

SURREALIST GELLU NAUM

Mirela Radu

Assist. Prof., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: As Andre Breton, Gellu Naum remained faithful "(...) to the surrealist way of living and writing poetry, which proves that, for the poet, choosing surrealism was not a conjectural option, but the expression of the authentic self-affirmation"¹ Ion Pop, the critic, as well as the mentor of the surrealist movement, considered that Gellu Naum preferred the lived poetry to poetry-literature. Gellu Naum lives the deception and "the poets' deep sadness who all their life, struggled not to practice literature and, in the end (...), found that they actually did only that." Having the feeling of being infected with literature far deep, to the bone marrow "so that" any doctor would see in each of my nerves the stinking gangrene of poetry ", the poet wants to" shake the poem by producing it."² A kind of self-overcoming fears, this therapy seems, in some cases to give the expected result. The only one who gives hope to the writer is the conviction that participating in literature, he undermines it, the conviction of being a ferment of change.

Keywords: catharsis, literature, surrealism, hazard, reality

În *Castelul orbilor* (1946), Naum își definește poezia drept "știință a acțiunii", mod de a perturba "îngrămădirea dogmatică." Poezia este văzută ca revoltă având însă caracter de renaștere, de catharsis: "acest contact este asemenea focului, asemenea panicii, asemeni iubirii, asemeni apei, asemeni revoltei, asemeni morții care ne primenește sângele."³ Poezia este dinamitară, ea reușește, prin implozie, să renască în sufletul poetului noi trăiri menite să-i primenească ființa căci lirica este o prorocie a viitorului, o fereastră deschisă atât spre interior cât și spre exterior: "Poezia este un avans, un promițător avans, o profecție a gândirii noi și reale. "

Poate, cel mai bine surprinsă reunire de plăsmuire și realitate din lirica naumiană este surprinsă de Vasile Spiridon: "Concretețea imaginilor cu care Gellu Naum își începe de obicei poeziile ne dă sentimentul unei lumi obișnuite, pentru ca undeva, prin câteva date bizare, aceasta să dobândească un aer derutant, enigmatic. Prospectarea în câmpul insolitului și al necunoscutului este menită, în concepția poetului nostru, să restabilească unitatea de viziune dintre real și imaginar, dintre cotidian și miraculos, dintre rațiune și vis. (...) Inteligența-i dedulcită sensibil coboară totul la treapta imaginativ-palpabilă, la domeniul presimțirilor, întrucât eul liric vrea să se dezbrace de « ferocea mea luciditate », de « falsa conștiință » care îl ține sub platitudinea convenționalismului (...)."⁴ Aflată la granița subțire dintre obiectiv și

¹ Gabriela Duda, *Literatura română de avangardă*, Editura Humanitas, București, 1997, p. 197

² Gellu Naum, *Medium*, București, *Colecția suprarealistă*, 1945, pp. 10-13

³ Gellu Naum, *Castelul orbilor*, Colecția suprarealistă, București, 1946, p. 19

⁴ Vasile Spiridon, *Prefață în Gellu Naum, Exactitatea umbrei*, Editura Paralela 45, Pitești, 2011, p. 237

subiectiv, această lirică respiră aerul tare al celor două lumi. Ca un adevărat om de știință, poetul sondează cele două lumi, ale simțitelor și ale intangibilului. Senzația de inedit este dată și de capacitatea permanentă a poetului de surprinde: “Și-a păstrat intact gustul pentru asociațiile stupefiante, pentru rupturi în carne poemului și pentru schimbări de ritm neașteptate.”⁵

Combinatie de sacru și profan, poezia naumiană nu poate fi totuși încătușată în simpla periodizare aleatorie a unui curent literar: “Ca și Elytis, Octavio Paz sau portughezul Herberto Helder și asemeni recent dispărutului René Char, cu toții avându-și un punct de plecare din suprarealism, dar evoluând ulterior pe alte coordonate estetice, Gellu Naum reprezintă un «caz» de rebeliune față de suprarealismul istoricizat (cu toate abjurările sau exorcizările cunoscute).”⁶

Pentru Gellu Naum, între eu și univers există o rețea de “vase comunicante”, în care visul este supraordonat realității. Pentru poetul suprarealist, locul central al concepției sale literare suprarealiste îl constituie hazardul obiectiv și obiectul suprarealist, sub influența lui Dali și a lui Breton. Poetul caută permanent, într-o stare de așteptare activă, modalități de comunicare cu lumea înconjurătoare. Iar această așteptare se transpune în mediumnitate, la semnificațiile pe care contactul între lumea văzutei și cea a nevăzutei îl presupune. Naum caută lucruri eliberate de “uniformele cretinizante.” Modelarea obiectelor conform dorinței poate îmbrăca forma “fazei de cristalizare” (care este una lentă) sau o alta “exuberantă” (caracterizată prin celeritate). Poetul lucrează pentru a deveni vizionar, pentru a vedea dincolo de realitatea tangibilă. Ca orice suprarealist, el caută o poezie care să excedă dogmatizările și clasificările, aptă să se sustragă generalităților și etichetărilor, capabilă “de a frânge sistemele, de a le face să delireze, de a produce în curiosul ei joc, fuziunea spontană.”⁷ Pe toate palierele literaturii: lirică, proză și teatru, Naum a trăit și a experimentat sentimentul stranietății, al contradicțiilor interioare.

Chiar dacă Stefan Roll, după parerea lui Ion Pop, se apropie cel mai mult de “suprerealismul autentic, depășind imagismul în formula lui cea mai răspândită la membrii grupării *Unu* - spre a deschide calea experiențelor celui de-al doilea val avangardist, din anii ‘40”⁸, Naum pare să fie cel mai longeviv suprarealist atât în faptă cât și în însăși existența fizică.

În 1945, Gellu Naum, Paul Păun și Virgil Teodorescu, într-o broșură manifest, înțeleg să se distanțeze de avangardiștii grupați în jurul revistei *Unu*, acuzându-i că acordau prea multă importanță imaginii poetice, care reprezintă o chestiune pur formală. Ei vedeau această axare pe forma poetică drept o scleroză pe care orice avangardist care se respectă ar trebui s-o ocolească. Întorși din Franta, în 1940, Gellu Naum și Gherasim Luca coagulează grupul suprarealist.

Între 1945-1947 apar scrierile programatice suprarealiste din care se observă că aceasta își însușise concepțiile lui Andre Bréton. În lipsa unei reviste oficiale, se publică pachete de poezii și proză intitulate *Colecția suprarealistă, Surrealisme, Infra-Noir, Critica mizeriei* (în 1946 Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Paun și Virgil Teodorescu, solidari cu încercarea de perpetuă de revoluționare a literaturii, afirmău “Poezia, dragostea și revoluția sunt una”). Printre principalele teme dezbătute se regăsesc: atotputernicia experienței onirice,

⁵ Alina Ologu, *Gellu Naum: experimentul poetic*, Editura Pontica, Constanța, 2007, p. 46

⁶ Dinu Flămând, *Naum heracliticul*, în *România literară*, 19 mai 1988

⁷ Gellu Naum, *Poetizați, poetizați*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 86

⁸ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990, p. 250

căutarea “miraculosului”, automatismul psihic pur, hazardul obiectiv. După instaurarea regimului comunist, Naum se retrage din viața literară pentru aproape două decenii. Cu toate acestea, febrilitatea nevoii de a respira literatură se va materializa prin traduceri din diverși autori: Denis Diderot, Samuel Becket, Henri Stendhal, Franz Kafka.

Pentru Naum vegetația virgină este o imagine în oglindă a celei din adâncul ființei noastre: “Aceste flori mușcă trenurile.” Toposul este gotic, peisajul este bântuit de apariții onirice: “Femei pe aceste câmpuri inundate/femei elastice, femei sumbre/ femei de cristal și de ceară nocturnă.” (*Castelul orbilor*)

În 1936 Naum publica volumul *Drumețul incendiar* de un suprarealism autentic care face o rupere între nivelele sensului, aduce asocieri grotești, maximizând ambiguitatea ironico-sarcastică. În acest volum, trăsătura caracteristică este cea de negare, sabotarea realității prin vis, delir, mediumnitate, în care trecerea prin lume este vegheată de instanța femeie.

Un alt fel de călător este și *Vasco da Gama* (1940), un alter ego al poetului ce creează alte raporturi, șocante, între obiecte: “el miroase apa cu ajutorul lunetei/ nările i se prelungesc până la țărâ/pentru că el mănâncă și capul cârciumarului.” Impresia pe care o lasă poezia lui Naum în acest volum este ca “de incongruență, de violentare a cunoașterii comune” dar cititorul nu trebuie să uite că “suprarealismul a vrut să convertească o trăire autentică în experiență a poeziei.”⁹ Raporturile firește se inversează “Acolo e o albina și o femeie/și femeia înțepă albina cu degetul.” Obiectele devin antropomorfe și, alături de abstracțiuni, participă la farsă: “dar bastista își arată dinții spre comandantul/ care își balansează pendulele din urechi.” Metaforele derâd inclinațiile poetizante: “Prin ziduri urina tulbure lucește/vezica este o splendidă cameră obscură.” Sintaxa lineară, obișnuită, este înlocuită de icono-sintaxă. Încă o dată, călătoria permite accesul la semnificații. Corpul nu mai funcționează ca un tot anatomic, părțile sunt dezmembrate și ființează independent: “Ți-ai stors creierii ca pe o lămâie/ ca să-mi faci ceaiul și hainele.” Navigatorul, erou civilizator, nu poate, însă, rămâne captiv al locurilor descoperite iar femeia este așezată sub semnul vegetalului: “ea are în locul mâinilor arbori.” Forțele necunoscutului din lumea exterioară și din cea interioară conduc la Naum la întâlniri primejdioase, în cadrul unor peisaje terifiante, cu conotații apocaliptice: “dincolo de aceste mâini calul erotic/doarme pe orizont din carnea violacee meduzele închipuiesc coame.” (*Calul erotic*) *Inventatorii banderolei* este un pamflet împotriva lui Gherasim Luca și D. Trost iar *Poetizați, poetizați* (1970) este transpunerea onirică a conflictului dintre eu-l profund și obstacolele ridicate de conștiință.

Culoarul somnului (1944) anunță schimbarea din programul experimental al poetului. Somnul conține ideea de vis dar și pe cea de moarte. În persoana I plural se regăsesc toate celelate persoane ale pronumelui eu/tu/ei/ea/voi. Se inventează noi serii de metonimie întreg-parter iar anatomia corpului uman capătă noi valențe: “umerii mei au clipit”, “vreau să mă miroși ca pe o fereastră”, “urechile mele fumează.” Recurent, revin două atribute: *halucinant* și *somnabulic* tocmai pentru accentua starea de încetare a conștiinței și alunecarea în reverie (“somnambulica ta plimbare”, “privirea lucidă a somnambulilor”, “oglinzi halucinante”). Privirea unește bărbatul cu femeia iar întâlnirea are valența morții, deoarece reprezintă o modificare a stării anterioare.

Cu *Athanor* (1968), apărut după o absență de 20 de ani pe scena literară românească, se intră în spațiul experimentalismului. *Athanorul* are trei părți: una superioară (un dom), una mijlocie cu trei ieșiri și una inferioară (care conține focarul). Și volumul este structurat în trei părți. Trecerea zidului simbolizează trecerea în

⁹ Gabriela Duda, *Literatura românească de avangardă*, Editura Humanitas, București, 1997, p. 346

lumea interioară, a conștiinței. Nucleul unei noi serii de imagini este vocația vegetală a umanului: “Fiecare gură înfrunzea” (motto din *Exactitatea umbrei*). În *Mult mai bine* umanul este o mixtură de mineral și vegetal: “poti să-ți lași pălăria ca pe un fruct ud.” Din nou drumul semnifică autocunoaștere, iar străbaterea căii lungi ostenește spiritul dornic de cunoaștere. (*Ne-am oprit să ne odihnim*).

În 1970 vede lumina tiparului volumul *Copacul-animal*, în care hibridizarea unește cele trei regnuri: mineralul, animalul și vegetalul. Animalul simbolizează inconștientul și libidoul. Ca timp verbal predilect, poetul folosește imperfectul. Acesta are menirea de a închea lumea poetică care, pe alocuri, este fragmentată de folosirea perfectului compus și a mai mult ca perfectului (*La început fuseserăm mai mulți*). Dincolo de cuvânt se așterne tăcerea iar amuțirea are valența morții ce înfășoară în giulgiul ei întreaga natură: “se lasă o amplă tăcere peste lume.” Versurile par agramate prin folosirea comparației, palindromului, antonomazei și poliplotonului: “Mai la o parte noi ne ghemuim/sub pasăre cu măduva aceea/cu văduva aceea.”

Ca fir roșu al scrierilor lui Naum se regăsește autoreflexivitatea, oglindirea textului în text. În 1972, apare prozopoemul *Tatăl meu obosit*. Structurat la persoana întâi și a treia singular, pe parcursul poemului apar des marcatori de temporalitate: “cam în aceeași vreme”, “în diminețile următoare”, “pe atunci” dar care, în lipsa unei referințe, se golesc de sens, pierzându-și capacitatea de referențialitate. Tata poate semnifica o superioritate dar și cenzura socială. Poemul este străbătut de concidență, fantasm, straniu și oniric.

În 1975 era tipărit un volum *Descrierea turnului*, structurat pe mai multe cicluri. Turnul are valoare simbolică de axă a lumii, vector al sacrului, sinonim al scării. De data aceasta, poetul se folosește de toate timpurile verbale. Poemul *Dimineți* cu domnișoara Pește îmbină modelul supraraelist (de suprafață) cu cel romantic. Pentru Naum, abulia, așteptarea și rătăcirea au valoare inițiativă iar revelația este posibilă cu ajutorul domnișoarei Pește.

În *Partea cealaltă* (1980) apa are un rol dublu: de origine a vieții, purificare, loc al plămuirii, oglindă a a lumii dar și simbol al morții. Și aici apare instanța feminină Zenobia care este când eterică, când umană, când ingenuă, când impudică, când feerică, când urbană. În acest volum, poetul include o parte din poemele scrise anterior, sub numele de *Poeme regăsite*.

Dar Naum și-a încercat talentul literar și în dramaturgie scriind *Insula* (1979). Volumul mai cuprinde și alte două piese: *Ceasornicăria Taus* și *Poate Eleonora*. Piesa face referiri la romanul lui Daniel Defoe. Lectorul este obligat la atenție prin folosirea discursivă a majusculelor și caracterelor mici iar în lipsa unui sfârșit dictat de autor, cititorul are libertatea de a da deznământul pe care-l consideră oportun. Robinson-ul lui Naum este o altă ipostaza a călătorului singuratic, ce reface drumul de la natură la cultură, este o altă ipostază a poetului însuși retras din lumea civilizată. Cu un condei mult mai încercat în arta lirică, Naum ironizează producând literatură nu doar ca rezistență în fața vieții cotidiene “(...) persiflând automatismele de limbaj, de comportament, de mentalitate, absurdul și expresivitatea involuntară pe care ele îl generează (ca Ionescu, de pildă sau, înaintea lui, Urmuz)” ci a scris “(și) împotriva teatrului persiflând deopotrivă lumea și teatrul ca joc secund al ei.”¹⁰ La granița dintre liric și dramaturgie, teatrul naumian face apel la didascalii iar întreaga acțiune este aluzivă și nu descriptivă.

În *Zenobia* (1985) se face trecerea de la o secvență la alta fără o logică strictă, trăirile derulându-se înafara ordinii diurne. Punctuația aberantă ghidează atenția cititorului spre

¹⁰ Simona Popescu, *Clava. Critifictiune cu Gellu Naum*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004, p. 186

secvențele discursursului, precum un scurt-circuit. De fapt, întreaga operă naumiană se caracterizează prin penuria semnelor de punctuație iar parantezele, în loc să explice, amplifică sentimentul de ireal. În *Zenobia* se împletesc două discursuri: unul la persoana întâi și altul, ce descrie realitatea mundană, scris în italice.

În majoritatea textelor lui Naum persoana I, autoreferința, reprezintă solidaritatea între eu și lume. Lipsa de autenticitate a lumii civilizate îl determină pe poet să aleagă ca mijloc de rezistență ironia care reprezintă teatrul interior al ființei. Dar eu-l poetic este folosit adesea la plural, este spațiul în care autorul și cititorul se întâlnesc. Faptul este observabil și prin folosirea indicilor de genul “vă rog să recapitulați”, “v-aș sfătui.” În *Culoarul somului* (1944), eu-l este ascuns într-un noi generic “se pare că pentru noi.” În poemele de după 1990, eu-l se diluează în el/ea/ei/eu/tu și voi.

Specific supraraelist este izomorfismul spațiu/timp în care structura temporală o reproduce pe cea spațială. O altă caracteristică suprarealistă, întâlnită și la Naum este tema rătăcirii, metafora ce dimensionează mișcările textului, este încercarea labirintului ca simbol al condiției umane. O altă însușire a scrierilor lui Naum este finalul deschis și ceea ce nu poate fi decodificat este transmis textelor anterioare sau celor ce urmează, dând senzația unui continuu al tuturoe textelor semnate de autor. Axa fundamentală este femeie=corp=inconștient=text. Una din temele centrale este cea a călătoriei prin lume, vis și limbaj.

Vocația de suprarealist și-o afirma chiar poetul “știu că m-am născut suprarealist. Eram predestinat pentru asta.” Suprarealismul său se manifesta la nivel de expresie, ecuația enunțiativă, structura textului, retoricitatea, dar și la nivel de conținut: reprezentări și imagini. Ca și grupul suprarealiștilor din anii '45 din care făcea parte și Gellu Naum, împinge automatismul la limita absurdului, pune automatismul în relație cu hazardul, prezentând subiectul în calitate onirică sau mediumnică. Dar pentru poet, teoretizarea reprezintă o slăbiciune, preocupările teoretice fiind “ore slabe.”

Alina Ologu cataloghează avangardele de după '40 ca aparținând experimentalismului și identifică următoarele caracteristici: deconstruire, detotalizare, deplasare, disjunție, schizoidie, demistificare și simulacru iar Ion Pop numește procesul nașterii de forme noi ca unul de contestare dar și de recâștigare a adevăratei arte scrise : antiliteratura. Pentru Naum cristalizarea (alegerea formei) se face rapid (în lirica sa) sau lent (în cazul paginilor narative).

În veritabil spirit suprarealist, Naum rupe clauza referențialității, intitulându-și volumele sau poemele într-o manieră derealizantă. Unele titluri au un termen sau un grup cu centru nume *Pălăria iască, Turnirul din subsol, 122 de cadavre, Caii de gheață, Căldura glaciară*, etc. sau emphasizează postura atotcunoscătoare a autorului *Despre cele veșnice dar trecătoare, Despre identic și felurit, Despre femeia leșinată*, etc. sau se folosește de maxime cu notorietate *Întoarcerea poetului risipitor*, utilizate în răspăr.

Matei Călinescu în Cinci fețe ale modernității distinge între două impulsuri, aparent incompatibile, ale avangardei: unul al negării și altul al reinventării. Aceste două coordonate au fost abordate și de Naum. Printre trăsăturile tipologice ale avangardei literare române, Gabriela Duda identifica spiritul negator ce se manifestă în forme variate, de la contestare la suicid. Contextul intern (epuizarea conținuturilor și formelor de exprimare literară) și cel extern (marea criză economică, cele două războaie mondiale) fac ca negația să reprezinte nu atât o soluție literară cât una existențială. O altă caracteristică a avangardei românești este criza literaturii ce vizează formele instituționale, conținutul operei literare, motivele și temele epocilor anterioare și împărțirea în genuri și specii literare. Totodată, o alternativă la spiritul negator este ludicul permițând scriitorului avangardist să fie când poet-personaj, când poet-

clown. Consecința negativismului este destructurarea textului poetic, care atinge toate nivelele: prozodic, sintactic, stilistico-retoric cât și imagistic. Se dezorganizează semantica textului ce favorizează distanța între criza descrisă în manifeste și programe și cea practică de fiecare scriitor. În filozofia lui Nietzsche și a lui Bergson își are originea primatul existenței, neîncrederea în literatură, opoziția existență-literatură, modificând statutul operei literare, care ajunge să încerce să capteze fidel viața cu ajutorul poeziei telegrafice, poeziei-reportaj, stărilor onirice și halucinatorii.

În legătură cu limbajul folosit de Gellu Naum, Monica Lovinescu identifica introducerea literei “h” (*moahte, fihința, nathura, dhragoste*) ca “mijloc de a-și apropria limbajul, de a-l exorciza, de a-l deosebi de cel al comunicării obișnuite...de a se deculpabiliza de complicitatea cu literatura.”¹¹ La Gellu Naum, reprezentant declarat al suprarealismului, se pune la îndoială realul, ca formă a revoltei. În *Zenobia* se pot identifica dicteul automat, refuzul și idiosincraziile suprarealismului. Caracteristicile ce apropie romanul citat de suprarealism sunt, potrivit lui Michel Guiomar: cerința ca personajul principal să nu fie inventat, ci să iasă din subconștientul autorului; descrierea să fie o tehnică a evocării; aventura să se transforme în căutare inițiativă și, în cele din urmă, romanul să reprezinte un poem mărit. Ca și la Andre Breton, dragostea recrează lumea prin prezența femeii iubite. Presimțirile, semnele, invazii de animale prădătoare asupra orașelor abundă în roman. Iubirea “încearcă, dacă nu să reclădească lumea, cel puțin să-i afle un sens, în mizeria actuală a semnificațiilor rătăcite, alungate, răstălmăcite.”¹²

“Înceind ciclul avangardei istorice, suprarealismul românesc din anii '40-singura orientare avangardistă întemeiată la noi pe un autentic program suprarealist...definind un moment creator dinamic și catalizator, cu consecințe până în poezia actuală...și-a dovedit dreptul de a figura printre grupările cele mai vii și mai de substanță ale suprarealismului european.”¹³

O analiză pertinentă a stilului lui Gellu Naum face și Ov. S. Crohmălniceanu “Aici, o virulență autentică a spiritului stă permanent trează și sclipește printre rânduri ca o buză amenințătoare de brici... Facultatea de a șoca și scandaliza a poeziei lui Gellu Naum e lăuntrică și lucrează printr-un atac permanent declanșat cu fiecare cuvânt împotriva inerțiilor gândirii. Radicalizarea actului poetic ajunge să fie împinsă atât de departe, încât exclude orice compromis și, interzicând spiritelor acomodante să aibă măcar iluzia asimilării, le stârnește automat o pornire ostilă.”¹⁴ Lirica naumiană percepută ca macrotext este “o poetică experimentală, recursivă, căci fiecare structură cheamă o alta, izomorfă, fiecare sens este pus în abis, oglindit, reduplicat.”¹⁵

BIBLIOGRAPHY

- Crohmălniceanu, Ov. S. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. II, 1974
 Duda, Gabriela *Literatura românească de avangardă*, Editura Humanitas, București, 1997
 Flămând, Dinu *Naum heracliticul*, în *România literară*, 19 mai 1988
 Lovinescu, Monica *Est-etice. Unde scurte IV*, Editura Humanitas, București, 1984
 Naum, Gellu *Medium*, București, *Colecția suprarealistă*, 1945

¹¹ Monica Lovinescu, *Est-etice. Unde scurte IV*, Editura Humanitas, București, 1984, p. 203

¹² Idem, p. 207

¹³ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990, p. 373

¹⁴ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. II, 1974, p. 439

¹⁵ Alina Ologu, Gellu Naum: experimentalul poetic, Editura Pontica, Constanța, 2007, p. 12

Naum, Gellu *Castelul orbilor*, Colecția suprarealistă, București, 1946

Naum, Gellu *Poetizați, poetizați*, Editura Eminescu, București, 1970

Ologu, Alina *Gellu Naum: experimentul poetic*, Editura Pontica, Constanța, 2007

Pop, Ion *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990

Popescu, Simona *Clava. Critificțiune cu Gellu Naum*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004

Spiridon, Vasile *Prefață în Gellu Naum, Exactitatea umbrei*, Editura Paralela 45, Pitești, 2011

REMEMBERING MACBETH IN ROBERT FROST'S AFTER APPLE PICKING

Simona Catrinel Avarvarei

Assist. Prof., Phd, "Ion Ionescu de la Brad" University of Iași

Abstract: This paper looks into Macbeth's soliloquy from act V, scene 5 and Robert Frost's most celebrated poem After Apple Picking in an attempt to approach the major themes of being and becoming. The proposed angle of analysis relates to the illusory projection of an 'after', shadowy 'tomorrow' that plays with the geometry of the board of the 'stage', as metaphor of the world as we know it. If Shakespeare considers it as the scene on which the great spectacle of life is set, projecting it on a horizontal, timeline-resembling perspective, Robert Frost (re)positions it, adding verticality through his 'long two-pointed ladder'. It is from this two-angled perspective that such topics as dreaming, falling, meditating on life's real essence will be explored.

Keywords: time, life, death, failure, reflection

In one of his interviews with Harvey Breit, Robert Frost said: *"One thing I care about and wish young people would care about, is taking poetry as the first form of understanding. If poetry isn't understanding all, the whole world, then it isn't worth anything."* And his voice is just one in a choir, for his could have been the words of another famous poet, Khalil Gibran: *"Poetry is wisdom that enchants the heart. Wisdom is poetry that sings in the mind."* Revered to this day, Frost's lyricism fascinates with its warm and profound candour which tells the story of the world in words that bring together the fresh smell of moist soil with the flickering light of the stars above, on twisted ropes of thoughts and reverie. *"My poems — I should suppose everybody's poems—are all set to trip the reader head foremost into the boundless. Ever since infancy I have had the habit of leaving my blocks carts chairs and such like ordinaries where people would be pretty sure to fall forward over them in the dark. Forward, you understand, and in the dark. I may leave my toys in the wrong place and so in vain. It is my intention we are speaking of — my innate mischievousness"* (Selected Letters of Robert Frost, p. 344).

Four-time Pulitzer prize awardee, Robert Frost, one of the most widely celebrated American poets, wrote of the things he saw and listened to, gathering material and technique from life itself, as he himself confessed to Sidney Cox, a friend of his, in 1914. This is the very year when *North of Boston*, his famous volume of poetry, was published and which made Ezra Pound confess in the review that he signed: *"I know more of farm life than I did before I had read his poems. That means I know more of 'Life'."* (Modern Georgics, p. 128) On life and death, illusion and reality, sense and caducity meditate both the lines of Frost's *After Apple Picking*, one of the poems of the 1914 collection of verse, as well as Shakespeare's famous soliloquy uttered by Macbeth in act V, scene 5, lines 18-27, shortly after he learns of the death of his wife.

The path this paper aims to follow is that of the illusory projection of an 'after', shadowy 'tomorrow', a metaphorical encryption of the concept of 'the pleasure of ulteriority' the poet would often refer to when approaching the topic of metaphorical construction of the lyrical discourse. Beyond the lines and contours of his fascinating

architecture of artistic imagery, Robert Frost remains the voice that openly admits being able to sum up life with just a thought and three words: “*In three words I can sum up everything I’ve learned about life: it goes on.*” It is this metaphoric concept of ‘ulteriority’ that seems to somehow soften the crushing image of the water frozen in the trough and turned into a ‘pane of glass’, for what is glass if not pervasive borderline and perspective widening facilitator?

I cannot rub the strangeness from my sight
 I got from looking through a pane of glass
 I skimmed this morning from the drinking trough
 And held against the world of hoary grass.
 It melted, and I let it fall and break.

The idea of one’s deep emotional involvement that leads towards a somehow distorted image of what is presumed to be real, juxtaposes a pane of glass between the harvesting spirit and the world, reminding us of Alfred, Lord Tennyson’s *The Lady of Shalott*, for glass, mirrors come to separate the human spirit, as the ultimate embodiment of subjectivity, from the outer projections of factual nature. Although the hints of winter, as death anticipating season, are abundant, the horizon is constantly (re)dimensioning itself, dawning new perspectives and angles; although the hoary grass is the only sight that meets the weary eyes of the poet, the pane of glass has melted “*and I let it fall and break.*” There is an aphorism attributed to the Lebanese-American poet Khalil Gibran that seems to narrate the same story, that of new and rejuvenating beginnings: “*One may not reach the dawn save by the path of the night.*” The deliberately blurry line Frost leaves between dream and reality makes the reader wonder what is genuine and when the sleep begins. Tired as one is expected to be after a day of apple-picking, one can only imagine if the ‘strangeness’ the poet ‘cannot rub’ from his ‘sight’ is simply induced by fatigue or if it is to be interpreted as a sign of him still being under the narcotic effect of sleep and dream? “*To sleep, perchance to Dream; aye, there’s the rub*” reminds us of the famous nunnery scene when Prince Hamlet utters his soliloquy, in an equally evoking, trance-slipping atmosphere. Imagining, projecting expectations, (re)visiting the feeling of fulfilment is what dream may be about, and the symbol of the harvest is one of the keys that unlocks paths that are worth exploring.

In the context of the Western civilization, there is a rich built-in metaphorical and allegorical universe in what apple (picking) is concerned. Not only are we referring to the knowledge-bearing symbol the apple is in the Book of Genesis, but we are also hinting at the part apples played in the genesis of the American nation. The poet speaks of “*the great harvest I myself desired,*” an allegorical projection of some of the most longed for, heavenly gifts of creation, understanding, the ultimate Divine wealth that draws the frontier between earth and heaven, labour and reward, pain and sacrifice, commonplace and exceptionality. The very first line of the poem seems to ‘stick’ its body of words into this symbolic imagery, just as the apple-picking ladder leans against the tree pointing “*Toward heaven still.*” The two feet of the ladder deeply anchored into the loamy texture of the earth replicate the human anatomy and the same vertical posture that has risen to challenge the flat confinement of his accommodating universe:

My long two-pointed ladder’s sticking through a tree
 Toward heaven still.

An allegoric reflexion that builds on the story of seeds, interpreted both as germs of creation and dawns of a new nation, reminds us of one of America’s first explorers, John

Chapman, better known as the Apple Tree Man, or Johnny Appleseed. Almost a mythical figure, Johnny Appleseed was a deeply religious person who roamed America's lands planting apple trees from seeds, as his Swedenborgian faith taught him to believe that there is a direct correspondence and most intimate relationship between the physical, natural world and the divine, spiritual one that has to be preserved. The legend tells us that once, he had a vision blossomed with fruit-bearing apple trees that turned wilderness into home for all those who nurtured them with love, only to discover themselves eventually rewarded with fruitful harvests. From seeds to harvest meanders the path that turns toil and pain into the complements of building and creating. Man must seek his reward in his accomplishment through effort and toil, and even if there is a sense of incompleteness, as the poet acknowledges the existence of "a barrel that I didn't fill", the feeling is not overwhelming or crushing for there are only "two or three apples" remaining on "some bough":

And there's a barrel that I didn't fill
Beside it, and there may be two or three
Apples I didn't pick upon some bough.

Nevertheless, there is tension and a pounding heartbeat-like rhythm pulses in every line of the poem, making it vibrate with every image it creates and echo it launches:

It keeps the pressure of a ladder-round.
I feel the ladder sway as the boughs bend.
And I keep hearing from the cellar bin
The rumbling sound
Of load on load of apples coming in.
For I have had too much
Of apple-picking: I am overtired
Of the great harvest I myself desired.

Under the blessed and scented load of apples that make "the ladder sway" and "boughs bend", one can almost sense the deep indentation of the instep arch of the ladder into the tired flesh of the soles. As the harvest is over, the "essence of winter sleep is on the night" and "the scent of apples" floods the picture and fills the nostrils as we slip into a world of induced reverie and forthcoming restitution. *Sleep* appears five times throughout the poem turning it into almost a 'sleepy mantra', once more melting the frontiers between *here* and the illusory realm of *somewhere*. In an essay published in *The Atlantic Monthly*, Robert Frost admitted: "There are many other things I have found myself saying about poetry, but the chiefest of these is that it is metaphor, saying one thing and meaning another, saying one thing in terms of another, the pleasure of ulteriority." *Sleep* is the ultimate expression of that ulteriority, heavily imbued with metaphoric connotations as it is:

This sleep of mine, whatever sleep it is.
Were he not gone,
The woodchuck could say whether it's like his
Long sleep, as I describe its coming on,
Or just some human sleep.

"This sleep of mine", "Essence of winter sleep is on the night, / The scent of apples: I am drowsing off" is contrasted with the long, profound, dreamless sleep of the woodchuck. Drowsing off does not completely annihilate the state of consciousness and it is this final frontier that this "human sleep" refrains from crossing, stepping not into oblivion as the

woodchuck, but temporarily loosening the ties with the present only to be further renewed with possible fresher energies and motivating enthusiasm, magnifying “apples”, “stem end and blossom end.”

Pictographic as well as sound reverberating, the poem rolls its lines in cadenced instances that dissolve the literal world into a sort of dream-like projection of it. Doubled by the iambic pentameter in which the poem is written, just like Shakespeare’s *Macbeth*, the alteration of stressed with unstressed syllables highlights the natural rhythm in which man breathes and comes to accomplish his creation. In between the first and the longest line “*My long two-pointed ladder’s sticking through a tree*”, the one foot-long line 32 “*For all*” and the ten more to come, the syncopate rhyming scheme keeps the poem alive and bouncing:

There were ten thousand thousand fruit to touch,
Cherish in hand, lift down, and not let fall.
For all
That struck the earth

For all the “*ten thousand thousand fruit*” there is a plan of reference, a horizontal one, as Shakespeare sees it, harbouring it into the image of the *stage* and projecting it on a horizontal, timeline-resembling perspective which Robert Frost (re)positions by adding verticality through his “*long two-pointed ladder*”. In the Scottish play, ulteriority darkens its projections of “*tomorrow, and tomorrow, and tomorrow*” that creeps “*from day to day*” all the way to “*dusty death*”. Shakespeare’s biblical reference points not to the symbol of knowledge, but to the ultimate stage of transitory passage on the stage of the world “*for all*”. The “*dusty death*”, cyclical in its “*dust to dust*” allegory, is past only for Lady Macbeth and fact-to be for her husband. And what are specks of dust if not straying particles of earth, parted from the generating matrix, deprived of even the slightest sense of ‘ulteriority’? Replicating the same idea of separation from God’s garden, “*bruised or spiked*”, “*as of no worth*”, Frost’s apples convey the same insignificance of ephemeral elements in the greater scope of the universe as do Shakespeare’s “*brief candle*”, “*walking shadow*”, “*poor player*” that “*struts and frets*” while harvesting his time while performing on the worn-out board of the stage of the world.

Harsher in tone and infinitely more dramatic in its essence, Macbeth’s soliloquy, as well as Robert Frost’s more luminous *After Apple Picking*, dwells on the same, entrapping frontier between *hic et nunc*. The two lyrical meditations transcend it, roaming way beyond into the heart of the unuttered things, where questions consume their own substance on insatiable, ardent blazes. They come to tell a tale about being, dreaming and becoming, and there is something that has to do with the firmness of the trees in the way they are voicing it. The lights begin to dim, and curtains fall over the tired spirit, lost within the colourless world of his years and memories, while a long, profound sleep starts to ‘snow’ its peace over the world. Contemplated from without, far from the turmoil of the world, life trails a delicate scented promise of light and new beginnings.

BIBLIOGRAPHY

- Faggen, Robert, *The Cambridge Companion to Robert Frost*. Cambridge University Press, 2001. Print.
Frost, Robert, *Collected Poems, Prose, and Plays*. Richard Poirier and Mark Richardson (eds.), New York: Library of America, 1995. Print.
Monteiro, George, “Linked Analogies”, 1988. Retrieved November 29, 2016, from Robert Frost and the New England Renaissance: <http://www.frostfriends.org>

Pound, Ezra, Review of North of Boston – “Modern Georgics”, *Poetry: A Magazine of Verse*, pp. 127-130, 1914.

Thompson, Lawrence, *Selected Letters of Robert Frost*. Holt, Rineheart, and Winston, 1964. Print.

Warren, Robert Penn, “The Themes of Robert Frost”. *Michigan Alumnus Quarterly Review*, December 6, vol. LIV, No. 10, 1947. Print.