

מתן חרמוני ממנהאטא לנו-יויק

הכרך האמריקני המודרני כחומר גלם לשירה עברית ויידית

"New York City, just like I pictured it, skyscrapers and everything" – כך, בשיר של סטיבי וונדר משנת 1973, אומר בחור שחור צעיר שהתגלגל אל התפוח הגדול מעיירה קטנה במיסיסיפי, כשרגליו היו עומדות בפתח תחנת האוטובוסים של פורט אותוריטי, או ג'נד סנטרל, או אולי בפתחה של תחנה אחרת. לא לחינם מודגש הפועל pictured, משמע, "שיווייתי לנגד עיניי". קרוב לוודאי שבראשו של אותו בחור ממיסיסיפי, שהגיע לניו יורק ב-1973, התרוצצה איזו תמונה של קו הרקיע, של גורדי השחקים, של אדי הרכבת התחתית העולים אל הרחוב מבעד לפתחי האוורור. אולי הוא ראה את הסרט "קאובוי של חצות" שצילם ג'ון שלזינגר ארבע שנים קודם לכן, אולי את "ארוחת בוקר בטיפאני", ואולי קיבל גלויה ממישהו שביקר שם.

כך ב-1973. אחר כך השתרר שקט לאורך קו הרקיע של ניו יורק, והשקט הזה נמשך עשרים ושמונה שנים. ראוי לעקוב בצורה גרפית אחר התפתחותו של קו הרקיע הזה – מבניין סנט-פול שנבנה לגובה של עשרים ושש קומות בשנת 1898, דרך בניין זינגר ובניין חברת הביטוח מטרופוליטן (מְטְלִיפּ) שמיתמר לגובה של חמישים ואחת קומות ונבנה ב-1909. ומשם לבניין וולוורת' (1913, שישים קומות) ולבניין קרייזלר (1930, שבעים ושבע קומות), ולאמפייר סטייט, שהקמתו הושלמה ב-1933, והוא מתנשא לגובה של מאה ושתיים קומות. בסוף, ב-1971, נבנו גם מגדלי התאומים, שהגיעו לגובה של מאה ועשר קומות. האחרונים להיבנות היו גם הראשונים ליפול. מרכז הסחר העולמי היה קצה הפרבולה. כעת חזרה ניו יורק לבניין האמפייר סטייט.

בסעיף הרביעי של המניפסט הפוטוריסטי כותב פיליפו טומאזו מרינטי: "אנחנו מכריזים כי יפעה חדשה העשירה את פאר העולם: יפעת המהירות. מכונית מרוץ [...] ניחנה ביופי רב יותר מ'ניצחון סמותרקה'". בסעיף האחר-עשר הוא כותב: "נשיר שיר הלל [...] למפעלים התלויים על העננים בחוטי העשן שלהם; לגשרים המזנקים כמתעמלים מעל ריבוא סכיניהם השטניות של הנהרות שטופי השמש; לאוניות ההרפתקניות [...] לקטרים עבי המשקופים,

שבוטשים בפסי הרכבת כסוסי פלדה ענקיים...” (מצרפתית: אמוץ גלעדי. ראו עמ' 115). מרינטי שר לפלדה ולעשן – אלא שאת שמי עריהן של איטליה ושל אירופה בכלל הוסיפו לפאר בעיקר הבזיליקות וצריחי הכנסיות. העולם הישן לא נחרב בעקבות המניפסטים של מרינטי. גם לא בעקבות מלחמת העולם הראשונה. כשהתפזר ערפל הקרבות, הוסיפה המונה-ליזה לחייך. כדי לראות פלדה ועשן, צריך היה לחצות את האוקיינוס.

בניו יורק של שני העשורים הראשונים של המאה העשרים הלכו הברזל והזכוכית ובלעו לתוכם את האבן. מהקומה העשרים ומעלה היתה ניו יורק עיר מודרניסטית במובהק. הסגנון הקלסי, האירופי, לא הצליח להעפיל מעל לקומה העשרים. פיתוחי האבן והעמודים הקלאסיים של וול-סטריט נבלעו תחת תועפות הברזל של בניין מְטְלִיף ושל בניין הוולוורת'. הפלדה היתה אז, כפי שנהוג לומר, השיש החדש.

סביר היה לשער כי ניו יורק המתפתחת תהיה בית-יוצר לשירה שתבטא את העולם החדש, אך עיבודו של החומר החדש הזה לשורות שיר לא היה עניין של מה בכך. קל וחומר כשמדובר בשפות שהביאו איתם המהגרים, ובייחוד בשפות שהביאו איתם לאמריקה שני מיליוני המהגרים היהודים: העברית, ובעיקר היידיש. לשם כך היתה נחוצה לא רק פואטיקה חדשה, אלא כמעט שפה חדשה. וליתר הדיוק, הכרח היה לטעון שפות ישנות במטענים חדשים.

בין שנות השבעים של המאה התשע-עשרה לאמצע העשור השני של המאה העשרים, גדלה אוכלוסייתה של העיר ניו יורק ממיליון לחמישה מיליון נפשות. ב-1860 עוד חיבר וולט ויטמן (1819-1892) שיר הלל לעירו, “מנהאטא”: “אי – ששה עשר מיל אָרְכוֹ, ומוצקות אַשְׁוֹתֵיו / רְחוּבוֹת צְפוּפִים לְאִין סְפוֹר, שְׁגִשְׁגִי בְּרוֹל גְבוּהִים, דְּקֵי גִזְרָה / חֲזָקִים, קְלִים, עוֹלִים לְתַפְאָרָה מוֹל שְׁמִים וְכִים [...] / הַתְרַנִּים לֹא יִסְפְּרוּ, אֲנִיּוֹת הַקִּיטוֹר הַלְכָנוֹת, הַמְשֻׁמְשׁוֹת אֶת הַחוּפִים, / סִירוֹת הַמְפָרְקֵי, הַמְעֵבְרוֹת, אֲנִיּוֹת הַקִּיטוֹר הַשְּׁחֵרוֹת, טוֹבוֹת הַתְּכָנִית [...] / הַמְהַגְרִים הַבָּאִים, חֲמִשָּׁה עָשָׂר אוּ עָשָׂרִים אֶלֶף לְשׁוּבָע [...] / עִיר הַמִּים הָאֲצִים וּמִתְנַצְצִים! עִיר צְרִיחִים וְתַרְנִים! / עִיר מְקַנְנֵת בְּמַפְרָצִים! עִירִי!” (תרגום: ש' הלקין)

וולט ויטמן שר לאמריקה, אבל הוא כתב – עדיין – אל מול אירופה. הוא הילל את איתני הטבע של אמריקה והעלה על נס את הדמוקרטיה ואת העולם

החדש, ובכך הכריז על עצמאותה של השירה האמריקנית לנוכח המסורת של הספרות האנגלית. כאשר תיאר וולט ויטמן את ניו יורק, היתה זו "עיר לדוגמה": עיר של מיליון בני אדם, שהיא אחד מנזרי הבריאה האמריקנית. אך ניו יורק זו של ויטמן היא עדיין עיר אירופית, עיר אלגנטית שאך קילפו מעליה את פיח הארובות ואת טחב הלֶבְנִים. עדיין אין זו "ניו יורק סיטי", וודאי שלא "נוֹ-יוֹק", כפי שכינו אותה היהודים שזה מקרוב באו.

ברשימת המלאי שהוא עורך ב"מנהאטא" שלו, מונה ויטמן את אלפי המהגרים שהגיעו אל העיר מדי יום, ועומד נפעם מול אלה שבחרו לעזוב את העולם הישן ולעקור לעולם החדש. ואף על פי כן, אילו מצא ויטמן את עצמו בניו יורק כמה עשרות שנים אחר כך, בשנותיה הראשונות של המאה העשרים, ספק אם היה מזהה את העיר שבה בילה את שנות בחרותו. המהגרים – ובעיקר המהגרים היהודים – שוב לא היו פריט אחד מני רבים בפנורמה האמריקנית כפי שפָּרַש אותה ויטמן. אמריקה התפצלה מעתה לכמה עולמות מקבילים. לצד אמריקה הישנה, עולמו של וולט ויטמן, התקיימה בניו יורק אמריקה החדשה: עולם זר ומוזר של מהגרים. ובתוך העולם הזה פעלו יוצרים, שביקשו לתת ביטוי שירי חדש להוויה הבלתי-מוכרת שאליה התגלגלו.

השירה העברית ושירת יידיש בניו יורק של שני העשורים הראשונים של המאה העשרים היא מעין מעבדה המלמדת כיצד נוצרת שירה מתוך המפגש עם הלא-מוכר. המשוררים העברים שהגיעו לאמריקה באו מתוך מסורת מגובשת – שירה שעבדה פרק ארוך של אינקובציה לאורך תקופת ההשכלה, והפכה מזוקקת ומלוטשת עם הופעתם של ביאליק וטשרניחובסקי. באותו הזמן, השירה היידיית היתה עדיין בעריסתה – שירה בעלת מסורת צנומה, נטולת סטנדרטים ברורים, שדה בור שירי של ממש.

איך מתארים תופעה כמו הכרך הניו-יורקי בעברית? השירה העברית של ראשית המאה חסתה כולה תחת הצל הענקי שהטילו ביאליק וטשרניחובסקי. הללו היו בעיקרו של דבר משוררי טבע – "קצתי בקריה ואעל ההרה", כתב טשרניחובסקי בשירו Nocturno – ועם המטען הפואטי הזה הגיעו חניכיהם, פרחי המשוררים העברים, ממזרח אירופה לניו יורק. ופתאום העיר, "הקריה המעטירה", היא שעומדת במרכז ההוויה. החוויה האנושית מתמקדת מעתה במרחב המחיה החדש והנוכרי, המרחב האורבני של

המטרופולין הגדולה. אלא שלדידה של קבוצת המשוררים העברים שהגיעו לאמריקה בעשורים הראשון והשני של המאה העשרים, ובהם ב"נ סילקינר, ישראל אפרת, הלל בבלי, אפרים ליסיצקי, לחיוזין אורבני זה לא היה חלק בעולמה של השירה. את השירה, לדידם, צריך לצאת ולחפש במחוזות אחרים. העיר החדשה, שהמתינה מאחורי שערי ההגירה של אליס איילנד, זרעה היסטוריה פואטית בקרב המשוררים העברים. אל מול המציאות החדשה, הכרה היה לבחון מחדש את הארסנל של השירה העברית, את העולם המטפורי שלה, את המודוס השירי.

חלק גדול מן המשוררים כמו הרימו ידיים לנוכח התמורה הגדולה הזאת. הם נשארנו בתוך הגבולות הבטוחים שהציעו ביאליק וטשרניחובסקי, וייתרו מראש על כל ניסיון לשדד את מערכותיה של השירה העברית. מקומה של השירה בעבורם היה אפוא בעיקר המקום שבו משתתק הכרך ונותר רק המשורר הניצב מול הבריאה. כך, למשל, תיאר המשורר ישראל אפרת (1891-1981) ב"1911, זמן קצר לאחר שהגיע לאמריקה, את החוויה האמריקנית שלו: "שְׁנִינֵנו עַל שַׁפַּת נְהַר הַיַּרְדֵּן וְשָׁבְנוּ, / נִיְהִי לַיְלָה, סוּף קִיץ וְתַחֲלָה שֶׁל סוּד וְדַמְמָה עִמָּקָה כְּמוֹ הַטָּה הָעוֹלָם / אֶת אֲזוֹנוֹ לְחֵלוֹם שְׁנֵי לְבָבוֹת אֶרְגוֹ [...] / וְמָה רַבּוּ פּוֹכְכִים! לֹא רָצָה אֱלֹהִים / עוֹד אֶחָד לְתֵלוֹת, לֹא מָצָא לוֹ מְקוֹם..." (אפרת, "פעמי חלומות", 1911)

בשירתו האמריקנית המוקדמת של ישראל אפרת אין מקום לא לרכבת התחתית, לא לרכבת העילית, לא למגרל וולוורת' ולא לגשר ויליאמסבורג. הכרך הגדול אינו חלק ממצב האדם, שאפרת ביקש לתת לו ביטוי. לכל היותר ניתן למצוא בשירתו את שולי המטרופולין, את המקום שבו נפגשת העיר הגדולה עם הטבע. משוררים עברים אחרים הרחיקו עוד יותר את עדותם וכתבו על מפלי הניאגרה, על הרי הקטסקיל או על שדמות ניו אינגלנד. דומה כי שירה עברית ניו-יורקית זו אימצה לעצמה התנהלות עצלתנית בנוסח מזרח-אירופה בשלוות המרחבים האמריקניים, וכמו בחרה להחליף עולם ישן בעולם ישן. היא היתה במידה רבה היפוכו של האידיאל הפוטוריסטי, כפי שהתבטא במניפסט של מרינטי מ-1912: שירה סדורה, מהורהרת, לירית, ורתוקה למוסרות העבר.

ניסיון ראשון לחרוג ממצב עניינים זה נעשה ב-1918. בפתח מדור השירה של "לוח אחיעבר" – לוח ספרותי שראה אור בניו יורק ואמור היה להציג מעין

tour de force של הספרות העברית באמריקה – הופיעה הפואמה "נו יורק" (כך במקור) מאת שמעון גינצבורג: פואמה ארוכה, המשתרעת על פני עשרים וחמישה עמודים, בנוסח הפואמה הביאליקית, שאמורה היתה – סוף סוף – לתת ביטוי עברי הולם לכרך הניו-יורקי.

יש להקדים ולומר: הפואמה "נו יורק" היא, לדעתי, אחד הכישלונות המפוארים של השירה העברית המודרנית. דומה כי גם שמעון גינצבורג עצמו – אולי בעקבות ביקורות שספגה הפואמה מצד מבקרים ארץ-ישראלים ובראשם יעקב רבינוביץ – התנער מהרפתקה שירית זו, ובמהדרת שיריו המקובצים נפקד מקומה של "נו יורק". עם זאת, היה בלי ספק משהו הרואי בניסיון ראשוני זה להפגיש בין הכרך הגדול לבין השירה העברית. כך פותח גינצבורג, לאחר הקדשה קצרה, את המסע הפואטי שלו אל תוככי ניו יורק:

נו יורק
פואמה בפרוזה,
פואמה אלוהית גם שטנית אדירה אימה
הפתובה בחרוזים לבנים!
אשר מגדלך ראשיהם בעב, ענקי זועה
ונתונים בין חומות ננסים
והיו כדמות חרוז אחד, כה נורא בארכו, שש אמות וזרת
מתמודד בין שני חרוזים קצרים,
אשר משקל שירך לא מדוד
ופעם כאשד הוא מקפץ
ופעם הוא שוטף כשטף מים רבים באביב,
ופעם בכבדות יתנהל ושירקה
כשירקה של קרון לא משחו אופניו [...]
לא מדוד המשקל לשירך יצירה רבת,
ומלים מרבות כף פראיות זרות [...]"

אפשר לפטור את הניסיון הזה של גינצבורג בלא כלום ולראות בו יצירה ילדותית ומתלהמת ("פואמה אלוהית גם שטנית"). קל לקבוע שיש כאן סימנים לאפולוגטיקה של משורר מתחיל, ואף למגלומניה של גרפומן ("לא מדוד המשקל לשירך יצירה רבת... וכו'). אלא שבכך נחטיא כמדומה את

העניין המרכזי בפואמה: עצם המפגש או ההתנגשות שנוצרים בין העברית הקלסית לבין העיר המודרניסטית. ראוי לתת את הדעת על הניסיון המעניין שעושה גינצבורג בפתח הפואמה: באמצעות השורות הלא-סדורות כמו משרטט המשורר את קו הרקיע של העיר, שעליה הוא בא לשיר. אורך השורות הוא, כביכול, כגובה הבניינים. כשהוא מגיע אל השורה המתארת את הגבוה בגורדי השחקים (בניין וולוורת', לצורך העניין) – "וְהָיָה כְּדָמוֹת חֲרוֹז אֶחָד, כֹּה נוֹרָא בְּאָרְכוֹ, שֵׁשׁ אַמוֹת וְזָרֵת," – הוא מאריך ומאריך בה, ועד שמצליח הקורא להגות שש-אמות-וזרת, גובהו של גְּלִית הפלשתי, נשימתו כמעט נעתקת.

אך עם כל החידוש שבניסיון זה, הדפוסים הפואטיים שבהם משתמש גינצבורג אינם זרים לקוראי השירה העברית בת הזמן. הדובר בפואמה הוא מעין נביא או שליח שטן, המתהלך בעיר ומתבונן בחזיונות הנגלים לפניו, כמוהו כמשורר-הנביא העובר על פני העיירה השחוטת ב"בעיר ההרְגה" של ביאליק. אך במקרה של גינצבורג מוטלת על השליח משימה כפולה: לא רק לתאר את מה שנגלה לעיניו, אלא קודם כול לתרגם את החזיונות האלה לשפת השירה העברית. התוצאה, ניתן לקבוע, היא פאניקה מוחלטת: "וְנִשְׂאוּ בְּסוּפָה פְּמוֹץ, הֵם וּבְנֵיהֶם מִחֲמַדֵי עֵינֵיהֶם, / וְשָׁמַע הַמֶּלֶךְ צַעֲקוֹתָם – וְצַחַק אֶת צְחוקוֹ אֶצְוֹרִי, / וּנְפָרוּ עֲצָמוֹת בְּנֵי אָדָם, כְּפֹרַע, עַל הָרִים וּבְקָעוֹת, / וְעֲרֵבוֹת הָעוֹלָם אֶת דָּמָם תְּרוּיְנָה [...]"

ארבע שורות אלה הן דוגמה אחת מני רבות לפאניקה הזאת. המשלב הגבוה שמשמש את המשורר מוליך איזו צעקה בלתי-נשלטת, שאינה חדלה לאורך כל עשרים וחמישה העמודים של הפואמה. ובתוך השוד והשבר הללו מוביל המשורר את הקורא ברחובות העיר המודרנית, ומבקש להציג לפניו את קסמיה ואת תחלואיה. הוא חולף ליד שלטי הניאון שהופכים ל"אותיות אש טמירות נגלות ככתבת יד פלאית / רוֹעֵדֶת, כּוֹתֶבֶת בְּכֶסֶף וּבְזָהָב וְרוֹעֵדֶת..." הוא עוצר ב"בְּתֵי הַבָּמוֹת לְתֻמוֹנוֹת אֱלֹמוֹת", ומשם הוא פונה להאזין לקול שוועת הכינור העולה מתוך "בֵּית מִמְכָּר אֶהָבָה שֶׁל כּוֹשִׁיּוֹת סְבוּאוֹת".

האם ביד משורר דק הבחנה ומוכשר מגינצבורג היה עולה לתת ביטוי שונה, פחות ארכאי, פחות היסטרי, לחוויה האורבנית העברית? ב-1926, במהלך ביקור שערך אצל הקהילה היהודית בניו יורק, לאחר כמה שנים של שתיקה שירית כמעט מוחלטת, כתב ביאליק את השיר "ינסר לו כלבבו": "קֵן הַשָּׁטָן! / מְקוֹר כֹּל נִגְעֵי אָנוּשׁ וְחֵיק כֹּל זֹעֵוֹת, / הַכֶּרֶךְ, בּוֹ מֵאֵס לְשַׁכְּנוֹ חֶסֶד אֱלֹהִים / וְלֹא תֵלֵין עֵינָיו בּוֹ לְעַד וְלֹא תִנְהָה – / אַחֲרֵיתָךְ אַחֲרֵית סְדוֹם וְנִגְנָה! [...]" שירו של ביאליק הוא ללא ספק מתוחכם ורב רבדים יותר מאשר הפואמה של גינצבורג, ואף על פי כן דומה כי גם בכיר משוררי העברית נכשל כישלון חרוץ

בניסיונו למשש את הדופק של העיר מבעד למסך הרעש האורבני. בין השדרה החמישית לברודוויי, אפילו ביאליק – ממש כמו גינצבורג – עומד וצועק. וכך גם אברהם שלונסקי במחזור "הונולולו" הכלול בקובץ "דוי" (שנכתב לפני שביקר המשורר בניו יורק): "אך מִחַר / מְקַרְצֵי שְׁחֻקֵי יְקָרְסוּ יְמִלְקוּ / פֶּרְרֵק! / וּבְקָרְסוּ / וְשִׁרְטוּ צְרִיחֵיהֶם כְּגִפְרוֹרֵי נְפִילִים / אֵת גֵּב הַשֶּׁחַק / עַד יֵצְתוּ בְּרָקִים כְּשִׁרְטוֹת זָבוֹת דָּם."

מה יש בה, בניו יורק, שהוליד זעקות שבר פשטניות כאלה לא רק אצל משורר זוטר כשמעון גינצבורג, אלא גם אצל משוררים כביאליק ושלונסקי? נראה כי תשובה אפשרית היא זו: בתוך מערכת של שירה ששמה לה את הטבע כאידיאל הראשון במעלה, הצטיירה העיר הגדולה כהיפוכם של האידילי ושל האידיאלי. מתוקף טבעה של השירה העברית, כפי שנתפסה באותה עת בעיני רוב יוצריה, תפקידו של המשורר העברי היה להתקומם על הזוועות האורבניות שהתגלו לעיניו. בתוך המערכת הפואטית הזו חזקה על ניו יורק שתהפוך ל"קן השטן", כהגדרתו של ביאליק, או ל"כרך של סמאל" כהגדרתו של שמעון גינצבורג.

זאת ועוד, השירה העברית התעקשה לתרגם את המציאות החדשה לרפוסים קלאסיים בדוקים: גובהו של בניין וולוורת' הוא "שש אמות וזרת", העובדים בסדנאות היזע הם בני ישראל הנאנקים תחת פרעה, והעיר היא לעולם כבל או נינוה. ההזרה הנוצרת כך היא מוחלטת. העברית היא מסך עבה, שדרכו אמורה העיר להשתקף. מה שנותר מוכר הוא השדה הפואטי לברו.

ספרות היידיש, לעומת העברית, התייחסה אל העיר במידה רבה של נונשלנטיות. בפרק "כתריאלבקה בניו יורק" מתוך "מוטל בן פייסי החזון" מתאר שלום עליכם את האופן שבו הופכת ניו יורק למקום פמיליארי בעבור גיבור הרומן, מוֹטֵל, מתוקף כך שנדמה כי העיירה המזרח-אירופית כולה העתיקה עצמה אל העיר. הפמיליאריות הזאת אינה פרי עולמו האסוציאטיבי והרגשי של בן החזון בלבד, כי אם תולדה של תחושת הרצף הגלותית ושל מצבו העקרוני של האדם היהודי בגלות. שכן, גלות היא גלות: מעין ארץ לא גיאוגרפית, הנודדת על פני יבשות וימים. פעם אתה כאן ופעם אתה שם: כבל, ספרד, פולין-ליטא, אמריקה.

בתפיסה זו יש כדי ללמד על האופן שבו ראתה תרבות היידיש כולה את החיים בניו יורק. אם הספרות העברית תפסה בדרך כלל את החיים החדשים כמהפכה, הרי שהספרות היידיית ראתה בהם בראש וראשונה המשכיות. תחושת המשכיות זו היא שהכתובה את המודוס אצל משורר ההגירה היידי הגדול, משה לייב הלפרן (1886-1932).

עד להופעתו של משה לייב היתה השירה היידיית באמריקה תכליתית ביסודה. היא ביקשה לתת ביטוי מחורז, על פי רוב בקצב המרש, לסדר יום חברתי-פוליטי (למשל, בשירתם של מוריס רוזנפלד או דויד אדלשטאט). סדר היום הזה קדם תמיד לטעם האמנותי.

אנשי קבוצת "די יונגע", "הצעירים", בראשות זי שא לנדאו ומאני לייב, ניסו אמנם להכניס מקצבים חדשים לשירה הניו-יורקית, אך דרוש היה משורר בקנה מידה של משה לייב הלפרן כדי לחולל בה מהפכה אמיתית. משה לייב הלפרן פרע את מקצבי המרש הסדורים והכניס איזה כאוס אל תוך השירה. החריזה החמורה פינתה מקום לחריזה פרודית, לפעמים מוגזמת במתכוון, שנשברה בהתרסה או בזעף או באנחה נוסטלגית, ואילו את מקומה של האג'נדה תפס אצל משה לייב הלפרן האדם: "אוּן־רֶחִי וְרֶחִי, לֹא תוּכַל לְחוּלֵל / שְׁגֶשֶׁר יוֹקֵם / אֶל מַעְבַּר לַיָּם — / וְעֶרְגָתְךָ הֲלֵא שָׁם, עַל הַחֹף שְׁמַנְגָה / זוג פְּפוֹת אֲדָמוֹת מְגִבִּיהָ וְוֹעֶקֶת, / כְּבַת כְּפָר גְּמֵלוֹנִית שְׁלֵגָבֶר זְקוּקָה / לְגַבֶּר זְקוּקָה / לְגַבֶּר זְקוּקָה." (עברית: בנימין הרשב).

במאמרו "דער פֶּאַרביקער בויגן" (הקשת הצבעונית — על המודוס בשירת לייעלעס בשנות העשרים) כותב אברהם נוברשטרן כי הסאבוויי הניו-יורקי שימש בשירת יידיש מעין המשך לקונצפט הפואטי של הרכבת המזרח-אירופית. כלומר, מקום שאינו אמצעי תעבורה תכליתי בלבד, כי אם שדה התרחשות מובהק של אינטראקציה אנושית. שירי הסאבוויי של משוררי היידיש הניו-יורקיים הם אפוא מעין המשך לסיפורי הרכבת של שלום עליכם. באופן אנלוגי אפשר לומר כי משה-לייב הלפרן היה במובנים מסוימים ממשיך דרכו האמריקני של שלום עליכם. כשם ששלום רבינוביץ יצר את דמות המספר "שלום עליכם", כך בנה משה לייב הלפרן את הפיגורה הפואטית "משה לייב" המשורר. וכמו שלום עליכם המספר, גם משה לייב המשורר כורה אוזן לרמזות הנקרות בדרכו ומשמש להן פה. הדוגמה המובהקת ביותר היא אולי דמותו של וְרֶחִי, מין זורבה יהודי ששוטט בין ברייטון ביץ' וקוני איילנד, שמשה לייב הלפרן הקדיש לו מחזור שירים ארוך בספרו השני "די גאַלדענע

פֶּאוּוּעַ, "טוּס הַזֶּהב" (ראו לעיל בית מתוך השיר "זרחי צו זיך אַליין", "זרחי אל עצמו").

עם זאת, חומרי הגלם של משה לייב שונים מאלה של שלום עליכם. אם שלום עליכם כתב על כתריאלבקה בניו יורק, הרי שמשה לייב הבין שכתריאלבקה, כסמל לעיירה היהודית כולה, היא מעתה ואילך בחזקת נוסטלגיה גֵּרָדָא. אם שלום עליכם כתב על תהליך הפרימה החברתית של הקהילה היהודית המזרח-אירופית עם הגעתה לאמריקה, הרי שמשה לייב הלפֶּרן כתב על ניו יורק, שבה הקהילה היהודית כבר פרומה ומפוררת, וכיטא מצב חדש בתפיסה היהודית: מצב שבו אין כלל, אלא יחידים בלבד. יהודי בודד כזה אנחנו מוצאים, למשל, בשירו של הלפֶּרן, "נישט זיין שיקסל" ("לא השיקסע שלו". מיידיש: מתן חרמוני):

מוֹיִשֶׁה לַיִיב, מוֹיִשֶׁה לַיִיב
היא לא מְשֻׁדָּת הוֹרִיָה, הַשִּׁיקָסֶע שְׁמוּלֶךְ
אם כֶּה, מַנִּיֵּן היא? מִכָּאן.
כְּלוּמֵר, צְפֹרֶת-כְּרוּדוֹי, שְׁבָאָה וְהִלְכָה.
בְּאֵמֶת?
אוּלֵי.

וְגַם אֶפְשֶׁר שְׁלֵא.
וְהיא רַק רִקְנֵינִית, וְהיא רוֹקֶדֶת הוּלָה
בְּקוֹנֵי אֵילָנֵד פֶּה,
וְלִילָה אַחַר לִילָה, גְּדִילֵי זֶהב עֲדוּ לָהּ.
אָה, כְּכָה?
אוּלֵי...

וְגַם אֶפְשֶׁר
שְׁמַחֲכָה לָהּ לוֹרֵד, וְלוֹ זָקֵן לְכֹז,
הוא גֵּר בְּבֵית מְלוֹן,
וּמְשֻׁרְתוֹ נֶצֶב זָקוּף עַל הַמִּפְתָּן,
כְּמוֹ דְמוּת מְשַׁעֲנָה
אוּלֵי...

וְאִם זֶה כֶּךָ,
אֲזַי אֵיךְ זֶה שֶׁהַלֹּרֵד כִּלְלַל לֹא נִגַּשׁ לְשֵׁם,
אִם כֶּךָ אֲזַי אֵיפֹה הוּא?
אוֹלַי גַּם הוּא בּוֹדֵד, מוֹיִשָּׁה לֵיב, בּוֹדֵד כֶּךָ סֶתֶם,
כְּמוֹךְ — — —
אוֹלַי.

הנימה הפמיליארית, האגבית, שורה על הכול. הלפרן אינו מצייר את ניו יורק באש ובתמרות עשן. לעולם הוא פונה בשירתו אל ניו יורק של מטה. הכרך הגדול הוא, לדידו, יריד אנושי עצום — יריד הרוחש בינות לגורדי השחקים, תחת שלטי הניאון ועל גשרי הברזל — ובתוכו מסתובב משה לייב ה"פושטק", בן רמותו של המשורר. משה לייב זה אינו נושא את עיניו למעלה, אל גורדי השחקים, אלא מיישיר את מבטו אל העוברים והשבים. כך הוא מתבונן בִּזְרָחִי, וכך הוא צופה ברקדנית ההולה מקוני איילנד.

העיר ניו יורק היא עצם מעצמותיה של שירת הלפרן. היא כלוב הצלעות שלה. בתוך המסגרת ההנדסית הזו — גורדי השחקים, המסילות, התעלות, המזחלים והגשרים — פועם הדופק של העיר על מיליוני הנפשות שבה, ופועם גם מקצב שירתו של משה לייב. ובמקצב הזה הוא כתב את ההמנון הגדול לחיים, "דער גאַסנפויקער" ("המתופף בחוצות"):

"בָּאָה נְעָרָה הוֹלְלֵת / לְהִבָּה בִּי מִשְׁתוֹלְלֵת / טְרוֹפֵף קִבְחַת אֶסְתוֹכֵב / אֶהְדֵּק
שְׁנֵי עַד כָּאֵב / וְאֶלְהֵט / בּוֹאֵי בַת / תְּנִי יְדֶיךָ וְנִשְׁעֵט...". (עברית: בנימין הרשב)

ואת Memento Mori, ההמנון הגדול למוות: "וְאִם מוֹיִשָּׁה לֵיב אֶל הַמּוֹת
נוֹפֵף / בִּידוֹ מִרְחוֹק וְשָׂאֵל לְשִׁלּוֹמוֹ / וְדוֹקָא עֵת כְּמִים הַמּוֹן הֶרְכָּבוֹת / בְּחִדּוֹת
הַחַיִּים הַשְּׂתֵפֵר לְתָמוֹ — / הֵיאָמִינוּ לְמוֹיִשָּׁה לֵיב?" (עברית: בנימין הרשב)

אחרי משה לייב הלפרן באו משוררי ה"אינויך" (שם שנגזר מהצירוף היידי אין-זיך: "בתוך עצמו") האינטרוספקטיביסטים, ובראשם יעקב גלאטשטיין ואהרון גלאנץ לייעלעס (לֵיִלְס). המודרניזם של קבוצה זו כבר היה קרוב הרבה

יותר למודרניזם האירופי בן הזמן. גלאטשטיין, ליילס ויתר משוררי הקבוצה הכירו היטב את הזרמים החדשים בשירה האירופית, וכשכותב ליילס (1889-1966) את שירו "ניו יורק", דומה כי אל שורות השיר מתגנב יותר משמץ מהפואטיקה, שהטיפו לה מרינטי והמשוררים הפוטוריסטים: "פֶּלְדָּה, וְגוּגִית, גְּרָנִיט, שְׁאוֹן, מְהוּמָה. / מְכוּנִיּוֹת, רִפְכַּת-עַל. תְּחַתִּית. / בּוֹרְלֶסְק. גְּרוֹטֶסְק. קֶפֶה וְסִינֵמָה. / אוֹר־חֲשָׁמְלִי צוֹרֵם, חוֹרֵק, מִבְּעִית. [...]"

שירת יידיש הזדהרה בניו יורק למשך דור אחד נוסף. אחר כך כבר כמעט שלא נותרו לה קוראים. הספרות היהודית באמריקה הושיבה על כס הכבוד את יצחק בשביס זינגר ופנתה לכתוב באנגלית.

למרבה האירוניה, השירה העברית התפייסה עם ניו יורק רק מעת שהחלה לפסוע אל עבר השירה היידית. ב־1927 פירסם שמעון הלקין (1898-1987) מחזור שירים עברי שנשא את הכותרת Café Royal — שם בית הקפה ששימש מקום מפגש הן למשוררי קבוצת "די יונגע", הן למשוררי האיניזך אחריהם. אבל היה זה רגע לפני שעזב את ניו יורק ועקר לארץ ישראל.

מי שנשאר לככות את השירה העברית באמריקה, היה גבריאל פרייל (1911-1993), שבא מתוך שירת יידיש, אבל בחר בעברית. בניגוד לבני הדור הראשון של השירה העברית באמריקה, פרייל כבר הכיר את רחובותיה של העיר ואת גשריה, והוויית הכרך הגדול שוב לא הפחידה אותו (גם אם לא אחת נדמה שגורדי השחקים היו לו למטרד). המשורר העברי-אמריקני הגדול ביותר הוא גם מי שכיבה את האור על השירה העברית בניו יורק:

"חוֹף הָאֵיסְט רִיוֹר, רִגֵּל שְׁלִמְנֵהֶטֶן הָאִי / שְׁמִים מְעַנְנִים פִּקְעוֹת עֶשֶׂן שְׁלִבְתִּי חֲרֶשֶׁת. / שְׁמִים כְּבָדִים, נוֹשְׂאֵי רַחֲמִים לְעֶצְמָם. / וְתַחְתָּם — אִישׁ אֶכּוֹל דְּוֵי כָּבֵד יוֹתֵר / מְצַנֵּן פְּסִיעוֹתָיו בְּקִטְיַת אֲגָדוֹת" ("חוֹף הָאֵיסְט רִיוֹר", מתוך הספר "זמן ונוף").



בניין מטלייף בניו יורק בזמן בנייתו