

PSYKOANALYSENS POETIK

Judy Gammelgaard

I indledningen til analysen af *Michelangelos Moses* indrømmer Freud, at han ikke er kunstkender, og at han ofte har iagttaget, at langt mere end de formelle og tekniske sider ved kunsten er det indholdet, der fascinerer ham. Nydelsen ved kunst, fortsætter han, beror på, at han med tankens kraft kan begribe, hvori et kunstværks særlige fascinationskraft ligger (Freud, 1914).

Med disse bemærkninger har Freud antydnet temaet for de æstetiske analyser, hans forfatterskab rummer.

Det, der optog Freud, var først og fremmest de ubevidste sjælelige mekanismer og processer, han ud fra sin kliniske erfaring kunne genkende og finde bekræftelse på i kunstnerens arbejde, og han brugte kunstens rigdomme ikke blot som illustration af den psykoanalytiske indsigt i det ubevidste og fortrængte sjæleliv. Gennem kunsten berigede og videreudviklede han den psykoanalytiske videnskab.

Men netop herved udsatte han sig selv og psykoanalysen for kritik – en kritik, der lidt forenklet sagt består i anklager for at reducere kunstens rige mangfoldighed ved konstant at føre den kreative proces tilbage til fortrængte infantile seksuelle ønsker og i kunstnerens værk se en kompensatorisk tilfredsstillelse af disse.

Jeg skal i denne artikel delvis imødekomme denne kritik ved at vise, at Freuds æstetiske analyser hviler på nogle bestemte antagelser fra det tidlige forfatterskab. Det er de grundlæggende ideer fra arbejdet med *Drømmetydning*, der har inspireret til de tidligste såvel litterære analyser som mere principielle betragtninger over kunst og kreativitet.

Det er et problem, at næsten alle Freuds skrifter om kunst er blevet til, før han indførte strukturmodellen og reviderede sin driftsteori ved at indføre dødsdriften – d.v.s. før 1920 (se Segal, H., 1991).

Kritikken af psykoanalysen for at være reduktionistisk må medtænke, at mange af de begreber og indsigter, Freud udviklede sent i forfatterskabet, ikke er blevet tilføjet det tidlige forfatterskabs æstetiske refleksioner. En for kunstforståelsen vigtig konsekvens heraf er blandt andet, at begrebet sublimering aldrig har fundet nogen tilfredsstillende løsning.

Som så mange af psykoanalysens begreber gælder det derfor også ideerne om det æstetiske, at disse må udvides og nuanceres ved at inddrage det sene forfatterskabs fornyelser og modifikationer af tidligere begreber og teorier.

Alle disse forhold taget i betragtning vil jeg mene, at psykoanalysen

indeholder en poetik – en forståelse ikke blot for den kunstneriske skabelses motiver og processer men for de receptionspsykologiske aspekter ved kunsten.

Psykoanalysens poetik er ganske vist ikke en samling regler og principper men en moderne poetik, som Tøjner definerer »som tænkning, der har digtning som udgangspunkt og ikke blot som objekt« (Tøjner, 1989, s.9).

Psykoanalysens refleksioner over det æstetiske er ikke en separat og isoleret del af den psykoanalytiske videnskab, men er tværtimod dybt integreret i denne. I Freuds tanker om kunst og kreativitet udvides og modificeres allerede opstillede psykoanalytiske teorier, ligesom disse viser sig at åbne for helt nye perspektiver i kunstforståelsen.

Sagt med andre ord er det, man kunne kalde en psykoanalysens poetik, blevet til som en gradvist udfoldet dialog mellem psykoanalysen og kunsten. Med dialog tænker jeg på det, som den norske litteraturforsker Atle Kittang har formuleret som »at navngive hinanden«... d.v.s. – at »lade de temaer, strukturer og mekanismer, som psykoanalysen har givet begreb, skabe resonans og hente dybde i det spil, som foregår på litteraturens scene...« (Kittang, 1991, s. 235).

Den fremgangsmåde, jeg har valgt, tager hensyn hertil. Jeg har koncentreret diskussionen af psykoanalysens poetik om to faser i Freuds udvikling af sin videnskab: den tidlige psykoanalyse inspireret af tanker og ideer fra *Drømmetydning* og en senere, der markerer overgangen til den nye driftsteori og som en konsekvens heraf til en ny måde at tænke det psykiske apparat på. Disse to faser bliver i denne sammenhæng illustreret ved hjælp af Freuds to mest omfangsrige litterære analyser. Det drejer sig om henholdsvis analysen af Wilhelm Jensens roman *Gradiva* fra 1907 og Hoffmanns fortælling *Sandmanden* fra 1919. Eksemplerne skal tjene til at vise, hvordan Freuds tanker om det æstetiske er en integreret og produktiv del af hans udvikling af den psykoanalytiske videnskab.

Det hedonistiske synspunkt

Jeg indledte med en henvisning til Freuds rationalistiske forhold til kunsten. *Der Wahn und Die Träume in W. Jensens »Gradiva«*, som er Freuds første litterære analyse, har uden tvivl været inspireret – ikke så meget af den æstetiske kvalitet, Freud har fundet i Wilhelm Jensens roman, som af digterens bekræftelse af teorien om drømmedannelsen, de sjælelige forstyrrelsesers genese og helbredelsens retrospektive teknik.

Jensens roman lader sig i et psykoanalytisk perspektiv læse som en dobbeltproces: den unge arkæolog Norbert Hanold har fortrængt erindringen om barndomsveninden Zoe Bergang. Den infantile seksualitet er herefter blevet transformeret til en videnskabelig besættelse af et antikt marmorrelief, som Hanold døber *Gradiva*: den fremadskridende – idet relieffet afbilder

en ung kvinde med en karakteristisk fremadskridende gang. Den anden proces er den gradvise nedbrydning af Hanolds besættelse, idet han – flygtet til Pompeji – genfinder Zoe, som med dyb indsigt hjælper ham til at erstatte fantasien om den i marmor forstenede Gradiva med en erotisk levende relation til Zoe – den i nutiden levende kvinde af kød og blod.

Før Hanold foretager den skæbnebetonede rejse til Pompeji, drømmer han en drøm, der skal blive motiverende for den efterfølgende rejse.

I drømmen befinder han sig i Pompeji på netop den dag i året 79 f.kr., hvor byen bliver ramt af vulkanudbruddet. Uden selv at være i fare fanger han pludselig et glimt af Gradiva og forstår med én gang som noget ganske selvfølgelig, at hun er en pompejansk kvinde, at hun er en indfødt i den døende by, og »uden at han havde anet det, lever i samme by som han« (Freud, 1907, s. 37).

Angst for hendes forestående skæbne råber han en advarsel til hende, hvortil hun i en ligegyldig fremadskriden vender sig og ser ham i ansigtet. Hun fortsætter derefter ubekymret sin vej til templets søjlegang, hvor hun sætter sig på et trappetrin. Hun lægger langsomt hovedet på dette, mens hendes ansigt gradvist bliver mere og mere hvidt, som om det forvandlede sig til hvid marmor. Da han ilende kommer derhen finder han hende sovende – udstrakt på det brede trin med et roligt udtryk i ansigtet, indtil askeregnen begraver hendes skikkelse.

Da Hanold vågner, tror han et øjeblik, at den larm han hører, stammer fra de rædselsslagne indbyggers skrig om hjælp. Han indser dog snart, at den tilhører livsytringerne fra samtidens storby, men én ting holder han fast ved som en reminiscens af drømmen: at Gradiva virkelig har levet, den gang Pompeji blev lagt i ruiner af den vulkanske aske.

Om denne drøm, som forfatteren har indlagt i teksten som et for handlingen vigtigt omdrejningspunkt, siger Freud, at den »jo ikke er andet end en sindrig og poetisk fremstilling af det virkelige hændelsesforløb« (ibid., s. 86). Drømmen fortæller i sit eget sprog om den fortrængning, der har ført Hanolds interesse væk fra det levede liv og i marmorrelieffet fundet en erstatning for det oprindelige kærlighedsobjekt.

Det er ikke mindst denne drøm, der har vakt psykoanalytikerens og drømmefortolkerens interesse, og det er i drømmens indhold og dens efterfølgende sygdomsintensiverende konsekvenser, at Freud har iagttaget det dybe slægtskab mellem sine videnskabelige resultater og digterens indsigt i det ubevidstes manifestationer.

Det er også dette slægtskab, der begrunder Freuds udlægning af hovedpersonens drøm og efterfølgende vrangforestillinger som et »psykiatrisk tilfælde«, der lader sig analysere ved hjælp af reglerne for drømmetolkning og symptomforståelse.

»Vi mener, at digteren ikke behøver at kende til sådanne regler og hen-

sigter, hvorfor han er i sin gode ret til at afvise dem, og alligevel finder vi i hans digtning intet, der ikke er indeholdt her. Vi skaber ganske givet ud af de samme kilder, bearbejder det samme objekt, hver af os med sin egen metode, og det er det overensstemmende resultat, der borger for, at begge har arbejdet rigtigt. Vores metode består i den bevidste iagttagelse af abnorme sjælelige processer hos andre for at nå til kendskab om deres lovmæssigheder og kunne beskrive disse. Digteren går formodentlig anderledes til værks; han retter sin opmærksomhed mod det ubevidste i sin egen sjæl, lytter til dets udviklingsmuligheder og giver dem et kunstnerisk udtryk i stedet for at undertrykke dem med en bevidst kritik« (ibid., s.120).

Freud begrunder her dels berettigelsen af en psykoanalytisk tolkning af Jensens tekst, dels antyder han, hvorledes kunstneren når frem til de samme indsigter som psykoanalytikeren. Vi får med andre ord et glimt af det begreb om sublimering, som langt senere i *Nye Forelæsnings* bliver suppleret med antagelsen om, at digteren som forudsætning for sin skaberevne må have en vis løshed i sine fortrængninger og hermed en større adgang til det ubevidstes manifestationer (Freud, 1932).

Tilbage til Freuds tolkning af Norbert Hanolds drøm om Pompeji. Drømmen udgør ikke blot et væsentligt omdrejningspunkt i Jensens fortælling ved at være igangsætter af en proces, der på én gang er en virkelighedsflugt og en bevægelse tilbage til virkeligheden. Også i Freuds tolkning er denne drøm et krystalliseringspunkt, idet han ved hjælp af teorien fra *Drømmetydning*, suppleret med nogle enkelte henvisninger fra *Studier i hysteri*, kan sammenfatte hele fortællingen.

Forud for drømmen er der sket det, at Hanold er blevet besat af tanken om at genfinde Gradivas karakteristiske gang blandt kvinderne i sin hjemby. Dette er altså den dagsrest, der sætter drømmen i gang, og som jo ikke er andet end ønsket om at genfinde kvinden Gradiva. Drømmeønsket, konstaterer Freud, er dels det, som er tilgængeligt for bevidstheden, og som enhver arkæolog må nære om at være øjenvidne til Pompejis begravelse. Dels er ønsket ubevidst og erotisk og består i at genoplive den fortrængte kærlighed. Gennem en forskydningsmekanisme fremstiller drømmen den kun for Hanolds ubevidste erkendte sandhed, at han og Gradiva/Zoe lever og bor i samme by.

At tolke en drøm er med termerne fra *Drømmetydning* ensbetydende med at oversætte det manifeste drømmeindhold til de latente drømmetanker.

De latente drømmetanker kunne lyde således: »Den unge kvinde, der har den skønne gang, og som du søger, lever virkelig i samme by som du« (ibid., s.86). Denne tanke strider imidlertid mod den gennem fortrængning skabte fantasi, at Gradiva er en pompejansk kvinde, der levede for nogle tusinde år siden. Den manifeste drøm skaber så det kompromis at lade den drømmende leve i Pompeji på samme tid som Gradiva.

Nu vækker denne drøm en angst hos den drømmende, som synes at stride imod drømmens ønskeopfyldelse. En sådan indvending tager imidlertid ikke hensyn til, at det erotiske ønske, der motiverer drømmen, når

frem til bevidstheden i form af angst. Det er en tolkning, der følger Freuds første angstteori, hvor angst er sjælelivets gangbare mønt, til hvilke alle følelser kan veksles, når det dertil hørende forestillingsindhold har været underlagt fortrængningen (Freud, 1917).

At det virkelig drejer sig om, at et erotisk ønske har motiveret Norbert Hanolds pompejanske drøm, fremgår, mener Freud, af det videre forløb i Jensens fortælling. Under sit første møde med Gradiva/Zoe i Pompeji beder Hanold hende om at lægge sig på samme måde som dengang. Zoe, der endnu ikke kender til Hanolds drøm, tolker opfordringen seksuelt og forlader ham indigneret.

Freud kan således med henvisning til digterens egne ord sandsynliggøre tolkningen af drømmens latente og manifeste indhold og herved vise, at drømmen er en psykisk kompromisdannelse, der på én gang blotlægger det, som den drømmende kun har kendskab til i sit ubevidste: at den kvinde han søger, og som hans erotiske længsler er rettet imod, lever i hans nærhed, og modstanden mod denne, der fremstiller den levende Zoe med den skønne gang som den til fortiden fortrængte og til marmor transformerede Gradiva.

Men ikke nok med det. Digteren har igen helt i overensstemmelse med erfaringerne fra klinikken indsat denne drøm som motiverende for den rejse til Italien, Hanold foretager, og hvor hans vanvittige tanker kulminerer.

»Digteren har rykket Hanolds rejse ganske klart frem i lyset og udstyret ham med en delvis klarhed over sit indre forehavende« (ibid., s. 92).

Det er imidlertid først, da Hanold møder Gradiva i Pompeji, at han bliver sig sine motiver for rejsen bevidst: »Han var uden selv at kende til tilskyndelsen i sit indre rejst til Italien og uden ophold videre fra Rom og Napoli til Pompeji, for der at søge om han kunne finde spor af hende. Og endda i bogstavelig forstand, thi på grund af hendes særlige gang måtte der i asken være aftryk af hendes fødder, der adskilte sig fra alle andre« (ibid., s. 93).

Hanolds rejse står altså helt i vrangforestillingens tjeneste; den skal bringe ham til Pompeji, for at han der kan genoptage efterforskningen af Gradiva.

Eller udtrykt i drømmetydningens termer er rejsen en flugt fra den erotiske længsel, drømmen har vakt i ham. Det er en rejse, der skal føre ham væk fra den levende Zoe til hendes erstatning – Gradiva. Rejsen følger således budskabet fra den manifeste drøm og fører hovedpersonen til Pompeji, hvor han, idet han genvinder sin fornuft – bag Gradivas skikkelse genfinder Zoe – den virkelige genstand for de førhen fortrængte erotiske længsler.

»Således har digteren sammenknyttet løsningen på vanviddet med kærlighedsfordringen og forberedt udgangen som en nødvendig kærlighedserklæring. Han kender til vanviddets væsen bedre end sine kritikere. Han ved, at en komponent af kærlighedslængsel træder sammen med de kræfter,

der lader vanviddet opstå, og han lader den unge kvinde, der påtager sig helbredelsen, udleve Hanolds af hende accepterede vanvid« (ibid., s. 117).

Det kan ikke forbavse, at Freud har kastet sig over denne fortælling, der i så rigt mål indeholder de elementer, han selv næsten samtidig med, at Jensen skrev sin roman, havde fået kendskab til gennem sit psykoanalytiske arbejde.

I Jensens fortælling har Freud genfundet reglerne fra drømmetydning, fortrængningsmekanismens seksuelle forudsætninger og den symptomale kompromisdannelse. Han finder den terapeutiske proces' retrospektive metode forvaltet af selve genstanden for de fortrængte erotiske fantasier, et forhold der sikrer, at terapien når helt ind til de følelser, det har været fortrængningens mål at skjule. Han finder endelig hos denne digter den af ham selv delte fornemmelse for historiske analogier til den individuelle livshistorie. Jensens pompejanske fantasi er en kunstnerisk gengivelse af den arkæologiske metafor, Freud yndede at bruge, når han skulle illustrere den psykoanalytiske metode.

Efter endt læsning må man imidlertid stille sig det spørgsmål: hvad blev der gennem denne psykoanalytiske tour de force af Jensens digterværk?

Psykoanalyse og fiktion

Det samme spørgsmål har litteraturforskeren Lis Møller stillet i en fascinerende og grundig analyse af Freuds læsning af blandt andet Wilhelm Jensens roman, og i sin konklusion problematiserer hun psykoanalysens forhold til fiktion.

Freud antyder selv, at der er et element i fortællingen, der unddrager sig psykoanalytisk fortolkning: ligheden mellem Zoe og marmorrelieffet. Det er denne lighed, der sætter historien i gang, og det er digterens frihed at postulere denne lighed.

Denne lighed, konkluderer Møller, bliver imidlertid først synlig i Freuds læsning og her i skikkelse af »the ghost of fiction« (Møller, 1981). Det har været Møllers hensigt at vise, hvordan Freuds læsning af blandt andet denne litterære tekst er båret frem af en »absolut og total forklaringsambition«, som ender med at spærre for hans eget fortolkningsudkast. I sin tolkning af Hanolds pompejanske drøm ser Freud Gradiva som en repræsentation og et erindringsbillede af en kvinde fra virkelighedens verden – Zoe Bertgang. Når Freud derefter skal forsøge at forklare ligheden mellem Zoe og kvinden på relieffet, genskaber han Gradiva-figuren ved antydningen af, at Zoe kunne være en sen efterkommer af Gradiva (se Freud, 1907, s. 69). Freud genskaber med andre ord den fiktion, som den psykoanalytiske tolkning af Hanolds drøm havde opløst. »Freud står tilbage med to modstridende læsninger af Zoe. Ifølge den første læsning er Zoe originalen; ifølge den anden er hun en nøjagtig kopi eller repræsentation af Gradiva, hendes antikke formoder. Denne dobbelte læsning af Zoe genindfører

derfor den uklarhed, som tilsyneladende var blevet løst« (ibid., s.107).

Ved at forfølge spørgsmålet om den fiktive lighed mellem Gradiva og Zoe – noget der ikke lader sig forklare inden for rammerne af en psykoanalytisk tolkning – har Freud, mener Møller, sønderrevet det glatte væv i læsningen af Gradiva som et psykiatrisk studie.

Konklusionen har vidtrækkende betydning, idet den anfægter muligheden af en psykoanalytisk tekstuel arkæologi» (ibid., s. 108). Møller hentyder til, at Freuds antydning af Zoes genealogi ender i »den paradoksale konklusion, at originalen er en kopi af sin egen kopi. Zoe bliver så at sige moder til sin egen formoder. Freuds konstruktion udelukker forsøget på at bestemme en stabil oprindelse« (ibid., s. 109).

Det er rigtigt, at Freuds lidt vilde spekulationer over ligheden mellem Zoe og marmorrelieffet afslører grænsen for den psykoanalytiske fortolkning. Den sandsynlighed, hvormed vi under læsningen af Gradiva anerkender denne lighed, er ikke begrundet i et i forhold til fortællingen eksternt anliggende – et anliggende af endda så tvivlsom overbevisning som Freuds forsøg på at henvise til en virkelig relation mellem Gradiva og Zoe. Det er også rigtigt, at Freud herved svækker den fiktion om Gradiva, som han i sin egen tolkning har lagt vægt på.

Når Freud ikke vælger den nærliggende tolkning at lade ligheden mellem marmorrelieffet og Zoe Bertgang være et produkt af Hanolds fantasme, men tværtimod forpligter sig på at sandsynliggøre dette stykke fiktion i et virkeligt forhold, kan det hænge sammen med, at han endnu ikke havde forladt overbevisningen om fortidens reale betydning for den individuelle såvel som kollektive historie (se bl.a. Freuds diskussion i *Ulvemandens historie*, Freud, 1918).

At denne i øvrigt meget forsigtige henvisning til et forhold uden for det fiktive generelt skulle svække psykoanalysens autoritet over for fiktionen, kan jeg imidlertid ikke være enig i (se også Dines Johansen, 1992).

Freuds diskussion af Wilhelm Jensens roman viser efter min mening, hvor stor en overensstemmelse der er mellem et digterværk og det fiktive univers, psykoanalysen efterhånden tilskrev det psykiske liv i takt med, at vægten blev lagt på det, Freud kaldte den psykiske i modsætning til den materielle realitet.

Fiktionen viste sig at være en tumleplads for Freuds psykoanalytiske skarpsind og kreativitet, og han demonstrerer bl.a. i dette stykke litterære analyse en langt større fornemmelse for digtekunsten, end den han i sine samtidige mere teoretiske analyser indrømmer sig i stand til.

Digtekunst i lystprincippet perspektiv

Året efter udgivelsen af Gradiva udkom *Digteren og fantasierne*, et skrift der forholder sig direkte til de æstetiske virkemidler og den æstetiske oplevelse.

Freud indleder sine refleksioner med en forundring over den kunstneriske skabelses kilder: »Vi lægfolk har altid været ivrige for at få at vide, hvorfra digteren, denne mærkværdige personlighed, henter sit stof – noget i retning af det bekendte spørgsmål, som kardinalen stillede Ariost – og hvordan han bærer sig ad med at få det til i den grad at røre os, at vække følelser i os, som vi måske ikke engang troede os i stand til« (Freud, 1908, s.213).

Endnu en gang tager Freud udgangspunkt i det af ham kendte og psykoanalytisk fortolkede: dagdrømmen, der tilhører fantasiens rige, undsiger sig realitetsprincippet og adlyder lyst-ulyst princippet.

Kunstneren bærer sig i mange henseender ad på samme måde som den dagdrømmende, idet han hengiver sig til fantasiens lystbetonede aktivitet. I modsætning til den dagdrømmende finder digteren imidlertid tilbage til virkeligheden. Heri ligner digteren mere det legende barn end dagdrømmeren. »Ethvert legende barn bærer sig ad som digteren, idet det skaber sin egen verden, eller mere præcist, det bringer tingene i en ny sammenhæng, som behager det« (ibid., s. 214).

Freud understreger, at han ikke modstiller legen med alvoren – barnet tager sin leg meget alvorligt – men med virkeligheden. Ligesom barnet skaber digteren »en fantasiverden, som han tager meget alvorligt, d.v.s. investerer store affektmængder i, men samtidig holder skarpt adskilt fra virkeligheden« (ibid., s. 214). Denne uvirkelighed viser sig at være en vigtig forudsætning for den æstetiske oplevelse, idet vi i fantasiens rum kan nyde ting, som vi i virkelighedens verden ville finde frastødende.

Så vidt så godt. Når Freud derimod går videre med spørgsmålet, hvad det er, der får os til at finde nydelse ved at deltage i denne fantasiverden, viser hans analogier sig at sætte visse grænser for forståelsen af den specifik æstetiske nydelse.

Ligesom i dagdrømmen er det, der kommer til udtryk i digterens værk, fortrængte ubevidste ønsker, og når vi finder behag i disse udtryk, skyldes det tre ting: 1) Digterens fantasiverden har ikke den egoistiske karakter som dagdrømmen, 2) ønsket er delvis skjult og endelig det vigtigste, 3) kunstneren giver os en æstetisk glæde. »Digteren mildner værkets karakter af egoistisk dagdrøm ved forandringer og tilsløringer, og han bestikker os med den rent formelle, d.v.s. æstetiske nydelse, som fremstillingen af fantasierne tilbyder os« (ibid., s.223). Freud sammenligner herefter denne lyst med den seksuelle. »En sådan lyst, som bliver os tilbuddet for at en større lyst kan blive forløst fra psykiske kilder, som ligger dybere, kaldes en forlokkelsespræmie eller en førlyst« (ibid., s. 223).

Hvordan dette mere præcist går for sig, uddybes ikke her, men det er en idé, der går tre år tilbage, til Freuds skrift om *Vitsen og dens relation til det ubevidste* (Freud, 1905).

I dette skrift fuldbyrder Freud distinktionen mellem form og indhold, idet han supplerer begreberne manifest og latent fra *Drømmetydning* med distinktionen mellem vitsens form eller teknik og dens indhold. Forsøger man at oversætte vitsen og give den et andet sprogligt udtryk: afklæder

man med andre ord vitsen dens form, mister den sin evne til at få os til at le. Vitsens funktion er i princippet ikke anderledes end kunstens. Ved at ophæve restriktioner åbner den for lystoplevelser, der er blevet utilgængelige.

Den mekanisme, der tillader en sådan åbning af lystoplevelse, kalder Freud for en »ophævelse af psykisk hæmning« (Freud, 1905, s.133), og han præciserer: »En mulighed for lystudvikling føjes til en situation, hvor en anden lystmulighed er blevet forhindret, således at denne i sig selv ikke er i stand til at fremkalde lyst. Processen består i en lystudvikling, der er langt større end den tilførte mulighed. Sidstnævnte har virket som forlokkelsespræmie; ved hjælp af et lille bidrag af lyst er en langt større, ellers svært tilgængelig blevet muliggjort. Jeg har god grund til at formode, at dette princip svarer til en mekanisme, der findes på mange fra hinanden adskilte områder af sjælelivet, og finder det formålstjenligt at betegne den lyst, der tjener til udløsning af en større lystbinding for førlyst og princippet for førlystprincippet« (ibid., s. 154).

Som i *Digteren og fantasierne* er det formen, der er den førlyst, som muliggør frisættelse af en ellers utilgængelig lyst.

Denne energetisk bestemte modsætning mellem form og indhold har sit modstykke i den tekstfortolkende modstilling af latent og manifest, som Freud indfører i *Drømmetydning*.

På de første sider af *Drømmetydning*s kapitel 6 introducerer Freud distinktionen mellem det »latente drømmeindhold eller drømmetanker« og det »manifeste drømmeindhold« (Freud, 1900, s. 283). Drømmetanker og drømmeindhold er to forskellige udtryk for det samme indhold – to forskellige slags sprog eller rettere, »drømmeindholdet fremstår som en overføring af drømmetanker til en anden udtryksmåde« (Freud, 1900, s. 283). Sagt med et andet af Freuds billeder fra *Drømmetydning* udfolder drømmen sig på to scener.

På samme måde, som drømmearbejdet lader de latente drømmetanker komme til bevidstheden gennem forskydningens og fortætningens iklædninger, lader digteren gennem sit fantasiarbejde de dybt fortrængte og ubevidste fantasier fremstå i så mildnet en form, at de frem for modstand skaber æstetisk nydelse hos læseren.

De to temaer, jeg her har trukket frem: forholdet mellem manifest og latent og den æstetiske nydelseshæmningsophævelse eller lystfrisættelse, har som nævnt været udgangspunktet for Freuds tidlige refleksioner over kunst og kreativitet.

Disse temaer er endvidere integreret i den model for normal og patologisk udvikling, for forholdet mellem infantilitet og aktualitet og for det ubevidstes manifestationer, som kan læses ud af Freuds tidlige psykoanalytiske refleksioner.

På tidspunktet for udgivelsen af *Gradiva* og *Digteren og fantasierne* arbejdede Freud med en forholdsvis simpel traumeteori. Det er barndommens traumer, og de hertil knyttede fantasier om ønsketilfredsstillelse,

der er drivkraft bag det komplicerede sjælelige arbejde, der frembringer såvel digterværk som drøm og symptomer (se Gammelgaard, 1993).

I Hanolds pompejanske drøm tolkede Freud de latente drømmetanker som ønsket om at genfinde det infantile kærlighedsobjekt, og i Jensens fortælling så han, hvordan dette ønske virkede motiverende for hovedpersonens handling, idet det førte ham ud på den historiske rejse. Jensen udnyttede i sin fortælling den retrospektive afslørings teknik, og på mesterlig vis afslørede han de samme sjælelige mekanismer, som Freud har beskrevet i psykoanalysens termer.

Men ikke nok med det. Mon ikke digteren gennem sin hovedperson har skabt en kunstnerisk ønsketilfredsstillelse på noget, der har slumret i hans egen digterfantasi?

Sådan synes Freuds tanker om kreativitet at være på det tidspunkt, hvor han beskæftiger sig med *Gradiva*.

Ifølge Ernest Jones korresponderede Freud med Wilhelm Jensen for at høre, om denne kunne bekræfte hans psykoanalytiske læsning. »Jensen svarede venligt og bekræftede, at Freuds analyse stemte overens med hans egne mål og hensigter med at skrive fortællingen. Han tilskrev dette sin egen intuition, måske understøttet af sine tidligere medicinske studier. Han havde aldrig hørt om Freuds arbejde« (Jones, 1955 bd. II, s. 384).

Nogen tid efter gjorde Jung Freud opmærksom på to andre fortællinger af Wilhelm Jensen, der indeholder samme tema som *Gradiva*. Efter at have gennemlæst manuskripterne, foreslog Freud følgende som forklaring på kilden til Jensens digterværk: »I sin barndom må Jensen have været nært knyttet til en lille pige, muligvis en søster, og lidt en stor skuffelse måske forårsaget af hendes død. Formodentlig har dette andet barn haft en fysisk lidelse som f.eks. en klumpfod, som i Jensens fortælling var blevet konverteret til en smuk gang.....« (ibid., s.384). Freud skrev igen til Jensen, som ikke besvarede spørgsmålet om den fysiske skavank, sagde han aldrig havde haft en søster eller andre yngre søskende, men fortalte Freud om sin første kærlighed, en lille pige, som han var vokset op med, indtil hun som attenårig var død af forstoppelse. Mange år senere var han blevet glad for en anden pige, der havde mindet om hende – og denne pige døde pludselig« (ibid., s. 384).

Freuds tanker om kreativitetens kilder, som er integreret i hans teori om ønskeopfyldelsen og det latentes transformation, undergår nogle store forandringer i takt med, at teorien om lystprincippet primat må vige for en mere kompliceret idé om driftens natur, og forholdet mellem manifest og latent får en ny betydning svarende til, at begrebet om det psykiske arbejde får nye dimensioner.

Allerede tolkningen af Hanolds pompejanske drøm fra Wilhelm Jensens roman viser, at drømmearbejdet indeholder en dimension, der ikke er udtømmende beskrevet gennem drømmetankernes transformation til drømmebilleder, og at teorien om drømmen som en ønskeopfyldelse er for begrænset.

Drømmetankerne forstået som den dagsrest, der er drømmens aktuelle motivation og det ubevidste drømmeønske, befinder sig ikke uden for eller bag om teksten, på samme måde som de ikke befinder sig uden for de associationer, patienten under det analytiske tolkningsarbejde ville ledsage drømmeberetningen med. Sandsynliggørelsen af Freuds tolkning af Hanolds drøm er med andre ord et tekstinternt anliggende.

I tolkningen af Hanolds drøm som »en sindrig og poetisk fremstilling af det virkelige hændelsesforløb« (Freud, 1907, s. 86) antydes det begreb om det psykiske arbejde, som allerede drømmearbejdet er en illustration af, men som først rigtigt bliver systematiseret med begreberne gennemarbejdning og sorgarbejde, der begge er illustrationer af den fantasiprægede elaborering af det indre livs selv- og objektrelationer.

Det fascinerende ved den pompejanske drøm er, at hovedpersonen, som Freud siger, fremstiller sin egen sjælelige proces: det fortrængtes genkomst, hvilket samtidig er dettes transformation fra noget levende til noget dødt.

Tilsvarende vil det vise sig, at kliniske iagttagelser nøder Freud til på et givet tidspunkt at sætte grænse for ønskeopfyldelsens og lystprincippet primat. Det sker på det teoretiske plan med artiklen fra 1920 *Hinsides lystprincippet*.

Allerede året før tumler Freud imidlertid med ideer om gentagelse af noget ulystbetonet i forsøget på gennem mødet med Hoffmanns fortælling om *Sandmanden* at indfange og begribe fænomenet Das Unheimliche¹.

Gentagelsen og det uhyggelige

I E.T.A. Hoffmanns fortælling *Sandmanden* har Freud ladet sig inspirere af fortællingens hovedtema til en undersøgelse af fænomenet Das Unheimliche – det uhyggelige. Læsningen foregår som en dialog, hvor temaet om øjebeskadigelse/uddrivelse tydeligvis har vakt resonans og givet plads for Freuds sofistikerede men springvise refleksioner over det uhyggeliges psykodynamiske forudsætninger.

Øjnene er det overdeterminerede tema, der gennem en række fantastiske hændelser hjemsøger fortællingens hovedperson, den unge student Nathaniel, som noget dønmisk og skæbnebetonet.

Det tilbageskuende udgangspunkt er historien om Sandmanden, som i erindringen knyttes sammen med den væmmelige advokat Coppelius og med faderens traumatiske død. I dette univers, hvor erindringen om barnepigens fortælling om Sandmanden, der kaster sand i øjnene på børn, så deres øjne falder ud, kædes sammen med Nathaniels udspioneren af

1. Hélène Cixous har nævnt, at hvis psykoanalysens tidlige teori om den oprindelige forførelse hviler på et hedonistisk tema, overser den – hvilket fører til dens forkastelse – hvad intet tema kan afdække, nemlig das Unheimliche (Cixous, 1976, s.528).

faderens og Coppelius' natlige eksperimenter og med den eksplosion, der tager livet af faderen, møder vi en enestående skildring af den psykiske realitet, der kendetegner den fantaserede elaborering af erindringsrester om barndommen.

Når dette fantasme materialiserer sig for den unge mand i mødet med optikeren Coppolla og videnskabsmanden Spalanzani og ender med at hjemsege ham i skikkelse af Coppelius på det tidspunkt, hvor han befriet for disse indre af fortiden stemplede fantasmer kan forenes med sin elskede Clara, er det ikke kun læseren, der gribes af uhygge. Nathaniel bukker under for dette gentagelsesfænomen.

Øjetemaet er tæt knyttet til fortællingens faderfigurer, og for Freud har der ikke været tvivl om, at øjemetmetaforikken er intimt forbundet med ødipuskompleksets mange facetter.

»Vi vover«, skriver han, »at føre det uhyggelige i Sandmanden tilbage til den angst, der knytter sig til det barnlige kastrationskompleks« (Freud, 1919, s.245).

Nu ville det imidlertid være en fejlslæning af Freuds analyse at hævde, at øjeuddrivelsen psykoanalytisk tolket bliver reduceret til et metaforisk udtryk for kastrationsangsten, og at det er dennes genkomst, vi møder i digterens elaborering af øjetematikken.

Ligesom i analysen af Dostojevski (Freud, 1928) viser Freud i denne analyse af Hoffmanns fortælling, at den ødipale konflikt rummer en tidlige og mere omfattende narcissistisk.

Nathaniels forhold til Clara er kun momentvist lykkeligt. Hans selvfølelse lider under hendes manglende deltagelse i de dystre og mystiske tanker, der befolker hans fantasi: »Nathaniel trøstede sig selv med den tanke, at sådanne dybe hemmeligheder altid vil være lukket for kolde og ufølsomme hjerter« (Hoffmann, 1982, s. 104). Da den uhyggelige Sandmand denne gang i skikkelse af optikeren Coppolla dukker op igen efter den både frustrerende og lykkelige genforening med Clara, regrederer Nathaniel til en narcissistisk besættelse af den automatiske dukke Olympia.

»Det er muligt, at Olympia forekommer jer kolde prosaiske mennesker at være uhyggelig. Det er kun for det poetiske hjerte, at et sådant væsen udfolder sig! Det var kun for mig, at hendes kærlighedsudtryk blev vakt og gennembrød sindet og sanserne; kun i Olympias kærlighed finder jeg mig selv igen« (ibid., s. 117).

Det er imidlertid ikke denne regression men dens forudsætning: gentagelsen, der efter min mening er det centrale tema i Freuds læsning af *Sandmanden* (se Hertz, 1985).

Kastrationskomplekset og den narcissistiske problematik er med andre ord kun elementer i det mere omfattende fænomen *das Unheimliche*.

Det uhyggelige, konkluderer Freud, indtræder, når noget allerede fortrængt truer med at vende tilbage. Det uhyggelige er altså bundet til fortrængningens dynamik: »Det uhyggelige er noget, der skulle være forblevet i det skjulte, men nu træder frem« (ibid., s. 254). Det uhyggelige er derfor

ikke noget i egentlig forstand fremmed. Det er tværtimod det velkendte – deraf det etymologiske slægtskab mellem *Das Unheimliche* og *Das Heimliche*.

Den klartseende og indsigtfulde Clara, der har samme kærlige og terapeutiske funktion overfor den forvildede elskede som Zoe i Jensens roman, synes med sjældnen dyb forståelse at have indset denne intime sammenhæng mellem det uhyggelige og det kendte.

»Måske«, siger hun til Nathaniel, »eksisterer der en sådan mørk magt, som klæber til os og fører os ad farlige og ødelæggende veje, som vi ellers ikke ville have betrådt; men er det tilfældet, må denne magt i os have antaget skikkelse af os selv, for ellers ville vi ikke lytte til den, ellers ville der ikke have været noget rum i os, hvor den kunne udføre sit hemmelige arbejde. Men har vi et fast sind, et sind styrket gennem et opløftet liv, vil vi altid være i stand til at antage en fjendtlig indflydelse for, hvad den er; og så vil den uhyggelige magt nødvendigvis bukke under i den kamp, der formodentlig finder sted, før den antager den form, som jeg har sagt er et spejlbillede af os selv« (Hoffmann, *ibid.*, s. 96).

Det er imidlertid ikke alle fortrængte driftsønsker, hævder Freud, der i gentagelsen fremkalder uhyggefølelse. I det virkelige liv er det fortrængte infantile komplekser: fantasmer eller urfantasier ville vi i dag foretrække at kalde det, der som gentagelse fremkalder følelsen af noget uhyggeligt, eller følelsen opstår, når overbevisningen om disse fantasmer ikke længere er underkastet realitetsprincippet. Fordi digtningen imidlertid netop opløser enhver forpligtelse på realitetsprincippet, er området for det uhyggelige i fiktionens verden langt mere mangfoldigt.

Freud binder endnu ikke det fortrængtes tilbagevenden sammen med gentagelsestvangen, formodentlig fordi sidstnævnte endnu ikke er blevet systematisk udarbejdet, men i dette skrift om det uhyggelige allerhøjst er blevet introduceret.

»Hvorledes det uhyggelige nærmere skal udledes af det infantile sjælelivs gentagelser, kan jeg her blot antyde og må henvise til en allerede foreliggende mere udførlig fremstilling andetsteds. [Der tænkes formodentlig på *Hinsides lystprincippet* m.anm.]. I det sjælelige ubevidste erkender vi en fra driftsytringerne udgående og herskende gentagelsestvang, der formodentlig selv er bundet til driftens inderste natur, som er stærk nok til at sætte sig ud over lystprincippet, som giver visse sider af sjælelivet dets dæmoniske karakter, ytrer sig tydeligt i det lille barns tilbøjeligheder og behersker et stykke af en psykoanalyses forløb hos neurotiker« (*ibid.*, s.251).

Det uhyggelige, kan det konkluderes, er ikke bundet til et specifikt sjæleligt fænomen som eksempelvis kastrationskomplekset, og der er ikke tale om, at Freud med denne forklaring på det uhyggelige som det fortrængtes genkomst som gentagelse reducerer Hoffmanns fortælling til barnets kastrationskompleks eller narcissistiske almagtsfantasi. Tværtimod viser Freud, at det uhyggelige optræder i fortællingen, når digteren gennem fiktionens

befrielse fra realitetsprincippet lader fortiden gentage sig som et uafvendeligt skæbnebetonet mønster. Det er desuden, som om Hoffmann vidste, hvad Freud først var begyndt at ane, at gentagelsestvangen ikke blot befinder sig hinsides lystprincippet men adlyder et træghedsprincip, en form for sjælelig inertie, som Freud senere valgte at kalde dødsdriften.

Denne sjælelivets iboende dæmoni – Das Unheimliche – har Freud genkendt i en digterfantasi af langt større format end Jensens og Hoffmanns.

I en lille artikel *Nogle karaktertyper fra det psykoanalytiske arbejde* (Freud, 1915) har Freud indføjet en tolkning af Henrik Ibsens drama *Rosmersholm*.

Under læsningen af *Rosmersholm* har Freud genkendt et adfærdsmønster, som han kunne iagttage hos visse typer af patienter. Det er mennesker, der bærer sig paradoksalt ad; som på tidspunkter af deres liv, hvor de synes at kunne tilfredsstille de ønsker og længsler, som så længe har været forbundet med forbud og frustration, i stedet for at tage imod lykken, vender den ryggen og tværtimod synes at ville straffe sig selv.

Rebekka – hovedpersonen i Ibsens drama bærer sig ad på denne måde.

Hun er vokset op hos sin adoptivfader dr. West. Efter dennes død søger hun ophold på Rosmersholm hos Johannes Rosmer og dennes syge kone Beate. Gennem sin »vilde ubetvingelige« lyst til denne mand lykkes det Rebekka gennem en intrikat plan at udvirke, at den uheldige Beate styrter sig i døden. Rosmer og Rebekka lever herefter i en sublim åndelig samørighed.

Da Rosmer tvinges til at reflektere over sin kones død, beder han Rebekka gifte sig med ham, for på denne måde at stænge døren til fortiden. I et kort øjeblik er Rebekka lykkelig ved udsigten til det, der har været hendes længsels mål, men efterhånden som Rosmer trænger sig ind på hende, afviser hun ham og tilstår sin skyld over Beates død. Ibsen har ladet stykket ende tragisk ved, at Rebekka og Rosmer går i døden sammen.

Hvordan skal vi forstå det, der forhindrer Rebekka i at give efter for det ønske, hun så længe har haft? Her mener Freud, at vi må søge dybere end den skyldfølelse, hun er sig bevidst at have overfor Beate. Han mener, at Rebekka selv giver svaret på dette spørgsmål, idet hun i stykkets fjerde akt beklagende udbryder: »Det er jo det forfærdelige, at nu, da al livets lykke bydes mig med fulde hænder, nu er jeg blevet slig, at min egen fortid stænger for mig« (Ibsen, 1914, bd. VII, s. 84).

Det er Freuds opfattelse, at Rebekka i det øjeblik, hun tilbydes en reel tilfredsstillelse af sine inderste ønsker, bliver grebet af en skyldfølelse, der har noget med fortiden at gøre – med hendes forhold til adoptivfaderen dr. West.

Freud sandsynliggør denne antagelse under henvisning til den ordveksling, der foregår mellem Rebekka og Rektor Kroll, hvor denne afslører noget, han tror er velkendt for Rebekka: at hun nemlig er illegitim datter af dr. West.

Rebekka reagerer voldsomt, som om Kroll fortæller hende noget, hun

enten ikke har vidst eller kun haft et ubevidst kendskab til. Det, som Rebekka erkender, siger Freud, er at hendes kærlighed til dr. West har været af incestuøs karakter.

Ekstrapolerer Freud endnu engang fra den kliniske erfaring og psykoanalytiske teori, og lægger han noget ind i digterens fiktive univers, som ikke findes der?

Det vil jeg ikke mene.

Som allerede antydnet finder Freud hos Ibsen en fiktiv illustration af den gentagelsestvang, han efterhånden kom til at anerkende som det princip, der sætter sig ud over lystprincippet.

Det er, som om Freud og Ibsen har set dybere og erkendt, at mennesket er motiveret af andet end kærlighedslængsler, og at dets vrede er andet end den frustration, der er resultatet af disse længslers skuffelse. Men der er en anden ting i Freuds tolkning, det er vigtigt at understrege. Det er ikke afgørende, om der har eksisteret et egentligt seksuelt forhold mellem Rebekka og dr. West. Det afgørende er de ubevidste fantasier, der synes at skjule sig bag Rebekkas modsigelsesfulde adfærd.

Freuds tolkning hviler endvidere ikke på et teksteksternt anliggende i denne sammenhæng. Han sandsynliggør Rebekkas incestuøse fantasier og deraf følgende skyldfølelser ud fra tekstens egne udsigelser. Der er ikke tale om, at Ibsens tekst og Freuds tolkning befinder sig på to forskellige scener eller forholder sig som et manifest og latent lag. Freuds tolkning baserer sig på en dynamik, der er til stede som »forskellige strukturer i tekstens eget rum: Rebekka, Rosmer og den døde Beate i dramaets nutid. Rebekka, dr. West og den døde moder i den fortid, Ibsens retrospektive teknik løfter sløret for« (Kittang, 1991, s. 232).

Med indføringen af gentagelsestvangen og den psykiske realitet i form af sjælelivets ubevidste og bevidste fantasier har Freud bevæget sig hinsides det paradigme for en psykoanalytisk poetik, der var bundet til præmisserne for *Drømmetydning*.

I et af de sidste arbejder, hvor Freud endnu engang reflekterer over kunsten og dens kilder, når han til følgende konklusion: »Det er mit synspunkt, at det, der griber os på en så magtfuld måde, ikke kan være andet end kunstnerens intention, for så vidt det lykkes ham at udtrykke denne i sit arbejde og få os til at forstå den. Jeg er klar over, at dette ikke blot er et spørgsmål om intellektuel begribelse; det han stræber mod, er hos os at vække den samme emotionelle oplevelse, den samme mentale konstellation, som hos ham var kreativitetens drivkraft (Freud, 1914, s.173).

Citatet stammer atter fra *Michelangelos Moses*, og det viser, at Freud her erkender, at kunstoplevelse og -forståelse beror på en særlig erfarings- eller oplevelsesform, der har emotionelle såvel som kognitive aspekter. Og han forstår gennem sin omhyggelige analyse af Mosesskulpturen, der omfatter den påfaldende måde, figurens skæg falder på, og den højre hånds greb om tavlerne med de ti bud, at der her er tale om en bevægelse, der er standset – om en intention der udeblev – kort sagt om et fravær.

Den samme erkendelse synes at fremgå af Freuds analyse af *Leonardo da Vinci* (Freud, 1910).

I Freuds dristige forsøg på at tolke Mona Lisas smil gemmer sig en pointe, som ikke er uvæsentlig for forståelsen af kreativitet som en sjælelig præstation bundet til erindringen om tabet af det oprindelige objekt.

Det er værd at hæfte sig nøje ved Freuds formulering af en sådan erindrings kreative potentiale. Ikke mindst fordi den belyser forholdet mellem det manifeste og latente og mellem fortid og nutid.

»Det er muligt«, skriver Freud, »at Leonardo i disse billeder [der tænkes her på Bacchus og Johannes m.anm.] har fornægtet og kunstnerisk overvundet ulykken i sit kærlighedsliv, idet han fremstiller opfyldelsen af den af moderen bedårede drengs ønsker i en sådan salig forening af det mandlige og kvindelige væsen« (Freud, 1910, s. 189).

Freuds tolkning af det leonardoske smil skal ikke forstås således, at han i sit billede genskaber erindringen om moderens smil. Billedet er en repræsentation – ikke af den elskede moders smil som et konkret referencepunkt i billedet. Selv om Freud kan have ret i, at erindringen om moderen er til stede som forudsætning for Leonardos skabertrang, så eksisterer denne erindring med Ricoeurs udtryk kun som et symboliserbart fravær dybt bag ved Mona Lisas smil. »Leonardos pensel genskaber ikke erindringen om moderen, den skaber den som et kunstværk..... Kunstværket er derfor både et symptom og en helbredelse« (Ricoeur, 1970, s. 174).

Freuds Leonardo-analyse forankrer den kreative kildes psykologiske grundlag i erindringen om det tabte objekt. Heri adskiller psykoanalysen sig ikke fra det, romantiske digtere har sagt forud for denne. Marcel Prousts erindringsværk er et uovertruffent eksempel på, hvordan den skabende proces bliver til gennem erindringen om det mistede (se også Møller, 1988 og 1992). Men selv om psykoanalysen ikke siger noget, som digterne ikke allerede har sagt, føjer den alligevel en væsentlig dimension til den romantiske idé.

Denne dimension kræver imidlertid et yderligere arbejde med at bringe gentagelsestvangen og primærproces tænkningen i samklang med et mere nuanceret begreb om sublimering end det, der hviler på den tidlige psykoanalytisk teori om lystprincip og driftsneutralisering. Hermed skrives imidlertid et nyt kapitel til psykoanalysens poetik.

LITTERATUR

- CIXOUS, H. (1976): Fiction and its Phantoms: A reading of Freud's das Unheimliche. I: *New Literary History*, VII, 3, 525-548.
- FREUD, S. (1895): Studien über Hysterie, *Gesammelte Werke*, bd. I.
- FREUD, S. (1900): Traumdeutung, *Gesammelte Werke*, bd. II og III.
- FREUD, S. (1905): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, *Gesammelte Werke*, bd. VI.

- FREUD, S. (1907): Der Wahn und die Träume in W. Jensens »Gradiva«, *Gesammelte Werke*, bd. VII.
- FREUD, S. (1908): Der Dichter und das Phantasieren, *Gesammelte Werke*, bd. VII.
- FREUD, S. (1910): Eine Kinderheitserinnerung des Leonardo da Vinci, *Gesammelte Werke*, bd. VIII.
- FREUD, S. (1914): Der Moses des Michelangelo, *Gesammelte Werke*, bd. X.
- FREUD, S. (1915): Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit, *Gesammelte Werke*, bd. X.
- FREUD, S. (1918): Aus der Geschichte einer infantilen Neurose, *Gesammelte Werke*, bd. XII.
- FREUD, S. (1919): Das Unheimliche, *Gesammelte Werke*, bd. XII.
- FREUD, S. (1920): Jenseits des Lustprinzips, *Gesammelte Werke*, bd. XIII.
- FREUD, S. (1928): Dostojevski und die Vätertötung, *Gesammelte Werke*, bd. XIV.
- FREUD, S. (1932): Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in der Psychoanalyse, I: *Gesammelte Werke*, bd. XV.
- GAMMELGAARD, J. (1993): *Katharsis. Sjælens renselse i psykoanalyse og tragedie*, Hans Reitzel, København.
- HERTZ, N. (1985): Freud and the Sandman. I: Hertz: *The end of the line. Essays on psychoanalysis and the sublime*, 97-122, Columbia University Press, New York.
- HOFFMANN, E.T.A. (1982): The Sandman, I: E.T.A. Hoffmann: *Tales of Hoffmann*, Penguin Books, Middlesex.
- IBSEN, H. (1914): *Samlede Værker*, Gyldendal, Kristiania/København.
- JOHANSEN, D.J. (1992): Hvem er bange for den store stygge Freud, I: *Kultur og Klasse*, 19/2, S.107-113.
- JONES, E. (1955): *Sigmund Freud. Life and Work*, Hogarth Press, London.
- KITTANG, A. (1991): Mellem psykoanalyse og digtning, I: Kittang et al.: *Moderne Litteraturteori. En Antologi*, Universitetsforlaget, Oslo.
- MØLLER, L. (1988): Erindringernes Poetik. William Wordsworth og psykoanalysen, *Kritik*, 83:45-64.
- MØLLER, L. (1991): *The Freudian Reading*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- MØLLER, L. (1992): Freud og æstetikken. Psykoanalysen mellem neoklassicisme og romantik. I: *Kultur og Klasse*, 19, 2, 55-73.
- RICOEUR, P. (1970): *Freud and Philosophy. An Essay on Interpretation*, Yale University Press, New Haven and London.
- SEGAL, H. (1991): *Dream, Phantasy and Art*, Tavistock Routledge. London/New York.
- TØJNER, P.E. (1989): *Poetik – at tænke med kunst*, Gyldendal, København.