A. N. STENCL
POET OF WHITECHAPEL

by

S. S. Prawer

MA, PhD, LittD, DLitt, FBA

Taylor Professor of the German Language and Literature in the University of Oxford

The First Annual Avrom-Nokhem Stencl Lecture in Modern Yiddish Literature delivered before the Oxford Programme in Yiddish Language and Literature on 4 August 1983

Oxford Centre for Postgraduate Hebrew Studies
Oxford 1984

P00041

A. N. STENCL
POET OF WHITECHAPEL

by

S. S. Prawer

MA, PhD, LittD, DLitt, FBA

Taylor Professor of the German Language and Literature
in the University of Oxford

The First Annual Avrom-Nokhem Stencl Lecture in
Modern Yiddish Literature delivered before the Oxford
Programme in Yiddish Language and Literature on
4 August 1983

OXFORD CENTRE FOR
HEBREW AND JEWISH STUDIES
[illegible]LLER
[illegible] LIBRARY

Oxford Centre for Postgraduate Hebrew Studies
Oxford 1984

The author's impression of Stencl

Avrom-Nokhem Stencl arrived in this country in 1936, after formative years in Poland, where he received a traditional Jewish education, in Holland where he worked in an iron foundry and seasonally on farms, and then in Berlin, where he combined city living and contacts with regular forays into the countryside, and where he found himself as a poet — a poet whose early *Lider un gedikhtn* showed the influence of German Expressionism and whose most celebrated volume, *Fisherdorf*, dealt with rural rather than city experiences. In London he became a predominantly urban poet, seeking again and again to celebrate the particular corner, Whitechapel, to which he had homed, and whose progressive de-Judaization after the Second World War he watched with sorrow. He now saw himself as one link in a chain of Yiddish writers who had tried to convey, with more or less indirection, something of the impact London had made on them: Sholem Aleykhem, in the much revered chapter of *Motl Peyse dem khazns* which is headed 'London, farvos brenstu nisht?'; Yosef Khayim Brenner, in *Meyeyver lagvulin* (*Me-ever la-gevulin*); Morris Rosenfeld, in his socially conscious and concerned poems about proletarian life and suffering in the East End; and Morris Vintshevski, the 'grandfather' of Yiddish socialist literature, in his seminal volume *Lester skver*. Again and again Stencl, indefatigable editor as well as poet and essayist, sought to bring together not only his own scattered writings dealing with the London experience, but also those of his Yiddish speaking contemporaries: a special volume of his journal *Loshn un lebn* bears the significant title — *Vaytshepl lebt*. Today, however, I would like to concentrate on what is to my mind the highpoint of Stencl's engagement with the Whitechapel theme: another special edition of *Loshn un lebn*, the *Yoyvl almanakh* of 1956, which set out to celebrate three hundred continuous years of Jewish life in England after the readmission

by Oliver Cromwell. To this celebratory volume Stencl himself contributed four weighty items which combine into a kind of *summa* of his life as a writer. A Foreword discussing significant writings about England in Yiddish shows his powers as an essayist, and traces the rivulets of tradition which had, he felt, flowed into his own recent writings. An important cycle of poems, entitled 'In a derfl in Somerset', goes back to the rural inspiration of his earlier poetry. But the harshness of *Fisherdorf* has been mitigated in this celebration of the English countryside, which the poet himself described as an 'idyll', *idilye*: his perspective now is that of a man irrevocably committed to city-living, for whom the country is a place for temporary sojourn only, for a holiday, that must end with a return to the human contacts characteristic of an URBAN environment. The poet feels at home with the animals and plants of Somerset, but has little real relation to its human inhabitants. The third of Stencl's four contributions to the *Yoyvl almanakh* uses a form he often employed when he wanted to deal with his apprehension of Jewish history: the EPIC BALLAD. 'Di balade fun di grine epalakh' takes us back to the environment of Stencl's youth in Poland: it tells of oppression, conflict, misunderstanding and death in a world of landowners, peasants and Jews before the ultimate *khurbn* of the Nazi invasion. The most important of Stencl's contributions to the *Yoyvl almanakh* is, however, kept till last: a cycle of forty-two poems bearing the general title *Vaytshepl* which has always seemed to me not only a highpoint in Stencl's own voluminous writings, but also one of the highpoints of Yiddish poetry generally. It is this cycle which I would like to place at the centre of this lecture in his memory.

The first thing to be said is that we are here face to face not with a bunch of miscellaneous poems, but with a cycle in the true sense. Its overall shape can easily be discerned by looking at the unnumbered introductory poem and relating it to the last poem, numbered 41. Here is the introductory poem:

3

ווייטשעפּל

אַ שפּרינג־ברעט פֿאַר געראַטעוועטע ביזט געווען,
ווייטער צו שווימען, ביז פֿון שיפֿן אויפֿגענומען;
די אַרויסגעוואָרפֿענע, דערטרונקענע,
אויפֿן ברעג דאָ צו קבר ישראל צו קומען.

מאַנכע נשמות, מאחורי הפּרגוד,
דרייען זיך נאָך אַרום אויפֿן עולם הדמיון;
וואַרטן אויף אַ תיקון, אַ „אל מלא רחמים“,
כאָטש אַ פּאַסנעם קדיש מיט אַ באַצאָלטן מנין.

מיט דיין ווײַ דו האָסט דיך פֿאַרטשעפּעט, ווייטשעפּל,
צווישן הייליקע שטעטלעך וועסט בלייבן אַ שטעטל,
און ווען נישט קיין מצבה מיט אַ תנצב״ה,
שרייבן נאָך דיר כאָטש אַ פּה־נטמן אויף אַ ברעטל.

Whitechapel appears as a kind of limbo: a *shpring-bret far geratevete* who want to get elsewhere, or who are just waiting to die, *tsu keyver Yisroel tsu kumen.* The last line of this introductory poem suggests that the cycle to follow is an RIP, a modest *poy nitman* for Jewish Whitechapel, written on a little wooden board, a *bretl*, rather than chiselled onto a solid memorial tablet, a gravestone, *a matseyve mit a tantsva*. But if we now turn from this to the final poem we find a significant development: the *shtetl tsvishn heylike shtetlakh* which has somehow become caught up or snagged in Jewish history — *fartshepet* is the word Stencl uses — is now seen as something of much greater, more permanent, importance. Jewish Whitechapel is still presented as a phenomenon that is passing away, losing its essential character as its former inhabitants move elsewhere or die; but it is now celebrated as the Jerusalem of Britain — as saturated with memories of Jewish life and letters as Pumbedita, Cordova, Cracow, Amsterdam, Lublin, Volozhin, Vilna, Berditshev and Kotsk. Indeed, the phrase 'Jerusalem of Britain' is clearly

calculated to recall the traditional description of Vilna as the 'Jerusalem of Lithuania'.

The process of historical appropriation made evident by the relation between the first and the last poem is reenacted in the cycle itself — from the second poem, which begins

אַלץ אַרום עפּעס אַזוי אויסטערליש פרעמד,
ווי אין ערשטן טאָג זוען געקומען דאָ אַהער ;

over the climactic middle poem, No 23, which opens

ווען זיי זיינען אַהער אָנגעקומען,
אַלצדינג געווען דאָ אַזוי פרעמד,
אַצינד איז אַלץ אַזוי נאָנט און אייגן,
ווי אויף לייב דאָס אייגענע העמד.

to the ultimate return, in No 41, to that hallowed line of tradition of which the Preface to the *Yoyvl almanakh* had spoken and in which Stencl's own poem cycle now takes its honoured place:

דאָ האָט ראָזענפעלד געזונגען ערלעך זיין ליד,
ווינטשעווסקי געדינט דעם יידישן וואָרט געטריי ;
ווי אונזערע הייליקע שטעטלעך, פּאַרטיליקטע,
של־מעלהדיק דו וועסט בלייבן ווי איינס פון זיי.

The cycle is thus held together by significant development and constant theme; but its individual components are also linked to one another by a whole series of verbal hooks and eyes, as well as by a network of recurring images which range from the idea of getting caught or snagged to the complementary image of the dance, with its ordered yet freely varied movement; by superimposition devices that enable us to see past, present and future together; by recurrent metrical and sound patterns; and by a meaningfully interconnected series of cultural allusions.

It is now time to give body to these generalizations by looking at individual instances. For this purpose I have chosen three

consecutive poems from this *Whitechapel* cycle — those numbered 16, 17 and 18 respectively. Here is No 16:

16. דער רעשטלעך ראַמשער

זיין טאַטע דער רב אַ ווילדער חריף געווען,
ש״ס בבלי און ירושלמי אין איין כהרף עין;
ווי סטענגעס פון מויל — ראשונים און אחרונים,
און אַלץ מיטן דף, מיטן עמוד און מיטן „ועיין״.

און ער דער זון, ווי נאָר אויף דער בערע ער שטייט,
ווי ער וואָלט אַ פּילפּול אויפן בעלעמער געהאַלטן!
מיט אָפענע מיילער אַרום אים דער עולם,
עס מעג ברענען די זון און אין נעפּל טאָג אין קאַלטן.

דער פֿאַרבן־שלל, די מוסטערן, די קאָלירן —
דאָס סאַמעט, דאָס זיידן, דאָס מוסעלין און דאָס סיצן!
ס'פּליען רעשטעלעך, ווי שטיקלעך רשב״א און מהרש״א,
סחורה־באַלן וויקלען זיך — איינפּאַלן זיך צעבליצן!

און ווען די אייל און די אַרשין נעמט אַרבעטן —
זיין טאַטע, עליו השלום, אַליין ער וואָלט ווערן!
און ביי יעטווידן ריס דער עולם ציטערט אויף —
אין שול זיי וואָלטן דעם „שדי קרע שטן״ דערהערן.

This is one of a whole series of portraits that make this *Whitechapel* cycle particularly memorable. Some are of named individuals: fellow writers like S. Palme, Esther Kreitman, Joseph Hillel Levi and Katie Brown; East End theatre folk like Fainman and Kessler; but many of them — and these include the most memorable — are of unnamed patrons of ABC or Lyons coffee houses, the owners of fish shops or shoe stores, sellers of religious books and appurtenances for which there is, alas, less and less demand; barrow boys; cheap jack traders; tramps, and well known Whitechapel eccentrics or harmless madmen. The seller of cloth remnants belongs to this anonymous series — but

though he remains anonymous to us, he is clearly not so to the poet, who knows not only him but his family history, and writes out of the fullness of that knowledge.

The poem is written in a relatively simple traditional form: a ballad stanza of four lines in which only the even lines rhyme. This takes its place in a wide range of traditional stanza forms Stencl uses for his individual purposes — forms including Dantesque *terza rima* and (notably) the Petrarchan sonnet, whose conventional divisions — two quartets making up the octave, two tercets making up the sestet — he uses with particular skill and flair. The four line stanza of 'Der reshtlakh ramsher' is, however, an especial favourite of Stencl's because it has strong links with popular rather than recherché literary traditions, and because it combines the formalities of rhyme with the informality of unrhymed line endings.

The first of these four line stanzas is, characteristically, devoted to the past: 'Zayn tate, der rov, a vilder kharef geven'; and this gives the poet an opportunity to recall the religious culture, the way of the *Shas*, within which the Yiddish language took shape. The atmosphere of Talmudic study and exposition becomes miraculously present by means of a series of carefully selected particularities: *Shas bavli*, *Shas yerushalmi*, *rishoynim un akhroynim*, *mitn daf*, *mitn omed*, *mitn 'veayen'* all help, in their several ways, to make us breathe this atmosphere. Within the poem, however, all this is consigned to the past: it is what has been, *iz geven*; and the very first word, which refers back to the title, directs attention to the son instead of the father. But the opening directs attention also to an interconnectedness of which we are subtly reminded throughout the poem: when we hear, at the beginning of line 3, that Talmudic quotations flowed from the rabbi's mouth *vi stenges*, like ribbands, we cannot but make an immediate connection with the wares in which the son deals and to which the poem's title refers. This connection the second stanza continues and inverts. The rabbi's *stenges* had looked forward to the wares of his son; now the son's position on top of his stationary barrow is likened to the rabbi's position on the

balemer, the synagogue prayer platform, during a subtle exposition of religious doctrine. In their own way, both father and son are spellbinders; the *oylem* the remnant seller attracts in summer and winter alike is implicitly likened to his father's attentive congregation. In this as in many other of his poems, Stencl makes two worlds copresent; and the process of secularization accelerated by the transplanting of Eastern European Jewry into an English setting is powerfully suggested by the sudden introduction of an English word — 'barrow' — into the second stanza, after the first stanza had deliberately and ostentatiously drawn on the 'merged Hebrew' component of Yiddish. This kind of deliberate playing of the different linguistic components of Yiddish against one another is something we find everywhere in Stencl's Whitechapel poems. I would like to draw particular attention, in this context, to a masterly poem entitled 'Der rebe zol lebn', where the *rebe* of the title turns out to be a coffee shop bookmaker — who, however, by a characteristic Stenclian twist, is made to appear something even better than a run-of-the-mill *rebe*: a possible *lamedvovnik*.

But now we must return to 'Der reshtlakh ramsher'. The end of the second stanza leaves the father's *shul* behind to concentrate on the son's out-of-doors activity: the cold foggy days of line 8 join a whole series of such evocations of London weather in Stencl's writings. This continues in the third stanza: the father's world fades from view, the son's comes clearly into focus and acquires a visual beauty and a fascination of its own. The colours and textures of the *reshtlakh*, the very names and associations of *samet* and *zayd*, the speed and expertise of the passage from seller to customer as the *skhoyre baln* are unrolled and shrink, bespeak the poet's own fascination as he stands with the crowd of the remnant seller's customers. But as the reader takes his place alongside the poet before this profusion of flying colour and texture, a simile once again projects the old world, the world of Jewish religious culture, into this Petticoat Lane world of upward mobility:

ס׳פליען רעשטעלעך, ווי שטיקלעך רשב״א און מהרש״א,

And so we come to the final stanza, the most characteristically Stenclian of them all. The dead father, *olev hasholem*, does not 'rest in peace' but revives within the son. The superimposition suggested by the opening stanza is completed in this final one: we see the two worlds together, the father's world within the son's, but we also take the full measure of the difference between them. And as this complex process is accomplished we suddenly become conscious of a nonverbal sound accompanying the *ram-sher*'s patter: the tearing of material, which sends a sudden tremor through the spectators and which the poet now links with another tearing, in the other of the two interconnected worlds: the 'tearing' of Satan prophetically announced by the rabbi:

אין שול זיי וואָלטן דעם „שדי קרע שטן" דערהערן.

This unexpected, startling ending makes a powerful impact within the poem; but it cannot make its full impact outside the cycle as a whole. For Satan is a constant presence in that cycle: poem after poem evokes him, offering the poet a Faustian devil's bargain or sending his *sheydim*, his subordinate devils, to lurk outside an East End fish-and-chip shop; and Satan and his *sheydim* in their turn take their place in a reticulation of metaphysical allusions that culminate in poems addressing God Himself or showing him grieving and mourning over the world He has created. The terrible vanishing point of this metaphysical perspective is reached in the *khurbn* poems which form an essential part of this Whitechapel cycle. Here, for instance, is what Stencl makes of that verse in Isaiah which calls our earth God's footstool:

38. צו חצות אָפּריכטן

עס איז די ערד זיין פיסנבענקעלע,
צו זיצן נאָך זיין פאָלק שבעה דערויף,
אַ גאַנצן טאָג דעם קאָפּ צווישן די קני,
נאָך האַלבער נאַכט, צו חצות, הייבט ער אים אויף.

5 די זעקס מיליאָן, פֿאַרקוילטע, פֿאַרברענטע,
זייער אַש־שטויב שיט ער זיך אויף זיין קאָפּ!
אין די טרערן צעמישט אויף זיין פּנים
טריפֿן גרוי־געל די נעפּלען דאָ אַראָפּ —

At the end of this ‘metaphysical’ passage the Whitechapel fogs of the 1950s, before the Clean Air Act became law, once again drift into view. From every excursion, whether into heaven or into hell, into the past or into the present, the poet returns to the city, and the district, with which Stencl’s fame as a Yiddish poet will always be associated.

In 1961 Stencl reissued some of the poems of his *Whitechapel* cycle in a volume entitled *Vaytshepl shtetl d’Britn*. In this new context, the Satan image at the end of ‘Der reshtlakh ramsher’ seemed too overpowering for its occasion; and along with some minor revisions of sound and rhythm, and with the substitution of Marshal for Rashba in line 11 (I suspect sound and rhythm had something to do with this change), Stencl rewrote the end of the poem. Here is the final stanza in the new version:

און ווען די אייל און די אַרשין נעמט אַרבעטן —
עליו השלום, זיין טאַטע אַליין ער וואָלט איצט ווערן!
זיינע צוויי הענט פֿאָכען קונציק אין דער לופֿטן,
ווי ביים אויספֿירן וווּנדערלעך אַ פּילפּול אַ שווערן.

This less dramatic ending, strange rather than terrifying, coming to rest on the superimposition of a market trader’s hand movements over those of a Talmudist unravelling a subtle argument, makes the poem more self-contained than it had been before. The ‘pilpl’ of line 16 refers back to the same word in line 6, closing the poem in on itself, as it were, instead of opening it out into the startling metaphysical dimension in which God does battle with Satan. We are reminded for the last time of the two worlds, the worlds of father and son, and the interconnection between them which had been the main subject of the poem.

10

And now to the poem which follows 'Der reshtlakh ramsher' in the *Yoyvl almanakh*:

17. דער שמירמית־גאַרטן פון ווייטשעפּל

ס׳האָט אַ קעניגין אַ גאָרטן אויפגעהאָנגען,
אויף בריקן־קניפּן, אויף קייטן־שלייפן,
און דער וולוינער בעקער פון ווייטשעפּל,
אַ וווּנדער גאָרטן זיך פֿאַרפלאַנצט האָט דאָ,
אין הערינג־פּעסער און אויטאָ־רייפן.

פון ארבע פּינות עולם ערד צוזאַמגעשלעפּט,
און די פלאַנצן ווו געקאָנט באַקומען,
און אויפן אַספאַלט האַרט־געגאָסענעם,
אין קוואַדראַטן פון שטאָקן און גאָרנס,
גייט אויף אַ גאָרטן ביימלעך און בלומען.

און ווי פייערדיק די רויטע רויזן בליען!
יאָ, ס׳איז דער „קיוגאַרדן" אַ סך גרעסער,
אָבער פון שמירמית־גאָרטן צומאָל,
ווונדערלעכער דער ווייטשעפּל גאָרטן,
אין אויטאָ־רייפן און הערינג־פּעסער.

פאַרנאַכט, ווען די זון צעברענט זיך אויף עק הימל —
דעם באַק־אויוון דער בעקער נעמט גליען!
אַ פֿאַרבלאָנזשעטער פויגל אין גאַס דאָ,
דערזעענדיק דאָס בליען פון גאָרטן,
צעזינגט ער זיך אינמיטן זיין פליען.

Just as the world of the Talmud and that of the modern barrow-boy had been brought together in No 16, so in the opening stanza of No 17 the world of mid-Eastern splendour is brought together with the apparently so much less splendid world of Stencl's fog-bound East End. Three things strike the reader when he passes from No 16 to No 17. First, a change of form: as the connections between the two worlds are less immediately

apparent in 'Der Shemiramis-gortn . . .' than in the preceding poem, so the reader has to wait longer for the most obvious 'connections' made by the poem, the connection of rhyme. When the expected rhyme does finally come, it spans the whole stanza, as the 'brikn-knipn' and 'keytn-shleyfn' link the hanging gardens. Indeed, it is these very 'keytn-shleyfn' that bring the word with which the last word of the stanza makes its rhymed connection: a connection which brings together one of the Wonders of the ancient world, the hanging gardens of Babylon, with the discarded car tyres, the 'oyto-reyfn' of our modern age. We can see clearly the advantages Stencl derives from his use of stanza forms in which the unrhymed lines are more frequent than the rhymed ones: when the rhymes come, they assume a very special significance.

The second thing that strikes the reader as he responds to this opening stanza is that once again the Eastern European world blends into a Whitechapel which has now been transfigured by reminiscences of more ancient wonders. The phrase 'der Vloyner beker fun Vaytshepl' brings Wiélun and its *shtetl* associations into the London scene in the easiest, most natural way.

A third observation can best be reinforced by a reading of the whole poem. The opening stanza announces, and the rest of the poem elaborates, a very special kind of aesthetic creativity: the creativity of a man who works for his living in one of the most obviously useful occupations, but who finds time to exercise his aesthetic cravings, and satisfies the aesthetic sense of his fellow citizens, in a way which redeems the least obviously attractive surroundings and the detritus of urban living. Where, in the opening stanza, it had been the car tyres who had been redeemed, as it were, by their rhyme, in stanza three it is the no less unpromising herring barrels that become so transfigured — they are joined by rhyme to the 'bigger' but no more miraculously beautiful Kew Gardens. And so to the end, which leads our gaze from the heavens where the sun sheds its last ray, to the earth, where the baker's oven glows through the dusk, and thence back to the heavens through which a bird flies, lured into

singing by the beauty the baker has created below. The rhyme *glien* and *flien* reenacts this movement from sun to baker's oven to bird; and as it does so, an aural impression — a bird's singing on the wing — supplements, once again, the primarily visual images of what went before. This final image of the flying bird is linked by its rhyme, as we have seen, to the baker's glowing oven evoked in the same stanza; but it is also further linked, for those who have a retentive ear, to the flowering roses of the previous stanza:

און ווי פייערדיק די רויטע רויזן בליען!

Blien, glien, flien — the sequence almost sums up by itself the progress of the poem. And for those whose ear is not retentive enough to make the link between the rhyme of stanza four and the opening line of stanza three, Stencl reintroduces the end word on line 11 just before the final rhyme, creating the kind of assonantic link, or internal rhyme, which we find in so many of his poems:

דערזעענדיק דאָס בליען פון גאָרטן,
צעזינגט ער זיך אינמיטן זיין פליען.

Can we not hear, in the plethora of *i* sounds, an onomatopoeic suggestion of the bird's twittering song?

When he took over this poem into his 1961 collection, Stencl once again seized the opportunity to revise. *Arbe pines oylem* becomes *arbe pines felder*, to make the process of collecting EARTH more vivid; and since this change brought with it the replacement of a Hebraic by a Germanic word, Stencl redressed the balance by changing the *kenigin* of the 1956 opening to the *malke* of 1961. Above all, however, he altered the ending of the poem (as he had altered that of 'Der reshtlakh ramsher') to fit it into its new context: the free flying bird of 1956 becomes the domesticated cage bird of 1961, which is no less a denizen of Whitechapel than the baker and his flowers.

אין שטייגל דאָס „באַדזשער״ל בלאָזט זיך אויף,
און נעמט עפּעס אַזוי מאָדנע־סמוטנע,
אַ היימיש ליד אויסטערליש פּאַרציען.

Instead of the trilled bird song of the first version we now have its strangely protracted *heymish lid* — a verbal link with the kind of Jewish song which the *Vloyner beker* and others brought with them from their East European towns, townlets and villages. The intrusion of the Anglo-Yiddish term which now names the bird is, of course, deliberate and calculated.

Before we pass to the third and last of our three consecutive poems I would like to say a word about the persona which the poet of the 1956 *Whitechapel* cycle projects for us. It is, for the most part, a persona well known in big city poetry since the days of Baudelaire: that of the *flâneur* who walks through the streets, stopping before shop windows, listening to the patter of a market trader, observing a baker at work, seeing a miraculous miniature garden in the midst of an asphalt jungle, entering a coffee shop and watching its customers. The stance is that of an observer rather than a participant; but we learn enough about this observer to realize how intimately his intellect and his emotions are bound up with a world whose passing scene he observes amid many reflections on its origin and destiny. His stance, in other words, has enough detachment to avoid sentimentality and enough involvement to make us feel that what is here presented as seen or heard, recollected or imagined, has personal relevance for the poet and therefore also for the reader.

And so to the last of our three poems:

18. אין איינזאַמער אָוונט שעה

וואָס איז דען אַ וואַלד מיט זיין גאַנצער שיינקייט
די אָרעמקייט זאָל האָבן צווייגן ווו צו קלויבן,
זוניק צו צעהייצן צעציטערטע הערצער,
ווען וועלדער זיך מאָלן אויף די פּאַראיזטע שויבן.

ווי דער וואַלד אין ווינד ווו, די וואָכנדיקע טעג דאָ,
סטראַגאַנעס רוישן — ביימער מיט אָסיען באַהאָנגען!

ביליקע פּלאַטן זינגענדיק זיך דרייען —
בלויער הימל ברייט־צעקרייזט מיט פייגל־געזאַנגען.

די פאַרנאַכטן שטיל, ווי נאָך וויסטן שטורעם,
ליידיקע קעסטלעך — האַרע צווייגן אַרום־ליגן!
קומט די אָרעמקייט פון די געסלעך אַרום,
ס׳ביסל הייצונג פאַרן ווינטער צונויפצוקריגן.

וואָס איז דען אַ וואַלד מיט זיין גאַנצער שיינקייט?
ווונדערלעכער זון־פאַרגיי זעצט זיך אויף די ביימער!
אָ, ווען כ׳וואַנדער אין אָוונט־שעה, איינזאַם דאָ,
אַרומגענומען פון אַזאַ אימה געהיימער.

The thrust of the Semiramis poem had been, on the whole, aesthetic: it chronicled and made the reader reexperience the discovery of a tiny enclave of beauty. The bucolic suggestions of the free flying bird stimulated to song at the end of No 17 are then caught up, at the beginning of No 18, by suggestions of forest beauty: *a vald mit zayn gantser sheynkayt*. That questioning opening line sounds almost like one of those German Romantic poems to which Stencl had inevitably been exposed during his sojourn in the Germany of the twenties and early thirties, poems whose ideological misuse the socially conscious poets of the Weimar Republic had begun to question and to parody — as in Robert Gilbert's Berlinese Song of the Unemployed, 'Stempellied', which contains the lines:

Wer hat dir, du armer Mann,
Abjebaut so hoch da droben?

Such parodies 'estrange' Eichendorff's questions about God and forest beauty, to ask about the realities of power and their connection with what is nowadays called 'redundancy'. There is no such parody in Stencl's poem, yet the thrust of its opening is very similar: he too takes off from forest beauty to talk about the poor, but he does so in the context of Jewish ethics, of those Biblical and Talmudic passages which proclaim the poor man's

right to GLEAN. And as it moves from the forest's beauty to the plight of the poor, Stencl's poem characteristically bids us heed the emotional as well as the physical needs of the poor: it is not only their bodies, their cold hands and feet, which must be warmed, but their trembling hearts too. When this social point has been made, we can go back to our aesthetic imagery and notice that the cold not only freezes the poor to the marrow and the heart, but that it also mimics the forest in the leaflike articulation of frost crystals on icy windows.

With this last image Stencl has once again begun that process of superimposition which we can recognize, by now, as one of his most meaningful artistic devices. The process is carried on by stanza two, which projects onto the forest the expected WHITECHAPEL scene: Petticoat Lane on a weekday evening. But however vividly Whitechapel is brought before us, we are never allowed to lose sight of the imagined forest scene: the rustling (*royshn*) of the canvas covered booths (*straganes*) brings the sound of the market and that of the forest together; the coloured canvas can then recall autumn leaves, while the empty boxes lying about can bring to mind the twigs strewing the forest. The phrase *beymer mit osyen bahangen* shows particularly clearly Stencl's creative way with the Yiddish language: by a characteristic catachresis or synecdoche, 'autumn' itself takes the place of the autumnal leaves, just as in stanza one and again in stanza three 'poverty' itself, *di oremkayt*, appears in the guise of the individual poor. Line 11 deliberately harkens back to line 2 — and this prepares us for the most obvious echo of all, the repitition of the poem's opening line in the first line of the final stanza:

וואָס איז דען אַ וואַלד מיט זיין גאַנצער שיינקייט ?

But if the reader now expects the poet to end with some kind of social prescription or indictment, Stencl deliberately disappoints him. He may admire Morris Rosenfeld; but he is not a 'social' poet in the simple and obvious way Rosenfeld was. What hap-

pens instead is that the forest image becomes more insistent and particularized: a strange sunset settles on the trees; and as it does so the poet himself comes more clearly into view than in any of the poems we have read so far. For the first time an 'I' appears, sidling in, as it were, in the guise of a vowelless gutteral:

אָ, ווען כ׳וואַנדער אין אָוונט־שעה, איינזאָם דאָ,

Notice how the syntactic pauses in this line mime the contemplative walk the lonely 'I' is taking, how they throw additional emphasis onto the postpositioned adjective *eynzam*, and how they increase the musicality of the poem by alerting us to one of Stencl's characteristic internal rhymes. Each of the three commas of the line is preceded by a vowel: *o*, *sho*, *do* — all harking back to the poem's title, whose key term *eynzam* and *ovnt sho* the line just quoted catches up.

The stressed vowel of *eynzam* is then caught and repeated in the poem's very last words, where it joins what would in Standard Yiddish be a *u* tune (*i* in Stencl's Polish Yiddish), reinforcing the eerie effect of the semantic suggestions of secrecy and dread:

אַרומגענומען פון אַזאַ אימה געהיימער.

This strange verbal echo or mirror effect — *eynzam* — *aza eyme* — is surely intended by this most conscious of poetic craftsmen. Assonances link the idea of loneliness, of an isolation mimicked by grammatical encapsulation between two commas, with the idea of mystery and dread which the forest so often inspires along with wonder at its beauty — and the effect of this is heightened by the grammatical suspension, the grammatical incompletion, of the final lines:

אָ, ווען כ׳וואַנדער אין אָוונט־שעה, איינזאָם דאָ,
אַרומגענומען פון אַזאַ אימה געהיימער.

The tune, the grammatical peculiarities, and the emotional tonality of these lines, the 'dusk' theme with its suggestions of the twilight of mankind, 'Menschheitsdämmerung', even the 'O' invocation — all these recall German Expressionist poetry no less surely than the opening had recalled German Romantic poetry. What we have here is a set of variations played by a Yiddish poet, standing firmly within a Yiddish poetic tradition, on the Romanticism and the Modernism he had encountered during the formative years he spent in the capital of the Weimar Republic.

Stencl occasionally looks back nostalgically to the poetic inspiration of the time in which he had written poetry in the ambience of Else Lasker-Schüler and members of the *Milgroym* group; and in the context of the *Yoyvl almanakh*, that *summa* of his poetic development over some thirty-five years, he allowed that nostalgia to appear in various oblique ways of which 'In eynzamer ovnt sho' offers a particularly interesting example. But when he came to transplant this poem into the new context of *Vaytshepl shtetl d'Britn* in 1961, he clearly found the German-Romantic overtones too obtrusive. He therefore cut out the opening stanza altogether and produced a new three stanza version:

אין איינזאַמער אָוונט שעה

ווי דער וואַלד אין ווינד ווו, די וואַכנדיקע טעג דאָ,
סטראַגאַנעס רוישן —ביימער מיט אָסיען באַדאַגעגען !
ביליקע פּלאַטן זינגענדיק זיך דרייען —
פּילן דעם נעפּל אָן מיט פייגל־געזאַנגען.

די פאַרנאַכטן שטיל, ווי נאָך וויסטן שטורעם,
די ליידיקע קעסטלעך — ווי צווייגן אָרום ליגן !
אַ טונקעלע שקיעה זעצט זיך שווער אויף די הערצער :
ס׳ביסל הייצונג פאַרן ווינטער צונויפצוקריגן.

וואָס איז דען אַ וואַלד מיט זיין גאַנצער שיינקייט ?
וווּנדערלעכער זון־פאַרגיי זעצט זיך אויף די ביימער !

18

כ׳װאַנדל אין אָװנט־שעה, איינזאַם אַרום דאָ,
אַרומגענומען פון אַזאַ אימה געהיימער.

The removal of the original first stanza makes the opening tighter, the juxtaposition more abrupt: no sooner have we heard of the forest than we are whisked off to the market booths, which are then compared and confronted with the forest's autumnal trees; and while the cheap gramophone records turn in this second version as they had done in the first, they no longer take us into Eichendorffian blue skies: they still recall bird song, it is true, but only within the fogs that are so persistent a feature of the Whitechapel townscape Stencl's poems present to us. One notices, once again, a closing-in process as one passes from the version of 1956 to that of 1961.

In what is now the middle stanza, the previously so abrupt juxtaposition and interpenetration of market and forest give way to simile, to explicit comparison: instead of *leydike kestlakh — dare tsvaygn arum-lign* we now read: *di leydike kestlakh — vi tsvaygn arum lign*; and the synecdoche *oremkayt* has disappeared altogether. It has made way for a line that joins natural phenomenon to inner feeling, joins the sunset over ACTUAL market and IMAGINED forest to the melancholy of those who have to glean whatever they can find if they want to bring a little warmth into their poor dwellings (lines 7–8). The alterations in this middle stanza now create a new context for the final lines of the poem, in which we hear for the first time what had been echo or repetition in the 1956 original. What is so noticeable here is that when Stencl talked about inner feelings, about the sunset as trigger, sign and symbol of the melancholy of the poor, he used the word *shkie*, a term from the HEBRAIC component of Yiddish (line 7); whereas in the final stanza, where the sunset is a phenomenon of nature, where the urban setting has for the moment disappeared and the forest trees are alone in view, he uses a term from the GERMANIC component: *vunderlekher zunfargey zetst zekh af di beymer* (line 10). The structural parallelism of these lines makes the difference all the more obvious.

And so, as before, we come to the poet's self, the *ikh* that slides in at the opening of the penultimate line, walking IN SPIRIT in the imagined forest landscape to which the actual words of the stanza entirely confine us, but walking IN BODY, as the rest of the poem makes clear, in a Whitechapel market given over, at even-tide, to empty boxes and to the poor who pick them up. The slow Romantic-Expressionist rhythm of the original version is subtly altered by the removal of the Traklian 'O' and by the speeding up of the (still contemplative) line 11, where now only one mid-break, and only one internal rhyme, are admitted; and the tune of the end is also significantly altered when an anticipatory *arum* in the penultimate line prepares for the opening word of the final one:

כ׳וואַנדל אין אָוונט־שעה, איינזאַם אַרום דאָ,
אַרומגענומען פון אַזאַ אימה געהיימער.

This is a very Stenclian effect: the first *arum* shows the poet walking in the dusk, not towards some definite goal, but in his usual guise of sympathetic *flâneur*; the second *arum*, however, circumscribes him; hems him in, encircles or environs him in fear and anxiety. And in order not to spoil this new effect by unwanted anticipation Stencl has deliberately got rid of the one previous instance in the original version in which the word *arum* echoed an earlier use. We need only compare lines 10–11 in the original version with the corresponding lines 6–7 in the revised version to appreciate what kind of changes it took to satisfy Stencl's fastidious ear.

The note of anxiety and mystery on which both versions of 'In eynzamer ovnt sho' end can be heard again and again in the course of Stencl's *Whitechapel* cycle. It is connected with many images of decay and death, ruin and degeneration, loneliness and orphaned wandering; it is connected with the destruction of the East European *shtetlakh* and the murder of their inhabitants; it is connected with cosmic visions of God using His footstool the earth as a *shive benkl* for his murdered people, and of Satan loosing his demons into the streets of London's East End. It has

links, above all, with the poet's feeling that the world he is here celebrating is passing away, as those who made it into a Jewish *shtetl* leave Whitechapel behind and other, non-Jewish settlers take over. But this theme of anxiety, regret and lament, strong though it is, must be heard in counterpoint with a theme of praise that runs all through the cycle — praise of those who made Whitechapel a home for the human spirit. Whitechapel now becomes, in the final poem of the 1956 cycle, the Jerusalem of Britain: a locution which deliberately recalls not only William Blake, but also the traditional Yiddish description of Vilna as the Jerusalem of Lithuania. It speaks of a dying Whitechapel, of a *shtetl* that has committed suicide; but this is followed immediately by a line from Ezekiel which serves to introduce the theme of Whitechapel's immortality: 'Thus saith the Lord God unto Jerusalem: . . . when I passed by thee, and saw thee polluted in thine own blood, I said unto thee: in thy blood, live . . . in thy blood, live.'

41. ווייטשעפל ירושלים ד׳בריטן

פומבדיתא, קאָרדאָווע, קראָקע, אַמסטערדאַם,
לובלין, וואָלאָזשין, ווילנע, בערדיטשעוו און קאָצק,
של־מעלהדיק וועסט בלייבן ווי איינע פון זיי,
מיט האָראָפּאַשניקעס פון זשיטאָמיר און פּלאָצק.

און אויב דער בלוטיקער שליאַד אונזערער אַצינד,
נישט דירעקט ער פירט ביז פּאַר דיין אָפענער טיר — — —
פון גרויס צער דו האָסט אַ מעשה דיר אָנגעטון,
ביזט דו געבליבן אַ פאַרבלוטיקטע אין דיר!

„בדמיך חיי . . . בדמיך חיי . . .“
יאָ, דו וועסט לעבן בלייבן מיט דיין לעצטן ייד!
אַז אין מינדסטן נאָך און אין פאַרמישטסטן שוין,
ווי אונטערן אַש טליענדיק אַ גלאָוונע גליט.

דאָ האָט ראָזענפעלד געזונגען ערלעך זיין ליד,
ווינטשעווסקי געדינט דעם יידישן וואָרט געטריי;

ווי אונזערע הייליקע שטעטלעך, פּאַרטיליקטע,
של־מעלהדיק דו וועסט בלייבן ווי איינס פון זיי.

ווייטשעפּל, דער ירושלים דבריטן,
וועסט בלייבן איינגעלייבט צווישן אונזערע שטעט!
ווי די קדושים אין דער היים, אויף קידוש־השם
גרייט צו גיין לעצטער יונג געבוירן אין אָלדגייט.

The maker of these poems is no homely, comfortable purveyor of occasional verse; he is more, far more, than the lovable (if sometimes irascible) folksy Yiddishist whom so many remember with well deserved affection. He is a great and complex modern poet, and I am proud to have been chosen to deliver this first Avrom-Nokhem Stencl Lecture in his memory.

Appendix

The full text of the poems discussed,

in their two versions

Reprinted from

Yoyvl almanakh (Loshn un lebn: London 1956)
Vaytshepl shtetl d'Britn (Loshn un lebn: London 1961)

24

1956

ווײַטשעפּל

אַ שפּרינג־ברעט פֿאַר גערראַטעוועטע ביזט געווען,
ווייטער צו שווימען, ביז פֿון שיפֿן אויפֿגענומען;
די אַרויסגעוואָרפֿענע, דערטרונקענע,
אויפֿן ברעג דאָ צו קבֿר ישׂראל צו קומען.

מאַנכע נשמות, מאחורי הפּרגוד,
דרייען זיך נאָך אַרום אויפֿן עולם הדמיון;
וואַרטן אויף אַ תּיקון, אַ „אל מלא רחמים“,
כאָטש אַ פּאַסנעם קדיש מיט אַ באַצאָלטן מנין.

מיט דיך ווי דו האָסט דיך פֿאַרטשעפּעט, ווײַטשעפּל,
צווישן הייליקע שטעטלעך ווועסט בלייבן אַ שטעטל,
און ווען נישט קיין מצבֿה מיט אַ תּנצב״ה,
שרייבן נאָך דיר כאָטש אַ פּה־נטמן אויף אַ ברעטל.

1961

אַ שפּרינג־ברעט פֿאַר גראַטעוועטע ביזט געווען,
ווייטער צו שווימען, ביז פֿון שיפֿן אויפֿגענומען ;
די אַרויסגעוואָרפֿענע, דערטרונקענע,
אויפֿן ברעג דאָ צו קבר ישׂראל צו קומען.

מאַנכע נשמות, מאחורי הפּרגוד,
דרייען זיך נאָך אַרום אויפֿן עולם הדמיון ;
וואַרטן אויף אַ תּיקון, אַ „אל מלא רחמים״,
כאָטש אַ פֿאָסנעם קדיש מיט אַ באַצאָלטן מנין.

מיט דיין ווײַ דו האָסט דיך פֿאַרטשעפּעט, ווייטשעפּל,
צווישן הייליקע שטעטלעך ווערסט בלייבן אַ שטעטל,
און ווען נישט קיין מצבֿה מיט אַ תּנצב״ה,
שרייבן נאָך דיר כאָטש אַ פּה־נטמן אויף אַ ברעטל.

1956

16. דער רעשטלעך ראַמשער

זיין טאַטע דער רב אַ ווילדער חריף געווען,
ש״ס בבלי און ירושלמי אין איין כהרף עין;
ווי סטענגעס פון מויל — ראשונים און אחרונים,
און אַלץ מיטן דף, מיטן עמוד און מיטן „ועיין״.

און ער דער זון, ווי נאָר אויף דער בערע ער שטייט,
ווי ער וואָלט אַ פילפול אויפן בעלעמער געהאַלטן!
מיט אָפענע מיילער אַרום אים דער עולם,
עס מעג ברענען די זון און אין נעפל טאָג אין קאַלטן.

דער פאַרבן־שלל, די מוסטערן, די קאָלירן —
דאָס סאַמעט, דאָס זיידן, דאָס מוסעלין און דאָס סיצן!
ס׳פליען רעשטעלעך, ווי שטיקלעך רשב״א און מהרש״א,
סחורה־באַלן וויקלען זיך — איינפאַלן זיך צעבליצן!

און ווען די איל און די אַרשין נעמט אַרבעטן —
זיין טאַטע, עליו השלום, אַליין ער וואָלט ווערן!
און ביי יעטווידן ריס דער עולם ציטערט אויף —
אין שול זיי וואָלטן דעם „שדי קרע שטן״ דערהערן.

1961

דער רעשטלעך ראַמשער

זיין טאַטע דער רב אַ ווילדער חריף געווען,
ש״ס בבלי און ירושלמי אין איין כהרף עין;
ווי סטענגעס פון מויל — ראשונים און אחרונים,
און אַלץ מיטן דף, מיטן עמוד און מיטן „ועיין״.

און ער הער זיך, ווי נאָר אויף דער „בערע״ ער שטייט,
ווי ער וואָלט אַ פילפול אויפן בעלעמער געהאַלטן!
מיט אָפענע מיילער אַרום אים דער עולם,
עס מעג ברענען די זון און אין נעפל טאָג אין קאַלטן.

דער פאַרבן־שלל, די מוסטערן, די קאָלירן —
דאָס סאַמעט, דאָס זיידן, דאָס מוסעלין און דאָס סיצן!
ס׳פליען רעשטעלעך, שטיקלעך מהרש״ל מיט מהרש״א,
סחורה־באַלן וויקלען זיך — איינפאַלן זיך צעבליצן!

און ווען די אייל און די אַרשין נעמט אַרבעטן —
עליו השלום, זיין טאַטע אַליין ער וואָלט איצט ווערן!
זיינע צוויי הענט פאָכען קונציק אין דער לופטן,
ווי ביים אויספירן וווּנדערלעך אַ פילפול אַ שווערן.

1956

17. דער שמירמית־גאָרטן פֿון ווייטשעפּל

ס'האָט אַ קעניגין אַ גאָרטן אויפֿגעהאָנגען,
אויף בריקן־קניפּן, אויף קייטן־שלייפֿן,
און דער ווּלווינער בעקער פֿון ווייטשעפּל,
אַ וואונדער גאָרטן זיך פֿאַרפֿלאָנצט האָט דאָ,
אין הערינג־פֿעסער און אויטאָ־רייפֿן.

פֿון ארבע פּינות עולם ערד צוזאַמגעשלעפּט,
און די פֿלאָנצן ווו געקאָנט באַקומען,
און אויפֿן אַספֿאַלט האַרט־געגאָסענעם,
אין קוואַדראַטן פֿון שטאָקן און גאָרנס,
גייט אויף אַ גאָרטן ביימלעך און בלומען.

און ווי פֿייערדיק די רויטע רויזן בליען!
יאָ, ס'איז דער „קיוגאַרדן“ אַ סך גרעסער,
אָבער פֿון שמירמית־גאָרטן צומאָל,
וואונדערלעכער דער ווייטשעפּל גאָרטן,
אין אויטאָ־רייפֿן און הערינג־פֿעסער.

פֿאַרנאַכט, ווען די זון צעברענט זיך אויף עק הימל —
דעם באַק־אויוון דער בעקער נעמט גליען!
אַ פֿאַרבלאָנזשעטער פֿויגל אין גאַס דאָ,
דערזעענדיק דאָס בליען פֿון גאָרטן,
צעזינגט ער זיך אינמיטן זיין פֿליען.

1961

דער שמירמית־גאָרטן פון ווייטשעפל

(די גאָלדבערגס)

אַ מלכה אַמאָל אַ גאָרטן אויפגעהאָנגען,
אויף בריקן־קניפּן, אויף קייטן־שלייפן,
און דער וולוינער בעקער פון ווייטשעפל,
אַ וווּנדער גאָרטן זיך פאַרפלאַנצט האָט דאָ,
אין הערינג־פּעסער און אויטאָ־רייפן.

פון ארבע פּינות פעלדער ערד צוזאַמגעשלעפּט,
און די פלאַנצן ווו געקאָנט באַקומען,
און אויפן אַספאַלט האַרט־געגאָסענעם,
אין קוואַדראַטן פון שטאָקן און גאָרנס,
גייט אויף אַ גאָרטן ביימלעך און בלומען.

און ווי פייערדיק די רויטע ריזן בליען!
יאָ, ס'איז דער „קיוגאַרדן" אַ סך גרעסער,
אָבער פון שמירמית־גאָרטן צומאָל,
וווּנדערלעכער דער ווייטשעפל גאָרטן,
אין אויטאָ־רייפן און הערינג־פּעסער.

פאַרנאַכט, ווען די זון צעברענט זיך אויף עק הימל —
דעם באַק־אויוון דער בעקער נעמט גליען!
אין שטייגל דאָס „באַדזשער"ל בלאָזט זיך אויף,
און נעמט עפּעס אַזוי מאָדנע־סמוטנע,
אַ היימיש ליד אויסטערליש פאַרציען.

1956

18. אין איינזאַמער אָוונט שעה

וואָס איז דען אַ וואַלד מיט זיין גאַנצער שיינקייט
די אָרעמקייט זאָל האָבן צווייגן ווו צו קלויבן,
זוניק צו צעהייצן צעציטערטע הערצער,
ווען וועלדער זיך מאָלן אויף די פאַראיזטע שויבן.

ווי דער וואַלד אין ווינד ווו, די וואָכנדיקע טעג דאָ,
סטראַגאַנעס רוישן — ביימער מיט אָסיען באַהאָנגען!
ביליקע פלאַטן זינגענדיק זיך דרייען —
בלויער הימל ברייט־צעקרייזט מיט פייגל־געזאַנגען.

די פאָרנאַכטן שטיל, ווי נאָך וויסטן שטורעם,
לידיקע קעסטלעך — האַרע צווייגן אַרום־ליגן!
קומט די אָרעמקייט פון די געסלעך אַרום,
ס׳ביסל הייצונג פאַרן ווינטער צונויפצוקריגן.

וואָס איז דען אַ וואַלד מיט זיין גאַנצער שיינקייט?
וווּנדערלעכער זון־פאַרגיי זעצט זיך אויף די ביימער!
אָ, ווען כ׳וואַנדער אין אָוונט־שעה, איינזאָם דאָ,
אַרומגענומען פון אַזאַ אימה געהיימער.

1961

אין אײנזאַמער אָוונט שעה

װי דער װאַלד אין װינד װױ, די װאָכנדיקע טעג דאָ,
סטראַגאַנעס רױשן — בײמער מיט אָסיען באַהאַנגען!
ביליקע פּלאַטן זינגענדיק זיך דרײען —
פּילן דעם נעפּל אָן מיט פײגל־געזאַנגען.

די פֿאַרנאַכטן שטיל, װי נאָך װיסטן שטורעם,
די לײדיקע קעסטלעך — װי צװײגן אַרום ליגן!
אַ טונקעלע שקיעה זעצט זיך שװער אויף די הערצער:
ס׳ביסל הײצונג פֿאַרן װינטער צונױפֿצוקריגן.

װאָס איז דען אַ װאַלד מיט זײן גאַנצער שײנקײט?
װוּנדערלעכער זון־פֿאַרגײ זעצט זיך אויף די בײמער!
כ׳װאַנדל אין אָװנט־שעה, אײנזאַם אַרום דאָ,
אַרומגענומען פֿון אַזאַ אימה געהײמער.

1956

41. ווייטשעפל ירושלים ד׳בריטן

פּומבדיתא, קאָרדאָוואַ, קראָקע, אַמסטערדאַם,
לובלין, וואָלאָזשין, ווילנע, בערדיטשעוו און קאָצק,
של־מעלהדיק ווערסט בלייבן ווי איינע פון זיי,
מיט האָראָפּאַשניקעס פון זשיטאָמיר און פּלאָצק.

און אויב דער בלוטיקער שליאַד אונזערער אַצינד,
נישט דירעקט ער פירט ביז פאַר דיין אָפענער טיר — — —
פון גרויס צער דו האָסט אַ מעשה דיר אָנגעטון,
ביזט דו געבליבן אַ פאַרבלוטיקטע אין דיר!

„בדמיך חיי . . . בדמיך חיי . . .“
יאָ, דו ווערסט לעבן בלייבן מיט דיין לעצטן ייד!
אַז אין מינדסטן נאָך און אין פאַרמישטסטן שוין,
ווי אונטערן אַש טליענדיק אַ גלאָוונע גליט.

דאָ האָט ראָזענפעלד געזונגען ערלעך זיין ליד,
ווינטשעווסקי געדינט דעם יידישן וואָרט געטריי;
ווי אונזערע הייליקע שטעטלעך, פאַרטיליקטע,
של־מעלהדיק דו ווערסט בלייבן ווי איינס פון זיי.

ווייטשעפל, דער ירושלים דבריטן,
ווערסט בלייבן איינגעלייבט צווישן אונזערע שטעט!
ווי די קדושים אין דער היים, אויף קידוש־השם
גרייט צו גיין לעצטער יונג געבוירן אין אָלדגייט.

1961

ווייטשעפּל ירושלים ד׳בריטן

פּומבדיתא, קאָראָדוואַ, קראָקע, אַמסטערדאַם,
לובלין, וואָלאָזשין, ווילנע, בערדיטשעוו און קאָצק,
של־מעלהדיק ווערסט בלייבן ווי איינע פון זיי,
מיט האָראָפּאַשניקעס פון זשיטאָמיר און פּלאָצק.

און אויב דער בלוטיקער שליאַד אונזערער אַצינד,
נישט דירעקט ער פירט ביז פאַר דיין אָפענער טיר — —
פון גרויס צער דו האָסט אַ מעשה דיר אָנגעטון,
ביזט דו געבליבן אַ פאַרבלוטיקטע אין דיר!

„בדמיך חיי... בדמיך חיי...“
דו ווערסט נאָך לעבן בלייבן מיט דיין לעצטן ייד!
אין מינדסטן פאַרשוין, און אין פאַרמישטסטן שוין,
ווי אונטערן אַש טליענדיק אַ גלאָוונע גליט.

דאָ האָט ראָזענפעלד געזונגען ערלעך זיין ליד,
ווינטשעווסקי געדינט דעם יידישן וואָרט געטריי;
ווי אונזערע הייליקע שטעטלעך, פאַרטיליקטע,
של־מעלהדיק דו ווערסט בלייבן ווי איינס פון זיי.

ווייטשעפּל, דער ירושלים ד׳בריטן,
ווערסט בלייבן איינגעלייבט צווישן אונזערע שטעט!
ווי די קדושים אין דער היים, אויף קידוש־השם,
גרייט צו גיין לעצטער יונג געבוירן אין אַלדגעיט.