

MIHAI A. STROE
(Coordonator)

TABLA DE MATERII

UNIVERSUL LUI EDGAR ALLAN POE

REPERE INTERDISCIPLINARE CU OCAZIA BICENTENARULUI

INSTITUTUL EUROPEAN
2011

TABLA DE MATERII

Introducere

Introducere (Mihai A. STROE) / 7

Imaginație și rațiune în nuvelele lui E.A. Poe (MONICA PILLAT-SĂULESCU) / 17

Edgar Allan Poe și proza scurtă (MANFRED PÜTZ) / 29

Imaginarul poetic și ficțional în viața și opera lui Edgar Allan Poe (LIVIU COTRĂU) / 55

Eureka și viziunea cosmologică romantică a lui Edgar Allan Poe: Orizonturi între știință și artă (MIHAI A. STROE) / 135

Gîndul din gînd: Edgar Poe și Ion Barbu (REMUS BEJAN) / 193

Receptarea scriitorilor nord-americani în epoca modernă: Edgar Allan Poe (DUMITRU DOROBĂȚ) / 279

Edgar Allan Poe: Repere biografice (FLORIN MIRCEA TUDOR, LUCIA ALEXANDRA TUDOR) / 351

Bibliografie selectivă / 391

Abstracts / 415

Contributori / 419

Ceea ce pare să rămână ferm stabilizat este că Edgar Allan Poe a devenit unul dintre fondatorii literaturii moderne, atât prin inventarea de către el a povestirii politiste, dar și prin pionieratul pentru genul *science fiction* și prin

„[myself feel impelled to the fancy – without daring to call it more – that there does exist a countless succession of Universes, more or less similar to that of which we have cognizance – to that of which alone we shall ever have cognizance – at the very least until the return of our own particular Universe into Unity”.

Imaginație și rațiune în nuvelele lui E. A. Poe

MONICA PILLAT-SĂULESCU

Echilibrul lui Pascal, cumințenia lui Montaigne, scepticismul lui La Rochefoucault, agerimea lui Voltaire, meticulozitatea lui Defoe în arta verosimilizării reprezintă atitudini asupra cărora Poe a meditat în eseurile și studiile critice, dar și în perimetrul spiritual al multora dintre nuvelele sale. Fiind obsedat de găsirea unei poziții raționaliste în procesul de descifrare a enigmaticului existențial, îl vedem apelând la tonul lucid și detașat al logicianului care explorează metodic insolitul. Din acest punct de vedere se pot distinge trei modalități de raționalizare a fantasticului în opera lui Poe:

1) În prima categorie ar intra nuvelele care au ca tematică pregătirea și săvârșirea unei crime, act provenit din impulsul malefic al eului de a se autoanihila. În etapa pregătirii, personajul încearcă să demonstreze la rece că este perfect normal și că tot ce i se întâmplă și înfăptuiește este o urmare logică, o înlănțuire firească de cauze și efecte. În sprijinul pledoariei, el aduce ca argumente calmul și calculul cu care acționează în vederea comiterii omorului: „Dacă ai fi văzut cu câtă înțelepciune am procedat, cu câtă grijă și prevedere, cu câtă prefăcătorie m-am pus pe lucru!” („The Tell-Tale Heart” / „Inima destăinuitoare”).

Ca și la Swift și mai apoi la De Quincey, observăm abundența informațiilor realiste, acumularea treptată a detaliilor sugerând o stare de spirit demențială:

„Cu o rangă am desprins destul de ușor cărămizile, am așezat cu grijă cadavrul, l-am rezemat de zidul dinăuntru, sprijinit astfel încât să stea în picioare pînă am durat, încet, întreaga zidărie, așa cum fusese la început. M-am

¹ E. A. Poe, *Scrieri alese*, 1969, p. 282; trad. Ion Vineanu.

îngrijit să cumpăr nisip și var, am pregătit o tencuială întru totul asemănătoare cu cea veche, și-am tencuit cu grijă noua zidărie. Când am sfinșit, eram mai mulțumit decît se poate spune de treaba făcută. Nimic nu arăta că se lucrase ceva în zidărie. Am măturat atent molozul de jos. O ultimă privire de triumf și mi-a zis: «Măcar aici n-am trudit zadarnic!»¹ („The Black Cat” / „Pisica neagră”).

De îndată ce își atinge scopul, eroul care se distanța de semnificația actului ca atare, tratîndu-l numai dintr-un unghi tehnic, se tulbură, își pierde luciditatea și începe să se miște haotic:

„La început, am făcut o sforțare să scutur acest coșmar al suflului. Am pornit-o mai repede, din ce în ce mai repede și în cele din urmă m-am pomenit alergînd. Simțeam o dorință nebună să strig în gura mare...”² („The Imp of the Perverse” / „Demonul perversității”).

Fantasticul exterior, concretizat prin pregătirea paradoxal de detașată a unei atrocități, se interiorizează, monstruoșitatea comică prelungindu-se tentacular, acaparînd și otrăvind făptașul cu vedenii:

„Mă durea capul și mi se părea că-mi vîjîie urechile [...] Vîjîitul se făcea tot mai deslușit, continua și se făcea mai deslușit [...] Era un sunet surd, înăbușit și viu, asemănător cu bătaia unui ceas care ar fi fost învăluit în vată [...] zgomotul se făcea atotstăpînitor și creștea necontenit. Se făcea mai tare, tot mai tare”³. („Inima destăinuitoare”).

Pentru restabilirea echilibrului este necesară excluderea fantasticului ca stare de coșmar a conștiinței, prin mărturisire, care aduce implicit condamnarea confesorului la moarte:

„[...] orice mai bine decît aceste chinuri de moarte! [...] Simțeam că trebuie să strig sau să mor! [...] – «Ticăloșilor!» am strigat. «Nu vă mai prefaceți! Mărturisesc fapta. Scoateți scîndurile! Aici! Aici bate inima lui îngrozitoare!»⁴ („Inima destăinuitoare”).

2) În a doua categorie intră nuvelele care înregistrează experiențele-limită: naufragiul, tortura, prăbușirea în abisul oceanului. În primul moment personajul confruntat cu sfîrșitul luptă să scape, încercînd să amîne inevitabila sa neantizare:

¹ *Ibid.*, pp. 322-323; trad. Miha Dragomir și Const. Vonghizas.

² E. A. Poe, *op. cit.*, p. 431; trad. M. Dragomir și C. Vonghizas.

³ *Ibid.*, p. 285; trad. Ion Vinea.

⁴ *Ibid.*, p. 285; trad. Ion Vinea.

„Am sărit înapoi, dar pereții în închidere mă împingeau înainte, fără putință de împotrivire. În cele din urmă, pentru trupul meu chinuit și plin de arsuri nu mai rămase loc pe pardoseala temniței nici cît să pun piciorul. Nu mă luptam, dar chinurile sufletului meu izbucniră într-un ultim urlet lung și puternic de deznădejde. Simții că mă clatin pe marginea puțului [...]”¹. („The Pit and the Pendulum” / „Hruba și pendulul”).

În etapa a doua, el se resemnează, acceptîndu-și moartea și prin aceasta se eliberează de spaime. Dacă la început eroul se războiește cu fantomele uriașei sale neliniști, spre a ieși la limanul unei lumi raționale, în următoarea secundă, el cedează, aderînd la fantastic. În locul zvîrcolirii apare curiozitatea pasionată. Ca și Robinson Crusoe, el își dă seama că este nu numai victima, dar și unicul martor al unei aventuri spectaculoase, un ales prin destinul lui singular. Spre deosebire însă de personajul lui Daniel Defoe care „își interzice fiorul metafizic”², bătrînul din „A Descent into the Maelström” / „O pogorîre în Maelström” se lasă cuprins de un extaz al sfîrșitului, fiind conștient în același timp că i s-a acordat extraordinara șansă să cerceteze pentru un moment abisul:

„Ar putea să pară ciudat, dar acum, că ne aflăm chiar în gura prăpastiei, eram mai liniștit decît atunci cînd abia ne apropiam de ea. După ce mă hotărîsem să nu mai nădăjduiesc, mă dezbarasem aproape cu totul de groaza care mă făcuse neom [...] După un răstimp, priveliștea vîrtejului stîmi în mine cea mai vie curiozitate. Simțeam fără doar și poate dorința să-i cercetez adîncurile [...]”³.

3) În sfîrșit, nuvelele polițiste propun imaginea detectivului care creează fantasticul spre a-l descifra. J. Brandon Matthews face o interesantă comparație între Zadig și Dupin, arătînd că Poe apelează la tehnica polițistă aflată incipient în romanul lui Voltaire. Zadig, anticipîndu-l pe Dupin, a dobîndit prin exercițiu „o agerime care i-a dezvăluit mii de diferențe acolo unde alți oameni au văzut numai uniformitate”⁴.

Dupin îi mărturisește prietenului său în mod similar că „deseori ajunge la rezultate care sînt uimitoare, dar dobîndite în cea mai mare parte doar prin muncă și sîrguință”⁵. Închis în noaptea artificială a unei camere cu obloanele trase, acest detectiv imprimă faptului divers un caracter supranatural, demonstrîndu-și metodic viziunea. Detaliul banal, obiectul inofensiv, zgomotul neclar devin argumente în sprijinul halucinantului lui interpretări. Dupin este atît

¹ *Ibid.*, p. 280; trad. Ion Vinea.

² Vera Călin, *Omisiunea elocventă*, 1973, p. 52.

³ E. A. Poe, *op. cit.*, p. 213; trad. Ion Vinea.

⁴ Citat de J. Brandon Matthews în E. W. Carlson, ed., *The Recognition of E. A. Poe*, 1966, p. 87 [trad. proprie].

⁵ E. A. Poe, *op. cit.*, p. 187; trad. Ion Vinea.

un clasic cît și un romantic, geniul lui constînd tocmai în îmbinarea ideală a spiritului logic cu cea mai frenetică fantezie. După cum singur o remarcă: „omul cu adevărat imaginativ nu e niciodată altceva decît un analitic”¹.

Nevoia de „raționalizare a fantasticului”, despre care au vorbit mulți exegeți ai operei lui Poe, se explică desigur prin afinitatea scriitorului cu spiritul clasic și iluminist. Această „raționalizare” se concretizează la Poe prin aplicarea metodei inductiv-deductive în investigarea zonelor profunde ale psihicului, în traducerea în palpabil, prin artificii verosimilității, a stărilor inefabile ale conștiinței. Conlucrarea analistului cu imaginativul este posibilă deoarece Poe este în același timp un temperament de factură lirică.

Dacă în viziunea iluministă supranaturalul exprimat alegoric reprezintă un mijloc deghizat de a denunța abuzurile unor sisteme morale și politice precare, în preromantism se constată o restrîngere a ariei de interes social, fantasticul căpătînd treptat o coloratură intens-subiectivă. Supranaturalul devine tot mai mult proiecția unor neliniști interioare sau nostalgii, se exprimă simbolic, se sugerează numai, se intuiește.

În Europa, romanul gotic englez la Horace Walpole, Ann Radcliffe, W. Beckford, M. G. Lewis creează un univers terifiant, bîntuit de fantome, cu catacombe, reîncarnări, întîmplări spectaculoase și destine imprevizibile, apropierea de cunoaștere făcîndu-se acum pe calea imaginației.

Romanul alegoric și picaresc al secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea în versiunile lui John Bunyan, Jonathan Swift, Daniel Defoe, Henry Fielding și Tobias Smollett cunoaște o dezvoltare liniară, orizontală în spațiu, timpul fiind alcătuit dintr-o succesiune uniformă de episoade egale ca intensitate. Personajul se mișcă numai spațial, dar nu este cîtuși de puțin supus unei transformări sau evoluții în timp. Ficțiunea picarescă este centrată pe motivul călătoriei, al drumului, prilej pentru autor de a face comentarii și de a observa varietatea pitorească a diverselor tipuri umane aparținînd unor medii sau categorii sociale dintre cele mai diferite. Avem de a face cu un farmec și o plasticitate a moravurilor, cu un inedit al comportamentului în lume și în societate.

În romanul gotic observăm concentrarea substanțială a spațiului în favoarea dimensionării temporale a acțiunii. Spațiul este redus acum la cîteva elemente simbolic-sugestive pentru configurarea unei geografii lăuntrice. Castelul, mănăstirea, catacombele, hruba, cimitirul, pădurile, marea sau ținuturile exotice comunică o structură labirintică, enigmatică, în cuprinsul căreia personajul se definește pe sine însuși, exteriorul fiind o oglindă a peisajului interior.

Asemenea spațiului, timpul capătă o coloratură subiectivă. Dacă în iluminism putem vorbi despre un prezent alegoric ori despre caracterul imediat-

¹ *Ibid.*, p. 178.

concret al aventurii picaresce, în romanul gotic remarcăm întoarcerea spre trecutul medieval, nedefinit, plasarea voită într-o epocă îndepărtată semnificând atât un refugiu din cotidianul nesatisfăcător, cât și un pretext de a înlesni o largă și liberă desfășurare a pasiunilor și conflictelor emoționale, de explorare imaginativă a eului în trăirile sale cele mai șocant-spectaculoase. Episoadele nu mai au o succesiune egală, fiecare clipă amplificând neprevăzutul și misterul sau dezvăluind prin revelații neașteptate adevărul uman. Personajele trăiesc astfel mai mult în timp decât în spațiu, romanul gotic reprezentând o primă tentativă de introspecție, de dramatizare a conștiinței, văzută de astă dată evolutiv. De aceea putem vorbi despre un început de verticalizare a viziunii românești, axată pe analiza eroului ca psihologie și nu ca simplă deplasare exterioară în spațiu.

În romanul picaresc sau alegoric, personajul este perfect liber¹, neutru din punct de vedere afectiv, de aceea lui i se poate întâmpla orice și i se îngăduie să apară sub o infinitate de măști și travestiuri, să intre și să cunoască cele mai variate medii, el fiind în esență călătorul-observator și o răscruce de drumuri.

Astfel el este deschis și universal, deoarece îi lipsește o anume identitate care să-l circumscrie într-un spațiu definit la nivelul experienței. În romanul gotic, personajul este handicapat de sentimente, de reacții unice individualizatoare, avînd o intensă viață lăuntrică. El nu mai este stăpîn pe spațiul și timpul din afară, ca dimensiuni precis controlabile pe plan rațional. Aplecat spre sine însuși, dispus să ia irealul drept real, să se conducă după imaginație mai curînd decât după rațiune și calcul, eroul pierde contactul cu obiectivul material, devenind mai mult un captiv decât un stăpîn al mediului ambiant. Dacă mai tîrziu observăm emanciparea totală a eului din sfera abordării lucid-raționaliste în tărîmul libertății absolute prin imaginație, în această etapă de tranziție observăm încă starea de prizonierat a personalului prins între două lumi, cea clasică și cea incipient romantică.

În privința tipurilor se constată o diversificare a ariei de investigație, un transfer de accente de la general la particular, de la obiectiv la subiectiv, de la tipic la individual, de la studiul comportamentului social la analiza mișcărilor lăuntrice. În locul afaceristului, al tîrgovețului, al hangiului, al marinarilor sau al frumoasei cu avere, în locul vînașilor de zestre, al hoșilor de drumul mare etc., apar acum personaje mai puțin definite sub aspectul statutului profesional ori social, cât mai ales sub raportul atitudinilor și motivațiilor interioare. Întîlnim eroine serafice, tirani demonici, cavaleri providențiali, călători exotici, vrăjitori, călugări corupți, părinți denaturați, alchimiști și magicieni care și-au vîndut sufletele diavolului etc. Interesul cade acum pe dualitatea bine-rău deplasată în zonele subiective ale conștiinței, opozițiile principale fiind angelic – demonic; inocență – experiență; virtute – corupție etc. Adesea se conturează personaje

¹ M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, 1970, pp. 141-143.

sfișiate între sentimente sau stări contradictorii, anunțind ipostaza romantică: inger și demon. Asemenea personaje reclamă mai întotdeauna un deznodământ melodramatic.

În timp ce în romanul iluminist personajul observă pantomima socială, lumea fiind percepută ca spectacol, într-un perimetru bine definit, măsurabil și deci controlabil, în romanul gotic eroul nu mai este detașat; între interior și exterior se produce o fuziune, cele două dimensiuni comunicându-se una pe cealaltă. Evenimentul fantastic nu se mai traduce prin modalități alegorice, ci simbolice, desfășurându-se într-un spațiu de maximă incertitudine.

La Horace Walpole, de exemplu, atât natura, cât și castelul par a fi bânuite de duhuri și spirite malefice. În *The Castle of Otranto / Castelul lui Otranto*, străbunii ies din tablouri, ușile se deschid singure, perdelele flutură continuu însuflețite de o viață secretă care pulsează de altfel în toate obiectele, animându-se ca într-un coșmar. Totodată părți ale unui trup uriaș circulă independente una de alta, ivindu-se în momentele culminante și dînd de fiecare dată o întorsătură nouă, neașteptată, cursului acțiunii.

Semne prevestitoare, apariții de rău-augur, incantații și practici magice abundă la tot pasul. Într-un asemenea cadru, personajul are impresia că spațiul se multiplică la nesfârșit și se materializează printr-o succesiune infernală de capcane, menite să-l distrugă. Care ar fi semnificația unui astfel de mediu? În general, în romanul gotic animismul este destinat unui scop punitiv, sau implicit demascator, căci de cele mai multe ori spațiul devine fantastic ca urmare a ruperii echilibrului interior al eroului, prin săvîrșirea unui păcat fundamental: uzurparea, incestul, crima. Ca și la William Shakespeare, în romanul gotic, fantoma, coșmarul, animismul și îmbolnăvirea naturii (cutremur, secetă, ieșirea morților din morminte etc.) explică și exprimă metaforic o stare tulbură de conștiință, strivită sub greutatea fărădelegilor comise.

La Ann Radcliffe, animismul este rezultatul unei înscenări premeditate, avem de a face cu un fantastic fabricat. Pentru pedepsirea personajului malefic, cei din jur recurg la „supranatural” spre a demasca ori spre a opri cât mai grabnic săvîrșirea unor monstruoșități. Eroul demonic trebuie cumva confruntat cu întunericul propriei conștiințe și de aceea i se creează deliberat un climat aparte. Dacă la Walpole supranaturalul rămîne neexplicat, avînd doar un rol providențial în salvarea victimelor, la Ann Radcliffe observăm o tehnică aproape polițistă în elucidarea finală a misterelor. Se remarcă prin urmare atât abordarea iluministă a fantasticului, ticluit în scopul prinderii în capcană a răufăcătorului, cât și apropierea romantică, unde subiectivul, sub imperiul spaimei, visului sau nostalgiei, transformă exteriorul într-o proiecție a lăuntricului.

Romanul gotic, după cum însuși Walpole teoretizează în prefața sa la *Castelul lui Otranto*, reprezintă o originală sinteză între narațiunea „romance” și

ficțiunea picarescă. Avem pe de o parte tipologia unor personaje aparținând Evului Mediu: cavalerul, călugărul, aristocratul decăzut, eroina-madonă etc., evoluind într-un spațiu de factură medievală (castel etc.), iar pe de altă parte tehnica romanului de aventuri vizibilă în procedeul răsturnării, al loviturilor de teatru, al recunoașterilor spectaculoase, în general în ritmul sincopat al desfășurării acțiunii, cu accentul pus pe imprevizibil. Rezolvarea conflictului, ca și în romanul picaresc, se produce în favoarea binelui, prin excluderea maleficului, sfârșitul consemnând triumful moral și restabilirea echilibrului. Aceste două formule însă fuzionează sub influența unei noi viziuni de factură romantică și se concretizează într-o abordare a lumii diferită de cele precedente.

Caracterul episodic al romanului picaresc se estompează și observăm contopirea evenimentelor într-un ansamblu unic, dominat de o stare afectivă integratoare care dă tonul și imprimă chiar metoda de lucru în cadrul narațiunii. Astfel, în locul stilului obiectiv neutru, apar confesiunea, notația febrilă, retorismul, interjecția, suspensia, exclamația, toate trădând un patos al trăirii, o frenezie a plonjării în imaginație. Pe de altă parte, explicarea la modul iluminist a fantasticului „înscenat” presupune îmbinarea stilului afectiv cu cel lucid-detașat, de expunere metodică a procedeelor mistificatoare.

Legătura autor-personaj-cititor se concentrează pe efectul emoțional, autorul identificându-se cu personajul spre a comunica cititorului o anume stare de spirit, o neliniște, un gen aparte de atmosferă. Nu pare atât de important ceea ce se întâmplă, ca în iluminism, ci cum anume și ce ecou trezește evenimentul în lăuntrul personajului. Este aici incipient germenul unei literaturi de reverberații și ogindiri, anticipându-i atât pe romantici, cât și pe Henry James și Marcel Proust.

Romanul gotic este o primă invitație către introspecție dar nu și către o lectură-test de discernere între exprimare și intenție, autenticitate și disimulare. Chiar când ni se explică succint modalitățile de înscenare a fantasticului, tonul nu este atât de convingător și adesea trădează ideea de compromis. Autorul și cititorul se simt mai dispuși să accepte supranaturalul ca stare a eului sensibil decât să apeleze la motivația exterioară, impusă de spiritul raționalist al unei epoci literare depășite.

Într-o analiză comparată asupra romanului gotic, criticul Leslie Fiedler¹ observă că în Anglia această literatură apare ca un atac direct împotriva rafinamentului obosit al unei feudalități în destrămare, împotriva vicierii și alterării valorilor morale și sociale, având ca atare un caracter revoluționar.

În America, pe de o altă parte, romanul gotic se desfășoară într-o natură primitiv-sălbatică, iar conflictul se încheagă pe fondul luptelor pentru supraviețuire între indieni și albi. Se descoperă astfel o nouă configurație spirituală

¹ Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, 1969.

prin adaptarea temelor majore ale literaturii engleze la condițiile social-geografice diferite în America.

În 1799, Charles Brockden Brown, care poate fi considerat întemeietorul ficțiunii americane moderne, propunea asimilarea în mod creator a modelului european. În prefața la *Edgar Huntley* se sugera înlocuirea aristocratului ruinat ori rapace sau a inchișitorului viciat cu figura indianului, personaj care, în concepția colonistului european, reprezenta întruparea vie a demoniacului. În locul stafiilor din castelele engleze, Brown pleda pentru înfățișarea pădurilor populate cu triburi potrivnice. Palatele bântuite, hrubele și catacombele gotice urmau să devină peșterile, prăpăstiile, abisul oceanelor, natura ostilă a unui continent necunoscut încă albilor. În romanele lui Brockden Brown răul era văzut și interpretat din unghi puritan. Potrivit acestei viziuni, a ști înseamnă a păcătui, iar actul de inițiere în cunoaștere prin experiențe este de esență malefică, distrugându-l pe eroul care încearcă o ieșire din labirintul sumbru al destinului său. Aici se află incipient teoria lui Henry James asupra cunoașterii cu accentul pe ambiguitatea bine-rău care evoluează din principiul damnării.

Opera lui Charles Brockden Brown este tributară recuzitei gotice engleze, abundînd în apariții insolite, reîncarnări, metamorfoze ale spațiului și timpului, escapade miraculoase, dar decorul începe să devină cel american, dincolo de loviturile de teatru și de artificialul costumelor împrumutate, se simte pulsînd viața noului continent.

Din literatura engleză și americană (vezi Charles Brockden Brown), Poe a reținut atît recuzita în amenajarea decorului, cît și tehnica înscenărilor cu accentul pus pe unitatea de ton și efect. În nuvelele „The Assignment” / „Întîlnirea secretă”, „Metzengerstein”, „Ligeia”, „Morella”, „The Oval Portrait” / „Portretul oval”, Poe se exersează în crearea unui spațiu fantastic, recurgînd la procedeele gotice. Împrumuturile sau aluziile sînt voit subliniate, scriitorul dînd citate și oferind variante după modelul englez:

„Castelul în care valetul meu se hotărîse să intre cu de-a sila mai bine decît să mă lase să-mi petrec noaptea sub cerul liber, grav rănit cum eram, era una din acele case pline de tristețe și măreție, care-și ridicau de multă vreme frunțile încruntate prin Apenini – atît în realitate, cît și în imaginația doamnei Radcliffe”¹.

Caracteristicile pentru acest tip de nuvele sînt grandilocvența, retorismul, exagerările stridente, trăsături prin care Poe intenționează parodiarea formulei. Acțiunea se petrece fie într-o exotică Ungarie, fie în Italia gondolelor, fie chiar în castelele englezești din versiunea lui Walter Scott ori a romancierilor gotici. Draperii masive, zgomote suspecte, umbre ciudate, un cal enorm care

¹ E. A. Poe, *op. cit.*, p. 218.

iese dintr-o vastă tapiserie pentru a-și răzbuna stăpînul, apariții spectrale, aglomerări de obiecte de artă, adunate eclectic din toate colțurile lumii, într-o risipă de lux ostentativ, alcătuiesc aici un peisaj livresc, artificial-senzațional. Numele personajelor ne indică aceleași intenții parodice: Metzengerstein, Berlifitzing, Lady Rowena Trevanion de Tremaine, Marchiza Aphrodite etc. Aristocrați decăzuți, nobili ratați, moștenitori malefici, eroine palide și sacrificate, victime ale unor soți sau amanți sumbri completează tabloul unui univers în care animismul, reîncarnările, coincidențele, prevestirile și deznodămîntul spectaculos ocupă un loc de cinste.

Este interesantă ambivalența reacției lui Poe la acest gen de literatură. Pe de o parte, observăm îngroșarea caricaturală a formulei, în cadrul căreia el găsește terenul propice pentru a-și bate joc de falsa erudiție, de snobismul și gustul pentru ficțiunea șocantă, de proastă calitate – care circulă în America epocii sale, aservită cu totul modelelor europene. Pe de altă parte, constatăm în spatele decorurilor de carton și a recuzitei gotice, prezența unei stări de spirit aparte, conturarea unei viziuni complexe, comunicînd continuu bîntuirea interioară, liniștea unui eu care își explorează adîncurile.

Revelatoare în acest sens ar fi o comparație între nuvele „Metzengerstein”, „Pisica neagră” și „The Fall of the House of Usher” / „Prăbușirea Casei Usher”. Dacă în „Metzengerstein” un detaliu al tapiseriei iese din țesătură, întrupîndu-se într-un cal demonic, în „Pisica neagră”, după mutilarea și spînzurarea pisicii, casa ia foc, iar singurul element care dăinuie după incendiu este un zid gravat cu silueta uriașă a animalului ucis. În „Prăbușirea Casei Usher”, desenele abstracte ale protagonistului reprezintă planuri ale casei, detalii ale structurii arhitectonice, prefigurînd înmormîntarea lui Lady Madeline în subteranul clădirii. Se remarcă în cele trei nuvele o treptată rafinare a procedeeului, pus în slujba unei tot mai pronunțate investigări psihologice.

În „Metzengerstein”, calul din tapiserie este cel mai aproape de recuzita gotică în procesul de animizare a obiectelor, dar în „Pisica neagră” peretele, rămas cu imaginea atrocității comise, devine simbolul unei conștiințe fisurate. Pisica îi apare uriașă eroului, deoarece fapta lui se amplifică lăuntric, înstrăinîndu-l de ai săi și de sine însuși. În „Prăbușirea Casei Usher”, gîndurile lui Roderick sînt exprimate figurativ prin acel arabesc al liniilor care dezvăluie perfecțiunea artistului în sesizarea celor mai fine nuanțe, dar anunță în același timp și motivul îngropării premature, cu nefastele-i consecințe. Poemul „The Haunted Palace” / „Palatul bîntuit” sugerează metaforic identificarea completă a eroului cu spațiul, desemnat ca exterior al interiorului, iar muzica pe care o compune Roderick Usher trădează acuitatea unui auz ce poate dizolva realul în imaginar – complexitatea personajului dictează astfel finalul deschis și enigmatic al prăbușirii casei în lacul-ogîndă.

În nuvelele citate spre exemplificare se observă cum Poe trece pe nesimțite de la supranaturalul funcțional la fantasticul existenței, la aceea modalitate de definire a umanului dintr-o perspectivă imaginativă, menită să aducă la lumină ascunsele fațete ale eului.

În „A Tale of the Ragged Mountains” / „Poveste din Munții Colțuroși”, „Ligeia” și „Morella”, Poe tratează tema reîncarnării asociată cu motivul strigoiului. Spre deosebire de „Ligeia” și „Morella”, ale căror decoruri se mențin în atmosfera castelelor și a interioarelor europene, în „Poveste din Munții Colțuroși”, Poe transferă goticul, după sugestiile lui Charles Brockden Brown, în planul unei naturi bînuite:

„În cele din urmă, sfîrșit de oboseală și de o anume apăsare sufocantă a aerului, m-am așezat sub un copac. Imediat se zări atunci o licărire slabă a soarelui, și umbra frunzelor copacului căzu încet dar vizibil pe iarbă. La această umbră m-am uitat îndelung minunîndu-mă [...] O mireasmă stranie încălca pala de vînt – un murmur continuu și scăzut, ca acela al unui rîu plin dar blînd curgător îmi ajunsese în auz, iar sunetul se contopea cu o învîlmășeală de voci omenești”¹.

În „Eleonora”, peisajul devine simbolic, locurile purtînd nume ca: Valea Ierburilor Multicolore, Rîul Tăcerii etc. Se poate însă percepe în ambele nuvele aceeași geografie imprevizibilă, cu poteci și ape șerpuiind în meandre, cu dealuri și munți dispuși într-o structură circulară, închizînd personajul la mijloc, ca într-o temniță.

În „Poveste din Munții Colțuroși”, întîlnim o treptată îngustare și reducere a spațiului în jurul eroului prizonier, croind un mediu asemănător cu cel din „The Pit and the Pendulum” / „Hruba și pendulul”. Într-un perimetru labirintic, aluzie la întortocheatele itinerarii ale minții, Poe introduce tema reîncarnării, abordată mai întîi în nuvelele „Morela” și „Poveste din Munții Colțuroși”, din unghiul unei perspective exterioare, iar apoi, în „Ligeia” și „Eleonora”, din punctul de vedere al lăuntricului generator de fantasmă. Schimbarea de registru se face subtil, scriitorul american mergînd pe tehnica ambiguității la nivelul real-imaginar. Vampirii și stafiile sînt înlocuite cu personaje muribunde sau în transă, întrupări ale stărilor hibride: viață-moarte, realitate-vis. În „The Cask of Amontillado” / „Balerca de Amontillado”, „Inima destăinuitoare”, „Demonul perversității”, „Hruba și pendulul”, răpirile, cataclismele, atrocitățile sînt convertite în fenomene de conștiință, revelînd trăirile abisale, fascinația răului și tentația autodistrugerii. Cu ajutorul formulei preromantice, Poe aduce evenimentul în planul subiectivului și realizează, prin dramatizarea afectelor, acel scenariu introspectiv, numit de el „goticul sufletului”.

¹ John H. Ingram, ed., *The Works of E. A. Poe*, 1901, vol. II, p. 227; [trad. proprie].