

Freud – **Opere esențiale**

Serie coordonată de
VASILE DEM. ZAMFIRESCU

TREI

SIGMUND FREUD
OPERE ESENȚIALE
vol. 10

Eseuri de psihanaliză aplicată

Traducere din germană și note introductive
VASILE DEM. ZAMFIRESCU

Notă asupra ediției
RALUCA HURDUC

Cuprins

<i>Notă asupra ediției</i>	7
Psihopați pe scenă	9
Notă introductivă	10
Delir și vise în <i>Gradiva</i> de Jensen	19
Notă introductivă	20
Capitolul I.....	23
Capitolul II.....	55
Capitolul III.....	77
Capitolul IV	98
Notă la ediția a doua.....	105
Scriitorul și activitatea fantasmatică	109
Notă introductivă	110
O amintire din copilărie a lui Leonardo da Vinci	125
Notă introductivă	126
Capitolul I.....	129
Capitolul II.....	150
Capitolul III.....	160
Capitolul IV.....	176
Capitolul V.....	191
Capitolul VI.....	203
Motivul alegerii casetei	213
Notă introductivă	214
Capitolul I.....	217
Capitolul II.....	224

Moise al lui Michelangelo	231
Notă introductivă	232
Capitolul I.....	238
Capitolul II.....	248
Capitolul III.....	261
Capitolul IV	267
Anexă	269
Câteva tipuri de caracter din practica psihanalitică	273
Notă introductivă	274
I Excepțiile	276
II Cei care eșuează din cauza succesului.....	281
III Răufăcătorii din sentiment de vinovăție	301
O amintire din copilărie în Poezie și adevăr	303
Notă introductivă	304
Capitolul I.....	314
Capitolul II.....	315
Straniul	317
Notă introductivă	318
Capitolul I.....	319
Capitolul II.....	327
Capitolul III.....	348
Dostoievski și paricidul	357
Notă introductivă	358
Bibliografie	382
Lista abrevierilor	401
Index	402

Notă asupra ediției

Volumul de față reunește eseurile de psihanaliză aplicată ale lui Freud, dintre care câteva au devenit între timp repere culturale: „Delir și vise în «Gradiva» de Jensen“, „Motivul alegerii casetei“, „Dostoievski și paricidul“. Concepția revoluționară a lui Freud, conform căreia între normalitate și patologie există doar o deosebire cantitativă, de grad, și nu calitativă, străbate ca un fir roșu toate eseurile prezentului volum, legitimând psihanaliza aplicată

„Gradiva“ îi oferă astfel psihanalistului prilejul să demonstreze faptul că scriitorii sunt de fapt niște fini cunoscători ai sufletului uman, care au acces la inconștient, ceea ce îi permite să vadă în această nuvelă o confirmare a teoriei psihanalitice despre concordanța dintre cunoașterea deținută de scriitor și cea oferită de psihanaliză.

În „Scriitorul și activitatea fantasmatică“, Freud afirmă înrudirea structurală dintre vis și creația literară: ca și visul, opera literară are un conținut latent care nu se exprimă decât prin conținutul manifest. Astfel, interpretarea operei literare urmează aceeași regulă ca și interpretarea viselor: dinspre conținutul manifest, spre conținutul latent care există doar deformat în textul finit al creației. În ceea ce privește „Motivul alegerii casetei“, acesta este fundamentat pe aceeași idee, a înrudirii spirituale dintre vis și diferitele creații precum literatura, miturile, legendele și basmele. Din nou, simbolurile literare sunt interpretate în aceeași manieră ca și simbolurile onirice.

PSIHOPAȚI PE SCENĂ

Notă introductivă

Data când a fost scris eseul este incertă: E. Jones, unul dintre cei mai autorizați biografi ai lui Freud, susține că la începutul anului 1906; Max Graf, prietenul căruia Freud i-a dăruit manuscrisul, indică anul 1904. Această ultimă dată pare a fi inexactă, căci piesa *Die Andere* (*Cealaltă*) de H. Bahr, la care se referă Freud în finalul scrierii sale, a fost reprezentată în noiembrie 1905, iar în volum a apărut la începutul lui 1906. Max Graf a publicat textul, tradus în limba engleză, în 1942.

Dacă opera dramatică urmărește să trezească „teamă și milă”, să producă o „purificare a afectelor”, așa cum se admite de la Aristotel încoace, atunci această intenție poate fi descrisă mai amănunțit, anume arătând că este vorba de deschiderea izvoarelor plăcerii sau desfătării afective, așa cum în cazul comicalului sau cuvântului de spirit se obține plăcere din travaliul intelectului, care în alte condiții blochează acele surse. În primul rând, trebuie desigur să amintim *descătușarea* propriilor noastre afecte; plăcerea care-i corespunde provine, pe de o parte, din ușurarea sufletească datorată unei masive descărcări, iar pe de altă parte, din simultana excitare sexuală care, putem afirma, însoțește, ca produs secundar, orice activitate afectivă și care oferă omului acel sentiment, foarte dorit, de augmentare a tensiunii psihice. O reprezentare teatrală are asupra spectatorului adult efectul produs de joc asupra copilului, care-și satisface astfel dorința intensă de a fi asemenea celor mari. Adultul are prea puține trăiri, se simte ca un misero, „căruia nu i se poate întâmpla nimic deosebit”; el și-a înăbușit de mult vanitatea de a sta ca eu în centrul lumii, sau, mai bine spus, a trebuit să amâne satisfacerea ei; el vrea să simtă, să acționeze, să modeleze totul după dorința sa, iar cuplul dramaturg-actor îi oferă această posibilitate, permițându-i *identificarea* cu un erou. Dar destinul eroic presupune dureri, suferințe și mari griji, care aproape că anulează plăcerea; mai mult, eroul își poate pierde viața, unica sa

viață, într-o astfel de confruntare cu situații potrivnice. Față de erou, spectatorul se află într-o poziție avantajoasă. Plăcerea resimțită de el are ca premisă o iluzie, adică diminuarea suferinței prin certitudinea că un altul acționează și suferă acolo pe scenă și că, în fond, totul nu este decât un joc care nu-i poate periclita siguranța. Plăcerea de a fi în rând cu „cei mari”, el o obține în condiții privilegiate: ca spectator, el poate da frâu liber aspirațiilor sale reprimite, cum ar fi nevoia de libertate religioasă, politică, socială și sexuală și se poate manifesta plenar în toate scenele mari ale vieții reprezentate.

Dar aceste condiții ale plăcerii sunt comune mai multor forme ale creației literare. În special lirica trezește senzații intense, la fel ca și dansul odinioară; epopeea, la rândul ei, cultivă plăcerea pe care ți-o dau marile personalități eroice și izbânzile lor; drama, în schimb, trebuie să coboare mai adânc în viața afectelor și să transforme așteptările de nefericire în plăcere; de aceea, eroul este prezentat în luptă mai degrabă cu satisfacția masochistă a înfrângerii. Drama ar putea fi caracterizată tocmai prin această relație cu suferința și nefericirea, fie că este trezită doar *grija* pentru a fi apoi liniștită, ca în drama propriu-zisă, fie că suferința este dusă până la capăt, ca în tragedie. Nașterea dramei din sacrificiile rituale (șap și șap ispășitor), proprii cultului zeilor, trebuie pusă în legătură cu acest sens al dramei; totodată, ea anihilează revolta incipientă față de ordinea divină a lumii bazată pe suferință. La început, eroii se răzvrătesc împotriva unui zeu sau a unui act divin, iar plăcerea trebuie obținută din sentimentul mizeriei celui mai slab în fața puterii divine, deci prin intermediul unei satisfacții masochiste și al plăcerii directe pe care ți-o procură contemplarea mării personalități. Acesta este sentimentul prometeic al omului căruia i se opune însă predis-

poziția meschină de a se lăsa domolit, pentru un timp, printr-o satisfacție de moment.

Prin urmare, drama are ca temă gama completă a suferințelor umane, din a căror reprezentare spectatorul trebuie să obțină plăcerea; aceasta este și prima condiție a reușitei artistice: de a nu-l lăsa pe spectator să sufere; participarea la suferința altora trebuie compensată, pe cât posibil, prin satisfacții. Dar regula este adesea încălcată de dramaturgii moderni.

Suferințele au fost limitate cu timpul doar la suferința *psihică*, cea *fizică* fiind în genere evitată, deoarece modificarea sentimentului corpului anulează orice plăcere psihică. Cine este bolnav nu dorește decât un singur lucru: să se însănătoșească, să părăsească starea malativă, să vină medicul, să primească medicația, să dispară inhibiția fanteziei, al cărei joc ne-a deprins să obținem plăcere din propria noastră suferință. Când spectatorul se transpune în ipostaza bolnavului fizic, el nu găsește în sine niciun fel de plăcere sau forță sufletească; de aceea, bolnavul fizic nu apare pe scenă ca erou, ci doar ca o prezență secundară, în măsura în care boala nu anulează posibilitatea activității psihice; este vorba de singurătatea bolnavului abandonat din *Filoctet*, sau de deznădejdea din piesele cu tuberculoși.

Suferințele sufletului sunt legate în principal de anumite împrejurări care le-au produs; iată de ce opera dramatică, având nevoie de o acțiune din care derivă astfel de suferințe, începe cu o introducere în această acțiune. Excepții aparente reprezintă piesele unde suferințele sufletești apar gata constituite, cum sunt *Ajax* sau *Filoctet*, căci subiectul fiind bine cunoscut în drama greacă, cortina se ridică întotdeauna cam la mijlocul acțiunii. Nu este greu să prezentăm cele câteva condiții ale acestei acțiuni: trebuie să fie o

acțiune conflictuală, care să presupună înfruntarea dintre o voință puternică și un obstacol. Lupta împotriva zeilor reprezintă prima și cea mai grandioasă formă de îndeplinire a acestei condiții. Am spus mai sus că tragedia axată pe o asemenea înfruntare este protestatară, dramaturgul și spectatorul fiind de partea celor revoltați. Pe măsură ce credința în divinitate este tot mai palidă, ordinea *umană* devine tot mai importantă; ea poartă răspunderea pentru suferințele oamenilor, iar eroul va lupta acum împotriva comunității sociale umane — *tragedia burgheză*. Un alt izvor al dramatismului acțiunii, o a doua formă de îndeplinire a acestei condiții o constituie lupta dintre oameni *tragedia de caracter*, care cuprinde toate trăsăturile *agon*-ului. În conflict se află personalități excepționale eliberate de limitările instituțiilor umane, de unde necesitatea mai multor eroi. Interferențe între cele două forme sunt pe deplin posibile; în acest caz, eroii luptă împotriva unor instituții personificate prin caractere puternice. Tragedia de caracter pură nu oferă plăcerea răzvrătirii care în drama socială, de exemplu la Ibsen, ocupă un loc tot atât de important ca în dramele vechilor greci.

Drama *religioasă*, drama *de caracter* și drama *socială* se deosebesc prin locul de desfășurare al luptei, al acțiunii care constituie izvorul suferințelor. Dar în felul acesta nu am epuizat toate formele de conflict. Lupta se poate desfășura și în sufletul eroului, caz în care drama devine *psihologică*. Înfruntarea generatoare de suferință are loc între diferite forțe sufletești și nu se încheie cu înfrângerea eroului, ci cu cea a uneia dintre aceste forțe, deci prin renunțare. Desigur, sunt posibile forme mixte între drama psihologică și drama socială sau de caracter, în măsura în care instituțiile sunt cele care produc conflictul interior. Aici se încadrează tragediile pasionale, unde reprimarea iubirii de

către instituțiile umane sau lupta dintre „iubire și datorie“ constituie punctul de plecare pentru situații conflictuale infinite de variate: tot atât de multe ca reveriile erotice ale omului.

Evantaiul posibilităților se lărgeste, iar drama psihologică devine dramă psihopatologică, dacă izvorul suferințelor la care participăm și din care obținem plăcerea nu mai este conflictul dintre două tendințe psihice conștiente, ci dintre o tendință conștientă și alta refulată. Pentru a gusta o astfel de piesă, spectatorul ar trebui să fie și el nevrotic. Căci doar acestuia i-ar produce plăcere dezvoltarea și recunoașterea, într-o anumită măsură conștientă, a tendinței refulate; ceilalți, spectatorii normali, simt doar o repulsie și sunt înclinați să repete actul refulării, care la ei a reușit — tendința refulată este ținută sub control prin efortul presupus de o singură refulare. La nevrotic, refularea nu a reușit, este labilă, și efortul de care suntem scutiți prin recunoaștere trebuie permanent înnoit. Numai în sufletul său se dă o astfel de luptă, care ar putea fi subiect de dramă, dar și în cazul lui scriitorul nu va produce doar *plăcerea eliberării*, ci și *rezistență*.

Hamlet este prima dintre dramele moderne de acest tip. Ea prezintă modul în care un om normal devine nevrotic prin natura deosebită a sarcinii pe care și-a asumat-o, datorită faptului că o tendință bine refulată în trecut încearcă din nou să se impună. *Hamlet* se distinge prin trei caracteristici care par să fie importante pentru problema noastră. 1. Personajul principal nu este, ci devine un psihopat pe parcursul desfășurării acțiunii. 2. Tendința refulată face parte dintre acele tendințe identic refulate la toți oamenii, iar refularea unor astfel de tendințe poate fi inclusă printre actele fundamentale ale dezvoltării personalității noastre. Or, conflictul tragediei stă în legătură tocmai

cu această refulare. Datorită acestor două trăsături, ne este ușor să ne regăsim în personajul principal; și noi putem trăi același conflict, căci „cine nu-și pierde mintea în anumite împrejurări, nu are ce minte să-și piardă”¹. 3. Se pare, însă, că una dintre condițiile reușitei artistice este ca tendința care luptă să pătrundă în conștiință să nu primească un nume, oricât de ușor ar putea fi recunoscută, așa încât procesul să se repete în spectator, fără ca el să-și fixeze atenția asupra lui, sentimentele predominând asupra lucidității. Astfel, rezistența este mai mică, așa cum se poate constata și în terapia psihanalitică, unde mlădițele refulatului, care nu întâmpină o rezistență puternică, pot pătrunde în conștiință, în timp ce refulatul însuși nu. Totuși, conflictul din *Hamlet* este atât de ascuns, încât la început abia l-am putut întrezări.

Dacă aceste trei condiții nu sunt întrunite, psihopații sunt inapți de a deveni personaje de dramă, așa cum sunt inapți și pentru viață. Căci bolnavul psihic este pentru noi un om al cărui conflict, dacă apare gata constituit, nu-l putem înțelege. Invers, dacă înțelegem conflictul, uităm că avem de-a face cu un bolnav, așa cum acesta încetează să mai fie bolnav din clipa în care ia cunoștință de conflictul său. Sarcina scriitorului ar fi deci de a ne transpune în respectiva stare maladivă, ceea ce reușește cel mai bine dacă ne face să participăm la evoluția ei. O asemenea participare este necesară în special atunci când refularea respectivă nu preexistă în spectator, deci abia urmează să fie creată, ceea ce reprezintă, în utilizarea dramatică a nevrozei, un pas mai departe față de *Hamlet*. În schimb, dacă ne izbim de o nevroză cristalizată și nefamiliară nu ne rămâ-

ne decât să chemăm doctorul și să considerăm cazul ca inapt de a fi prezentat pe scenă.

Această greșală pare s-o comită Bahr² în *Cealaltă*. Ca spectatori, nu putem dobândi convingerea sugestivă că doar un singur bărbat are privilegiul de a o satisface deplin pe eroină. Deci nu ne putem transpune în situația ei. O altă greșală este că în piesă nu există nimic învăluit, pe care să-l ghicim, iar această servitute a iubirii, care ne displace, trezește în noi o rezistență puternică. Scriitorul nu a respectat cea de a treia condiție amintită de noi — condiția distragerii atenției — care este de primă importanță aici.

În general, se poate afirma că doar labilitatea nevrotică a publicului și arta scriitorului de a evita rezistențele și de a oferi o plăcere preliminară pot fixa granițele reprezentării caracterelor anormale.

¹ Replică din *Emilia Galotti* de Lessing, act IV, scena 7, p. 347, în *Opere*, vol. II, E.S.P.L.A., 1954, traducere de Lucian Blaga.

² Eisel, critic, romancier și dramaturg austriac (1863–1934). Piesa *Cealaltă* (*Die Andere*), la care se referă Freud, este axată pe dubla personalitate a eroinei. Aceasta nu reușește, în ciuda unor mari eforturi, să se elibereze de dependența fizică față de un bărbat — N. t.

**DELIR ȘI VISE ÎN
GRADIVA
DE JENSEN**

Notă introductivă

Scrisă în vara anului 1906, analiza nuvelei *Gradiva* de Jensen este publicată în mai 1907, constituind primul volum al unei colecții inițiate de Freud: *Schriften zur angewandten Seelenkunde*. A doua ediție apare în 1912, iar a treia, în 1924. Primele traduceri nu întârzie mult: în 1912, în limba rusă; îi urmează, în 1917, o traducere în limba engleză, iar în 1923, o traducere în limba italiană. Acest studiu este considerat drept una dintre cele mai reușite lucrări de psihanaliză aplicată create de Freud.

În impunătoarea lucrare *Das Leben und Werk von Sigmund Freud (Viața și opera lui Sigmund Freud)*, 3 volume, Hans Huber, Bern und Stuttgart, 1960–1962), E. Jones ne informează că Jung este cel care a atras atenția lui Freud asupra nuvelei *Gradiva*, apărută în 1903. Freud ar fi scris eseul pentru a-i face plăcere lui Jung, la a cărui părere ținea foarte mult. (Este perioada când relațiile dintre cele două personalități nu sunt umbrite de nicio disensiune.) Faptul că Jung a văzut în „Delir și vise în *Gradiva*” de Jensen o deplină reușită îl bucură pe Freud în mod deosebit; el susține chiar că aprobarea ideilor sale de către Jung valorează mai mult decât cea a unui întreg congres medical.

Freud declară că a văzut în nuvela *Gradiva* o confirmare a teoriei psihanalitice, elaborând și publicându-și studiul tocmai pentru a pune în evidență această concordanță între cunoașterea deținută de scriitor și cea oferită de psihanaliză. Totodată, pe această cale, el a putut să atragă atenția marelui public asupra câtorva dintre ideile noi, conținute de teoria sa, în special asupra celor referitoare la vis și interpretarea sa.

Traductibilitatea intuițiilor scriitorului în limbajul psihanalizei îl determină pe Freud să aprecieze în mod deosebit valoarea de adevăr a literaturii: scriitorul este un excelent cunoscător al adâncurilor sufletului uman. Jensen știa, independent de psihanaliză, că anumite fenomene ale psihicului sănătos (visul) și ale

celui bolnav (delirul) sunt produse de compromis, rezultate ale confruntării dintre două forțe opuse: una refulată (erotică) și alta refulantă. De asemenea, vindecarea delirului, descrisă de Jensen în nuvela sa, este în acord cu procesul terapeutic real. Ca și psihanalistul, Zoe Bertgang, eroina din *Gradiva*, încearcă să readucă în conștiința lui Hanold, „pacientul” ei, conținuturile psihice inconștiente, căci tocmai refularea lor se află la originea delirului; ca și într-o psihoterapie reală, conștientizarea coincide cu vindecarea; în sfârșit, scriitorul pare a ști că vindecarea trebuie să treacă printr-o „recidivă de dragoste”, pasiunea redeșteptată orientându-se mai întâi spre terapeut, ceea ce psihanaliza numește „transfer”.

Faptul surprinzător că scriitorul deține cele mai intime taine ale sufletului uman, posibilitatea de a analiza delirul și visele personajelor create de Jensen ca și cum ar aparține unor personaje reale — iată motivele în virtutea cărora Freud va califica nuvela *Gradiva*, numită de autorul ei „fantezie”, drept un adevărat „studiu psihiatric”. Mai mult, performanța scriitorului este superioară științei (psihiatriei tradiționale), care, orientată spre „predispozițiile ereditare-constituționale”, nu le putea corela cu produsele delirului.

Dacă așa stau lucrurile, nimic nu este mai firesc decât întrebarea: care sunt sursele cunoașterii scriitorului? Răspunsul la această întrebare ne va edifica și asupra naturii acestei cunoașteri. Spre deosebire de psihanalist, care studiază „conștient procesele psihice anormale, pentru a le descoperi și formula legile”, scriitorul „își îndreaptă atenția spre propriul inconștient, intuiește posibilitățile lui de dezvoltare și le dă o expresie artistică...” Prin urmare, cunoașterea scriitorului este „endopsihică”, dar ajunge la concluzii identice cu cele obținute de cercetarea științifică, diferența de metodă și identitatea rezultatelor făcând cu putință o reciprocă validare a celor două demersuri.

Dar dacă creația scriitorului conține proiecțiile inconștientului acestuia, iar fantasmalele care o alimentează sunt mlădițe ale amintirilor din copilărie refulate, atunci opera sa devine unul dintre mijloacele de a-i studia biografia. Și, într-adevăr, după publicarea studiului dedicat nuvelei *Gradiva*, Freud citește alte trei nuvele ale lui Jensen, semnalate tot de Jung, și ajunge la urmă-

toarele ipoteze, comunicate în una dintre ședințele Societății de psihanaliză din Viena (decembrie 1907): scriitorul s-ar fi atașat în copilărie de o fetiță, probabil sora sa, iar mai târziu ar fi primit o puternică lovitură prin moartea acesteia. Este posibil ca fetița să fi avut o infirmitate fizică, ce-i afecta mersul, metamorfozat în *Grädiva* într-un mers grațios. Vederea basoreliefului antic, care înfățișează mersul deosebit de frumos al unei tinere ce a trăit cu aproape două mii de ani în urmă în Imperiul roman, ar fi declanșat procesul de creație.

I

Un grup de persoane¹, care consideră că autorul² acestui studiu, prin cercetările sale, a dezlegat principalele enigme ale visului, s-a arătat interesat la un moment dat de acele vise pe care nimeni nu le-a visat vreodată, de visele create de scriitor și atribuite personajelor sale imaginare. Ideea de a supune analizei acest tip de vise ar putea să pară surprinzătoare și sterilă; dintr-un anumit punct de vedere, ea poate fi însă pe deplin justificată. Mă gândesc în special la cei care nu cred că visul are un sens și poate fi interpretat. Oamenii de știință și majoritatea persoanelor cultivate zâmbesc atunci când aud de interpretarea viselor; doar oamenii din popor care trăiesc în universul superstiției și care, în această privință, duc mai departe convingerile Antichității, nu sunt dispuși să renunțe la credința că visul are un sens. Autorul lucrării *Interpretarea viselor* a îndrăznit să ia partea celor vechi și a omului din popor împotriva rigidității științei. El este totuși departe de a vedea în vis o prezicere a viitorului — această năzuință constantă pentru a cărei realizare omul nu s-a dat în lături să folosească toate mijloacele. Desigur, autorul nu contestă orice legătură dintre vis și viitor, căci o laborioasă activitate de interpretare i-a arătat că visul reprezintă *îndeplinirea*

¹ Jung este de fapt acela care i-a atras atenția lui Freud asupra numelui scriitorului german Jensen. — N. t.

² Vezi S. Freud, *Traumdeutung (Interpretarea viselor)*, 1900.

unei dorințe a persoanei care doarme și nimeni nu ar putea nega că cele mai multe dorințe sunt orientate spre viitor.

Am spus deci că visul este o dorință îndeplinită. Cel care nu ezită să studieze o carte dificilă și nu pretinde — spre a-i fi menajată comoditatea — ca o problemă complicată să fie prezentată drept simplă și ușoară, în dauna adevărului și exactității, acela va putea găsi în lucrarea mea *Interpretarea viselor* dovada completă a acestei afirmații; până atunci, el va trebui să lase deoparte obiecțiile împotriva asimilării visului cu îndeplinirea dorințelor.

Dar poate am anticipat prea mult. Nu este încă vorba de a stabili dacă sensul unui vis constă într-o dorință îndeplinită sau dacă nu cumva el este adesea o așteptare încordată, un proiect, un gând. În primul rând, se pune întrebarea: are visul vreun sens, i se poate atribui demnitatea de proces psihic? Știința³ răspunde negativ: ea consideră că visul este un simplu proces fiziologic, în spatele căruia nu trebuie să căutăm sens, semnificație sau intenție. În timpul somnului, excitațiile somatice ar atinge coardele instrumentului sufletesc și ar aduce în câmpul conștiinței diferite reprezentări, scoase din contextul coerent al vieții psihice. Visele ar fi simple tresăriri și nu mișcări expresive ale sufletului.

În disputa relativă la aprecierea visului, scriitorii par a se situa pe aceeași poziție cu Antichitatea, cu poporul superstițios și cu autorul *Interpretării viselor*. Căci atunci când prezintă visele personajelor create de fantezia lor, ei rămân credincioși experienței curente, care arată că gândirea și

simțirea omului se continuă în vis; cu alte cuvinte, ei nu urmăresc nimic altceva decât să caracterizeze stările sufletești ale eroilor cu ajutorul viselor acestora. Iar scriitorii sunt aliați prețioși și mărturia lor are multă greutate, întrucât ei știu o mulțime de lucruri pe care știința oficială nici măcar nu le bănuiește. În ce privește cunoașterea sufletului, ei ne depășesc cu mult pe noi, oamenii obișnuiți, căci au acces la surse neglijate încă de știință. Din păcate, atitudinea scriitorilor în favoarea ideii că visul are un sens nu este suficient de hotărâtă. O critică severă ar putea obiecta că scriitorul nu se pronunță nici pentru, nici contra semnificației psihice a visului, ci se mulțumește să arate cum sufletul adormit tresare sub influența emoțiilor trăite în timpul stării de veghe, emoții care au rămas active.

Obiecția de mai sus nu va micșora interesul nostru pentru modul în care scriitorul se servește de vis. Chiar dacă această cercetare nu ne-ar învăța nimic nou despre esența visului, ea ne va permite, din această perspectivă, o nouă înțelegere a naturii producției scriitoricești. Dacă visele reale trec drept formațiuni imprevizibile, lipsite de reguli, ce să mai spunem atunci despre reproducerea liberă a acestor vise în planul ficțiunii?! Numai că în viața psihică există mult mai puțină libertate și arbitrar decât suntem noi înclinați să credem; poate chiar deloc. Ceea ce numim întâmplare în lumea exterioară poate fi redus, după cum se știe, la legi; de asemenea, ceea ce numim arbitrar în viața psihică se bazează pe legi, pe care, deocamdată, mai mult le presimțim. Să privim deci lucrurile mai de aproape!

Două căi se deschid cercetării noastre. Prima ar fi aprofundarea unui caz particular, a viselor create de un scriitor într-una din operele sale, iar a doua, adunarea și compararea tuturor exemplelor de utilizare a viselor în operele diferiților scriitori. Această a doua cale pare a fi cea mai

³ Psihologia „științifică”, fiziologică, anterioară lui Freud, considera visul ca pe un fenomen pur organic. Ea valoriza negativ acest fenomen: visul este un defect, o dereglare a proceselor normale. Binz îl numea „un proces patologic”. — N. t.