ערשטע און די דריטע שורה זײַנען געשריבן אין דרײַ און אַ האַלב כאָרייטאַקטן, די צווייטע און די פֿערטע שורה, אין אַכט טראַפֿן. (איר ליד איז דערשינען אין זשורנאַל *מיר* אין יוני 1944, אויך אין *עליכם שלום*, אין אָקטאָבער 1973.)

II פֿאָרם בײַ ייִדישע פּאָעטן

הירש גליק האָט אַפֿילו אין טויטן־לאַגער פֿאָלירט זײַנע לידער אין געמאָסטענעם פֿערז, אין יאַמבטאַקט. דער יאַמבטאַקט פּאַסט זיך צו זײַן ליד, האָפֿערדיק, אַפֿילו אויג אויף אויג קעגן טויט:

> זאָג ניט קיין מאָל אַז דו גייסט דעם לעצטן וועג,
> הימלען בלײַענע פֿאַרשטעלן בלויע טעג;

קומען וועט נאָך אונדזער אויסגעבענקטע שעה,
ס׳וועט אַ פּויק טאָן אונדזער טראָט, מיר זײַנען דאָ.

פֿון גרינעם פּאַלמענלאַנד ביז ווײַסן לאַנד פֿון שניי,
מיר זײַנען דאָ מיט אונדזער פּײַן, מיט אונדזער ווי
און וווּ געפֿאַלן ס׳איז אַ שפּריץ פֿון אונדזער בלוט
וועט נאָך אַ שפּראָץ טאָן אונדזער גבֿורה, אונדזער מוט.

דער פּאָעט אָשר שוואַרצמאַן וועלכער איז געפֿאַלן אויפֿן שלאַכטפֿעלד פֿון אוקרײַנע אין 1919 אין דעם עלטער פֿון דרײַסיק יאָר איז געווען אַ מײַסטער פֿון פֿערזטאַקט. אָט איז אַ סטראָפֿע פֿון זײַנס אַ ליד אין נצחונדיקן יאַמבפֿוס, ווען ער איז געווען אַ קאַוואַלעריע־רײַטער:

אויף גיך צום פֿערד
די האַנט שטאָל אָן
ס׳איז איצט די שווערד,
די שפּיז – אַ פֿאָן.

דער אַנאַפּעסט איז אַ פֿערזטאַקט פֿון דרײַ טראַפֿן. דער טראָפּ איז אויפֿן דריטן טראַף. די רוימישע פּאָעטן האָבן גענוצט אָט דעם פֿערזטאַקט מערסטנס אין דראַמע. אויף ענגליש האָבן הנאה געהאַט פֿונעם אַנאַפּעסט אַזוינע קלאַסישע פּאָעטן ווי בײַראָן, סקאָט, בראַונינג, סווינבוירן. דער אַנאַפּעסט איז געווען אַ מיטל אויסצודריקן שווּנג, טאַנץ, גערודער: די ייִדישע פּאָעטן האָבן גענוצט דעם אַנאַפּעסט אָפֿט פֿאַרקערט, אין צער, עלעגיע. אָט איז אַ זעלטענע דוגמא פֿון דער אייביק פֿאַרליבטער פּאָעטעסע אַנאַ מאַרגאָלין (זי האָט געשריבן אונטערן נאָמען ראָזע לעבנסבוים, פֿלעגט אויך שרײַבן אין *טאָג*, אונטערן פּסעוודאָנים קלאַראַ לעווין) פֿון איר עלעגיש ליד: „מאַרי און דער טויט“. דאָס ליד איז אַזוי גרינג אין ריטעם, מאָס און וואָג אַז דער פֿערזפֿוס־אַנאַפּעסט נייטיקט זיך ניט אין אָט די צייכנס ˘ ˘ ´ צו ווײַזן דעם טראָפּ אויף דעם דריטן טראַף:

ס'האָט מאַרי זיך געזעגנט מיטן ליכטיקן הויז
פֿאַר די ווענט זיך גענייגט, גענייגט און אַרויס,
און אַוועק אין דער נאַכט, ווי מען גייט אין אַ וואַלד
ווּ גאָטס אָטעם איז נאָענט און ס׳שרעקט יעדע געשטאַלט
און געגאַנגען נאָך איר זײַנען פֿריילעך און בונט
בעטלער און שיכּור און וואַגאַבונד.

דער פֿערזטאַקט־דאַקטיל פֿאַרמאָגט אויך דרײַ טראַפֿן, איז אָבער פּונקט פֿאַרקערט פֿונעם אַנאַפּעסט. דער טראָפּ פֿאַלט אויף דעם ערשטן טראַף אָנשטאָט אויף דעם דריטן. דאַקטיל מיינט אַ פֿינגער, ס׳וואָלט געווען ריכטיקער צו זאָגן, אַן אײַנגעבויגענער פֿינגער, ווײַל ווען מיר בײַגן אײַן אַ פֿינגער זענען מיר דרײַ געלענקען, ווי דרײַ טראַפֿן, דער ערשטער געלענק, שפּיציק, אַקצענטירט, ווי דער ערשטער טראַף פֿונעם דאַקטיל, די אַנדערע צוויי געבויגן, ניט באַטאָנט: ´ ˘ ˘.

ניט וויסנדיק האָט דאָס זינגענדיקע פֿאָלק באַשאַפֿן פֿאָלקסלידער אין כּלערליי פֿערזטאַקטן. אָט איז אַ סטראָפֿע פֿון אַ פֿאָלקסליד אין פֿערזפֿוס־דאַקטיל:

קום צו מיר
שׂרהלע,
כ׳בענק נאָך דיר
ליבינקע.

לאָמיר זיך אָפּשטעלן איצט אַ ווײַלינקע אויפֿן טריאָלעט. מיר ווילט זיך כאָטש דערמאָנען דעם מײַסטער פֿון טריאָלעט: לייב נײַדוס.

דער טריאָלעט פֿאַרמאָגט אַכט שורות: די פֿערטע און די זיבעטע שורה, די זעלביקע ווי די ערשטע; די צווייטע שורה חזרט זיך איבער אין דער אַכטער. בײַ מעכאַנישע טינטלער ווערן די איבערחזרונגען שקלאַפֿן פֿון דער פֿאָרם, בײַ לייב נײַדוסן איז דער טריאָלעט סימפֿאָניש:

אלול

אַ שטרענגע, גאָלדענע עצבֿות קוקט אַרײַנעט
פֿון דרויסן דורך דער בלאַנקענדיקער שויב.
פֿון פּורפּור־בלעטער און פֿון געלן שטויב.
אַ שטרענגע, גאָלדענע עצבֿות קוקט אַרײַנעט.
בײַם שויב דער טאָפּאָל פֿליסטערט וואָס און טענהט,
ווי ער וואָלט וועמען אײַנרוימען: „נישט גלויב!“
אַ שטרענגע, גאָלדענע עצבֿות קוקט אַרײַנעט
פֿון דרויסן דורך דער בלאַנקענדיקער שויב.

און ווער דערמאָנט איצט פֿראַדל שטאָק, די לאַנג פֿאַרגעסענע פּאָעטעסע וועלכע האָט פֿאַרצווילינגט דעם גורל פֿון מענטש און חיה אין אירע עכטע לידער, האָט געהערט אין דעם מיאַוקען פֿון אַ קאָטער אַ קינדיש געוויין, האָט געזען אַ מענטשן ערגעץ הענגען ווען דאָס לעמפּל האָט געצאַנקט און דער ווינט האָט געקלאָגט, האָט פֿאַרטרויט די פֿאַרנאַכטן אַז:

אומעטיק איז מיר אַזוי,
אומעטיק צום שטאַרבן.

ניט נאָר אין טרויער, אויך אין פֿרייד האָט זי דורך אירע סענסיטיווע חושים דערשפּירט ווי גאָט עפֿנט די זאַנגען אין פֿעלד, באַגלייט פֿון „דעם פּאַסטוכס ליד“ ווי דער סאָק רינט, ווי רויטער ווײַן „פֿון צײַטיק־פֿולע קאַרשן“, נאָר אין עלנט האָט זי גערעדט צו דער בין וועגן זיך אַליין:

איך ווייס דו האָסט קיין האָניק נישט,
דו ווילסט די גיפֿט מיר געבן.

פֿראַדל שטאָק, ווי לייב נײַדוס, ווי צענדליקער אַנדערע קערנדיקע, ייִדישע פּאָעטן האָבן איבערגעלאָזט זייערע לידער, זייער האָב־און־גוטס אויף גאָטס באַראָט. ווועמען אַרט עס וואָס אַזוינע פּאָעטן וועלכע וואָלטן באַדאַרפֿט פֿאַרנעמען דעם אויבנאָן, בײַ דער מיזרח־וואַנט פֿון אונדזער פּאָעזיע ווערן צעגעסן פֿון אַש און פּאָרעך?

כּדאַי צו דערמאָנען אַז פֿראַדל שטאָק איז געווען פֿון די ערשטע אַרײַנצוברענגען דעם סאָנעט אין דער ייִדישער פּאָעזיע. איר סאָנעט וואָס כ׳וועל דאָ ציטירן ליגט שוין בײַ מיר זינט מײַנע ייִנגלשע יאָרן. דאָס פּאַפּיר איז שוין אַזוי פֿאַרגעלט, צעפֿאַלן אַז די צײַט האָט שוין פֿאַרשניטן דעם טיטל, ווי אַן אָפּגעהאַקטן קאָפּ. איר סאָנעט איז שוין אַ הויפֿן שטויב, זעט אויס אַז אויך לידער זײַנען צווישן די יורדי־עפֿר:

צי זאָל איך מיך פֿאַרבאָרגן ערגעץווו
און וויינען שטיל, דעם קאָפּ אַראָפּגעבויגן:
און אויסווישן צוריק די מידע אויגן
וואָס האָבן קיין מאָל, קיין מאָל נישט קיין רו.

און לאָזן וואַנדערן אַוועק מײַן בליק,
ווי ביז אַהער אין גרויע, גרויע ווײַטן;
און וואַרפֿן אים דערנאָך אויף אַלע זײַטן,
אין קראַנקער אומרו, יאָגן זיך נאָך גליק.

צי זאָל איך מיך אַ וואָרף טאָן ווילד אַרײַן,
אין מיטן גאַס, מיט אָנגעצונדענע אויגן
און ברומען ווי אַ טיגערין פֿון פּײַן.

די דוכנדיקע נאָזלעכער צעפֿלויגן –
צי זאָל איך ערגעץ ווו פֿאַרבאָרגן זײַן
און וויינען שטיל, דעם קאָפּ אַראָפּגעבויגן.

מיר דאַכט אַז די פֿאַרוואָרלאָזטע פּאָעטן לייב נײַדוס און פֿראַדל שטאָק דאַנקען מיר אַפֿילו אין זייערע קבֿרים וואָס איך האָב אויסגעגראָבן פֿון דער פֿינצטערניש כאָטש אַ פֿונק פֿון זייערע לידער, כּדי זיי זאָלן ווי פֿאַרגעסענע טויטע פּאָעטן פֿאַרזוכן כאָטש דעם טעם פֿון אַ פּיצל ליכט פֿון אַ פֿאַרלאָשענעם דור.

ווי שטאַרק ס׳איז דער דראַנג בײַ פּאָעטן, געבענטשט מיט טאַלאַנט צו שרײַבן לידער אַפֿילו פֿאַרן ווינט, אַפֿילו אויג אויף אויג מיטן טויט האָט באַוויזן די פּאָעטעסע ריווע קוויאַטקאָווסקאַ וועלכע איז געפּײַניקט געוואָרן אין די נאַצישע מאָרדלאַגערן: אוישוויץ, שטוטהאָף, קאָקאָשקו (לעבן דאַנציק), אַפֿילו מיט אַמפּוטירטע הענט און פֿיס האָט זי געשריבן איר ליד (ווי דער גליימטער פּאָעט חיים קרול, מיט דער פען אין מויל) „אַ תּפֿילה פֿון אַ געטאָ־ייִד“, אין וויטמאַנישן פֿרײַען פֿערז בעט זי בײַ גאָט זי זאָל מגולגל ווערן אין אַ פֿערד, אַ הונט, אַ שטיין נאָר ניט אין אַ מענטש:

גרויסער גאָט,
פֿאַרוואַנדל מיך אין אַ שטיין,
נאָר אַ מענטש,
אַ מענטש קאָן איך ניט זײַן.

III דער פֿערזטאַקט אין דער נאַטור

די זעלביקע פֿערזטאַקטן וואָס געפֿינען זיך אין פּאָעזיע געפֿינען זיך אויך אין דער נאַטור.

איצט איז פֿרילינג, 1990. איך הער זיך צו צו די פֿערזטאַקטן פֿונעם טײַכעלע איבערן וועג פֿון אונדזער וואַלדהויז. די וואַסערלעך אײַלן זיך אָנצוזאָגן אַלץ וואָס לעבט אַז דער סעזאָן פֿון בלי, ליכט, פֿרייד איז שוין דאָ. דאָס טײַכעלע רעדט אין פֿערזטאַקט: י א מ ב מיט דעם קול פֿון שיר־השירים:

זאָל ער מיך קושן מיט די קושן פֿון זײַן מויל,
ווײַל בעסער איז דײַן ליבע פֿון ווײַן.

אַ בונט מירע איז מיר מײַן געטרײַער,
צווישן מײַנע בריסט זאָל ער נעכטיקן.

(איבערזעצונג פֿון שיר השירים א׳: ב׳, י״ג)

איטלעך פֿרילינג הער איך דאָס טײַכעלע דערציילן אינעם פֿערזטאַקט־יאַמב כּלערליי מעשׂהלעך וועגן די וואַסערלעך וואָס זײַנען שוין דורכגעלאָפֿן ביז איצט און וועגן די וואַסערלעך וואָס וועלן נאָך אָניאָגן אַלע קומענדיקע פֿרילינגס. די מעשׂהלעך וואָס דאָס טײַכעלע דערציילט אין פֿרילינג זײַנען לויטער פֿרייד. דער יאַמב, דער צווייטראַפֿיקער פֿערזטאַקט: אומבאַטאָנט, באַטאָנט, ˘ ´ איז האָפֿערדיק ווי דאָס טײַכעלע אין פֿרילינג.

דאָס טײַכעלע אין האַרבסט פֿליסט טרויעריק אין פֿערזטאַקט־כאָריי: באַטאָנט, אומבאַטאָנט, ´ ˘.

אַ מענטש אין אַ דערהויבן געמיט גייט אין פֿערזטאַקט: יאַמב, אַדרבא, באַטראַכט דעם יום־טובֿדיקן גאַנג פֿון אַ מיידל וועלכע איז נאָר וואָס אַוועק פֿון איר באַשערטן מיט אַ צוזאָג אַז ער וועט זי האָלט האָבן, עד סוף כּל הדורות. דער יאַמב איז זיך מחיה ווען ער גייט אין דעם פֿערזפֿוס פֿון אַזאַ פֿאַרליבט מיידל.

פּאָעטן זײַנען ניט נאָר מענטשן, נאָר אויך פֿלעדערמײַז, הינט, נאַכטיגאַלן. פֿלעדערמײַז צווּיטשערן זייערע לידער אין כאָרייטאַקט ווען זיי פֿלאַטערן אַרויס פֿון די פֿאַרוואָרלאָזטע חורבֿות פֿון צפֿת, דורך די פֿאַנטאַסטישע פֿאַרנאַכטן פֿון גליל. היימלאָזע הינט בילן אויס זייערע לידער אַנטקעגן דער לבֿנה אין פֿערזטאַקט־דאַקטיל דעם עלנט פֿון אַלע פֿאַרוואָגלטע.

´ ˘ ˘ ´ ˘ ˘

האַ–או–או–האַ–או–או

דער יאַמב און אַנאַפּעסט זײַנען האָפֿערדיקע פֿערזטאַקטן אין דער נאַטור ווי אין לידער; דער כאָריי און דאַקטיל — באַגלייטער פֿון צער, עלנט.

צו וועמען זינגען נאַכטיגאַלן זייערע לידער אין יאַמב און כאָריי, אויב ניט צו אַזוינע פּאָעטן ווי לייב נײַדוס, פֿראַדל שטאָק, מאַני לייב, דזשאָן קיטס?

די ראָב וואָס איז אַ גראַפֿאָמאַן ווי די גריל, די פּאָפּוגײַ איז אין חלום פֿון עדגער עלען פּאָו מגולגל געוואָרן אין אַ מיסטישן פּאָעט וואָס ווערט ניט מיד צו קראַקען אַ גאַנצע נאַכט אין כאָריי איר איינציק וואָרט וואָס זי פֿאַרמאָגט:

/ ˘ / ˘ /

קיינמאָל, קיינמאָל ... ניט!

דער איינציקער ענטפֿער פֿון דער ראָב אויף אַלע פֿראַגעס פֿון פֿאַראָבֿלטן געליבטן בשעת ער טרויערט אויפֿן טויט פֿון זײַן געליבטער ווען די מלאָכים האָבן אַ נאָמען געגעבן: לענאָר. די שוואַרצע ראָב קראַקעט אין כאָריי.

דער יאַמב איז מערסטנס פֿאַרצווײַלינגט מיט פֿרייד, דער כאָריי מיט ייִאוש. מענטשן אויף חתונות גייען, לאַכן, טאַנצן אינעם פֿערזטאַקט: יאַמב; מענטשן בײַ לוויות טרויערן, וויינען, רײַסן קריעה אין כאָריי.

פּרובירט וואַרפֿן אַ שטיין אויף אַ באַרג און איר וועט הערן דעם שטיין קײַקלען זיך צום באַרגשפּיץ אין יאַמב:

˘ / ˘ /

אַרויף! ארויף!

און איר וועט הערן דעם שטיין פֿאַלן באַרג־אַראָפּ, אין כאָריי:

/ ˘ / ˘

אוי וויי, אוי וויי!

איך האָב זיך אויסגעלערנט פֿאַרשטיין דאָס לשון פֿון שטיינער. איך הער שטיינער ריידן. ווען אַ שטיין ליגט אומבאַרירט איז ער אַ שטומער פּאָעט. אָבער ווען אַ מענטש, אַ חיה, אַ שטורעם יאָגט דעם שטיין ווערט ער לעבעדיק, קריגט ער לשון, קען ער ריידן אויף כּלערליי לשונות, אויך אויף זײַן אייגן לשון: שטיין־לשון.

שטיינער האָבן אַ שטיינערנעם מזל, מ׳פֿאַרזעט דאָס גוטס אין זיי, פֿון שטיינער קען מען בויען שטיבעלעך, מצבֿות, פּאַלאַצן.

אין מײַן מומעביילקעס לעגענדעס באַוועגן זיך שטיינער לויט זייער אייגענעם ווילן, שטיינער חלומען תּמיד פֿון גיין, פֿון לויפֿן. זי פֿלעגט זאָגן: „אויף לויפֿנדיקע שטיינער וואַקסט ניט קיין מאָך. שטיינער וועלן ניט אייביק געבאָרן שטיינער, אין משיח־צײַטן וועט אַ שטיין געבאָרן אַ נײַעם אָדם.“ בלומעלע, דאָס בעטלער־מיידל פֿלעגט מיט מײַן מומע ביילקע ניט מסכּים זײַן, פֿלעגט זינגען אויף אַלע גאַסן און שטעגעלעך פֿון מיכאַלישעק:

צי דען בין איך פֿון אַ שטיין געבאָרן?
צי דען האָט מיך קיין מאַמע געהאַט?

הערה

די קאָרעקטור פֿון אָט דער אַרבעט איז מעינקע קאַצן געבראַכט געוואָרן אין זײַן וואַלדהויז אין ספּרינג גלען, ניו־יאָרק, מיטוואָך דעם 24סטן אַפּריל 1991, אינעם טאָג פֿון זײַן פּלוצעמדיקן טויט. האָט ער ניט באַוויזן לייענען קאָרעקטור און דאָ און דאָרט בײַטן און איבעראַרבעטן, ווי ער האָט עס בדעה געהאַט צו טאָן. דער געדרוקטער נוסח האַלט זיך דעריבער בײַם כּתבֿ־יד מיט תּיקונים וואָס דער מחבר האָט געהאַט אָנגעצייכנט אויף פֿריִערדיקע אָפּגעקלאַפּטע נוסחאָות. נאָר דעם נאָמען פֿון דער אַרבעט, וואָס דער מחבר האָט יענעם טאָג געזאָלט פֿעסטשטעלן, האָט ער ניט באַוויזן לאָזן וויסן. האָט די רעדאַקציע געגעבן אַ נאָמען וואָס שפּיגלט אָפּ, מיר האָפֿן, דעם תּוכן. דער מחבר וואָלט זיכער געגעבן אַ מער ליטעראַרישן נאָמען. —רעד׳