

## *De schrijver en het fantaseren*

1908e [1907]

### *Redactionele inleiding*

#### DUITSE UITGAVEN

##### *Der Dichter und das Phantasieren*

- 1907 Als lezing op 6 december 1907 gehouden.  
 1908 *Neue Revue* 1 (10) [maart]: 716-724.  
 1909 *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre* 2: 197-206.  
 (2e druk 1912, 3e druk 1921.)  
 1924 *Gesammelte Schriften* 10: 229-239.  
 1924 *Psychoanalytische Studien an Werken der Dichtung und Kunst*,  
 3-14.  
 1941 *Gesammelte Werke* 7: 213-223.  
 1969 *Studienausgabe* 10: 169, 171-179.  
 1993 *Der Moses von Michelangelo. Schriften über Kunst und  
 Künstler* (Taschenbuch 10456), 31-40. (Met een inleiding  
 van Peter Gay.)

#### ENGELSE VERTALINGEN

##### *The relation of the poet to day-dreaming*

- 1925 *Collected Papers* 4: 172-183. (Vertaling I. F. Grant Duff.)  
*Creative writers and day-dreaming*  
 1959 *Standard Edition* 9: 141, 143-153.  
 (Deze vertaling is gebaseerd op de vertaling van 1925.)

#### NEDERLANDSE VERTALINGEN

##### *De schrijver en het fantaseren*

- 1983 *Cultuur en Religie* 2: 9, 13-23. (Vertaling Eva Wolff.)  
 2006 *Werken* 4: 410, 412-420. (Herzien.)

---

*Redactionele inleiding*

---

Deze studie gaat terug op een lezing die Freud op 6 december 1907 hield voor negentig toehoorders in de lokalen van de Weense boekhandelaar en uitgever Hugo Heller, die zelf lid van de Weense Psychoanalytische Vereniging was. Een zeer getrouwe samenvatting van deze lezing verscheen de volgende dag in het Weense dagblad *Die Zeit*; de volledige, door Freud geredigeerde versie werd echter pas begin 1908 in een recent opgericht literair tijdschrift in Berlijn gepubliceerd.

Enkele problemen verbonden met het schrijven van literair werk had Freud kort tevoren al aan de orde gesteld in zijn studie over Jensens *Gradiva* (1907a); één of twee jaar daarvoor had hij hetzelfde thema aangeroerd in 'Psychopathische figuren op het toneel' (1942a, 4: 239). De nu volgende studie is vooral interessant vanwege de bespreking die ze bevat van fantasieën — een thema waarvan veel aspecten overigens ook in de *Gradiva*-studie aan de orde komen (cf. b.v. 4: 297v).

\* \* \*

ONS LEKEN HEEFT HET ALTIJD danig geïntrigeerd te weten waar die merkwaardige persoonlijkheid van de schrijver zijn stof vandaan haalt — ongeveer zoals de kardinaal die deze vraag eertijds aan Ariosto stelde<sup>1</sup> — en hoe hij het klaarspeelt ons daarmee zo te ontroeren en emoties in ons op te roepen waartoe wij onszelf misschien niet eens in staat hadden geacht. Onze belangstelling wordt alleen nog maar groter doordat navraag bij de schrijver zelf ons geen of geen bevredigend antwoord oplevert, en ze wordt niet in het minst gehinderd door de wetenschap dat, ook al zouden wij volledig begrijpen welke factoren de keuze van de literaire stof bepalen en wat de essentie van de dichterlijke vormkunst is, dit er niets toe zou bijdragen van onszélf schrijvers te maken.

Konden wij in onszelf of in mensen als wij maar een activiteit ontdekken die op een of andere wijze aan schrijven verwant is! Bestudering hiervan zou ons misschien een eerste inzicht in het scheppen van de schrijver kunnen bijbrengen. En inderdaad zijn de mogelijkheden hiertoe aanwezig — per slot van rekening willen schrijvers zelf maar al te graag de afstand tussen hun eigen aard en de algemeen menselijke natuur verkleinen; zij verzekeren ons vaak genoeg dat in ieder mens een schrijver schuilt en dat pas met de laatste mens de laatste schrijver zal sterven.

Zouden wij niet de eerste kiemen van dichterlijke werkzaamheid al bij het kind moeten zoeken? De meest geliefkoosde en intense bezigheid van kinderen is spelen. Misschien mogen wij zeggen dat ieder spelend kind zich als een schrijver gedraagt, doordat het een eigen wereld schept of, beter gezegd, de dingen van zijn wereld rangschikt in een nieuwe, hem welgevallige orde. Het zou dan niet terecht zijn te denken dat het kind deze wereld niet serieus neemt; integendeel, het neemt zijn spel zeer serieus, het besteedt er grote affectquanta aan. Het tegenovergestelde van spel is niet ernst, maar — werkelijkheid. Ondanks alle affectbezetting maakt het kind een duidelijk onderscheid tussen de wereld van zijn spel en de werkelijkheid en mag

1 [Kardinaal Ippolito d'Este was Ariosto's eerste mecenas. Aan hem had Ariosto zijn *Orlando Furioso* opgedragen,

maar als enige erkenning had hij enkel de vraag te horen gekregen: 'Hoc kom je toch aan al die verhalen, Lodovico?']

het graag tastbare en zichtbare dingen uit de werkelijkheid als voorbeeld gebruiken voor zijn verbeelde objecten en situaties. Enkel dit gebruik van voorbeelden onderscheidt het *spelen* van het kind nog van *fantaseren*.

De schrijver nu doet hetzelfde als het spelende kind; hij schept een fantasiewereld die hij heel serieus neemt, oftewel van grote affect-quanta voorziet, maar die hij tegelijkertijd duidelijk van de werkelijkheid afbakent. En in de taal is deze verwantschap tussen kinderspel en dichterlijk scheppen bewaard gebleven: de verrichtingen van de schrijver die het gebruik van tastbare objecten als voorbeeld vereisen en die opgevoerd kunnen worden, noemen wij *spelen* — *blijspel*, *treurspel* — en de persoon die ze opvoert *toneelspeler*. De irrealiteit van de dichterlijke wereld evenwel heeft zwaarwegende consequenties voor de artistieke techniek, want veel van wat als realiteit geen lustgevoelens teweeg zou kunnen brengen, kan dat wél in het spel van de fantasie, veel op zichzelf in feite pijnlijke gemoedsbewegingen kunnen voor de luisteraar en toeschouwer van de schrijver een bron van lust worden.

Laten wij nog even, en nu in een ander verband, stilstaan bij de tegenstelling tussen werkelijkheid en spel! Wanneer het kind is opgegroeid en is opgehouden met spelen, wanneer het zich tientallen jaren lang geestelijk heeft ingespannen om de realiteiten van het leven met de nodige ernst meester te worden, kan het op zekere dag in een psychische dispositie geraken die de tegenstelling tussen spel en werkelijkheid weer ongedaan maakt. De volwassene kan zich voor de geest halen met welk een verheven ernst hij vroeger als kind zijn spel bedreef, en doordat hij nu zijn schijnbaar serieuze bezigheden op één lijn stelt met dit vroegere kinderspel, werpt hij de al te drukkende last van het leven af en verwerft zich de hoge lustwinst van de *humor*.<sup>2</sup>

De opgroeiende mens houdt dus op met spelen, hij doet schijnbaar afstand van de lustwinst die hij aan het spel ontleende. Maar wie het zielenleven van de mens kent, weet dat bijna niets hem zo zwaar valt als het verzaken van een eenmaal gekende lust. Eigenlijk kunnen wij van niets afstand doen, we ruilen slechts het ene in voor het andere; wat ons als een verzaking voorkomt, is in waarheid een substituu- of surrogaatformatie. Zo geeft ook de opgroeiende mens, wanneer hij ophoudt met spelen, niets anders op dan de aanleuning bij reële objecten; in plaats van te *spelen* *fantaseert* hij nu. Hij bouwt luchtkastelen, schept wat wij dagdromen noemen. Ik geloof dat de meeste men-

2 [Zie hoofdstuk VI 1 (7) van 'De grap en haar relatie met het onbewuste' (19056, 3: 539)].

sen op bepaalde momenten in hun leven fantasieën ontwikkelen. Dit feit is lange tijd over het hoofd gezien en derhalve onvoldoende naar waarde geschat.

Het fantaseren van mensen laat zich minder gemakkelijk observeren dan het spelen van kinderen. Weliswaar speelt ook het kind alleen of vormt het met andere kinderen een gesloten psychisch systeem ten behoeve van het spel, maar ook al speelt het de volwassenen niets voor, evenmin verbergt het voor hen zijn spel. De volwassene daarentegen schaamt zich voor zijn fantasieën en verbergt ze voor anderen, hij koestert ze als zijn intiemste bezit en zou in de regel nog liever zijn misstappen bekennen dan zijn fantasieën meedelen. Het kan gebeuren dat hij daarom de enige denkt te zijn die zulke fantasieën ontwikkelt, zonder te vermoeden dat vrijwel eendere geestesproducten zeer wijd verbreid zijn. Dit verschil in gedrag tussen wie speelt en wie fantaseert vindt zijn logische verklaring in de motieven voor beide activiteiten, die zoals gezegd in elkaars verlengde liggen.

Het kind liet zich bij zijn spel door wensen leiden, feitelijk door die ene wens die het kind helpt opvoeden, namelijk om groot en volwassen te zijn. Het speelt altijd 'groot zijn' en imiteert in zijn spel wat het over het leven van volwassenen aan de weet is gekomen. Het heeft daarom ook geen reden om deze wens te verbergen. Zo niet de volwassene; enerzijds weet deze dat van hem verwacht wordt dat hij niet meer speelt of fantaseert, maar handelend optreedt in de reële wereld, anderzijds is er altijd wel de noodzaak sommige van de wensen waaruit zijn fantasieën voortkomen verborgen te houden. Daarom beschouwt hij zijn fantaseren als kinderachtig en ongeoorloofd en schaamt hij zich ervoor.

Maar hoe komt het dan, zult u vragen, dat wij zo precies op de hoogte zijn van het fantaseren van volwassenen, als zij dit met zo veel geheimzinnigheid omgeven? Welnu, er is een bepaalde categorie van mensen aan wie de taak is opgedragen — niet door een god, maar wel door een strenge godin, de Noodzaak — al hun lief en leed uit te spreken.<sup>3</sup> Dit zijn de neurotici, die de arts van wie zij door therapeutische behandeling genezing verwachten ook hun fantasieën moeten bekennen. Zij zijn onze beste informanten en wij zijn dan ook tot het gegronde vermoeden gekomen dat wat onze patiënten ons meedelen

3 [Freud zinspeelt op de welbekende regels van de dichter-held in de slot-scène van *Torquato Tasso* van Goethe: 'Und wenn der Mensch in seiner Qual

verstummt, / Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide' ('En als de mens verstomt in zijn verdriet, vergunde een God mij te zeggen hoe ik lijd').]

---

niet verschilt van wat wij ook van gezonde mensen zouden kunnen vernemen.

Laten wij eerst kennisnemen van enkele kenmerken van het fantaseren. Wij mogen vaststellen dat wie gelukkig is nooit fantaseert, maar alleen wie onbevredigd is. Onbevredigde wensen zijn de drijvende krachten achter fantasieën en elke fantasie is een wensvervulling, een correctie op een onbevredigende werkelijkheid. De stuwende wensen verschillen al naar gelang geslacht, karakter en levensomstandigheden van de fantaserende persoon, maar laten zich moeiteloos in twee hoofdcategorieën onderbrengen. Het zijn óf eierzuchtige wensen, die dienen om de persoonlijkheid een hoger aanzien te geven, óf erotische wensen. Bij jonge vrouwen domineren bijna uitsluitend erotische wensen, want hun eierzucht wordt in de regel geheel in beslag genomen door hun hunkering naar liefde; bij jongemannen laten zich naast de erotische maar al te zeer ook egoïstische en eierzuchtige wensen gelden. Toch willen wij niet de tegenstelling tussen beide categorieën accentueren, maar veeleer het feit dat ze zo vaak samengaan. Evenals op veel altaarstukken het portret van de schenker in een hoekje zichtbaar is, zo kunnen wij bij de meeste eierzuchtige fantasieën ergens in een hoekje de dame ontdekken voor wie de fantaserende persoon al deze heldendaden volvoert en aan wier voeten hij al zijn successen legt. Zoals u ziet, zijn hiermee voldoende krachtige motieven gegeven om fantasieën te verbergen; aan een welopgevoede vrouw wordt immers slechts een minimum aan erotische behoeften toegestaan, en een jongeman moet zijn overmaat aan eigendunk — erfenis van zijn verwende kinderjaren — leren onderdrukken om zijn plaats te kunnen vinden in een samenleving die al zo rijk is aan even veeleisende individuen.

De producten van dit fantaseren, al die fantasieën, luchtkastelen of dagdromen, mogen wij ons niet voorstellen als star en onveranderlijk. Ze passen zich veeleer aan de wisselende levensindrukken aan, veranderen zodra de levensomstandigheden zich wijzigen, en krijgen dan van elke krachtige nieuwe indruk een zogeheten 'tijdmerk' opgedrukt. De relatie tussen fantasie en tijd is trouwens toch van groot belang. Men zou kunnen zeggen dat een fantasie als het ware tussen drie tijd niveaus zweeft, tussen de drie temporele dimensies van onze voorstellingsarbeid. De psychische arbeid knoopt aan bij een actuele indruk, een aanleiding in het heden die in staat was een van iemands grote wensen op te wekken; van daaruit grijpt de indruk terug op de herinnering aan een eerdere, meestal infantiele belevenis waarin die wens werd vervuld, en creëert vervolgens een op de toekomst betrok-

ken situatie die de vervulling van deze wens uitbeeldt, de dagdroom of fantasie, die nu de sporen draagt van de aanleiding en de herinnering waaraan ze ontspringt. Aldus zijn verleden, heden en toekomst als het ware aan het snoer van de continue wens aaneengeregend.

Een zeer banaal voorbeeld moge mijn hypothese verduidelijken. Stelt u zich een arme, verweesde jongeman voor, aan wie u het adres van een werkgever hebt gegeven bij wie hij misschien een betrekking kan krijgen. Op weg daarheen geeft hij zich wellicht aan een dagdroom over, passend bij de situatie waarin hij verkeert. De inhoud van deze fantasie zou bij voorbeeld kunnen zijn dat hij wordt aangenomen, bij zijn nieuwe chef in de smaak valt, zich in de zaak onmisbaar maakt, in het gezin van zijn baas wordt opgenomen, met de charmante dochter des huizes trouwt en ten slotte als mede-eigenaar en later als opvolger de zaak leidt. En daarmee heeft de dromer gesubstitueerd wat hij in zijn gelukkige kindertijd bezat: een huis dat bescherming bood, liefhebbende ouders en de eerste objecten waarnaar zijn genegenheid uitging. Dit voorbeeld laat zien hoe de wens een aanleiding in het heden gebruikt om voor zichzelf volgens het patroon van het verleden een toekomstbeeld te schetsen.

Over fantasieën zou nog heel wat te zeggen zijn; ik wil mij evenwel beperken tot enkele vluchtige opmerkingen. Het te lang voortwoekeren en oppermachtig worden van fantasieën schept de voorwaarden voor het ontstaan van neurosen of psychosen; de fantasieën zijn dan ook de directe psychische voorstadia van de ziektesymptomen waarover onze patiënten klagen. Van hieruit vertakt zich een brede zijweg naar de pathologie.

Wel moet ik uw aandacht vestigen op het verband tussen fantasie en droom. Onze nachtelijke dromen zijn eveneens fantasieën, zoals wij door de duiding van dromen onomstotelijk kunnen aantonen.<sup>4</sup> De taal heeft zich in haar onovertroffen wijsheid allang over het wesen van dromen uitgesproken door de onbekommerde scheppingen van fantaserende mensen ook *dagdromen* te noemen. Dat ondanks deze vingerwijzing de betekenis van onze dromen ons meestal onduidelijk blijft, is te wijten aan die ene omstandigheid dat er 's nachts ook wensen in ons opkomen waarvoor we ons schamen en die we voor onszelf moeten verbergen en die juist daarom zijn verdrongen en naar het onbewuste verschoven. Deze verdrongen wensen en hun derivaten mogen zich alleen in sterk vervormde gedaante uiten. Nadat wetenschappelijk onderzoek het fenomeen van de *droomvervorming* aan het licht had gebracht, kostte het niet veel moeite meer om te besef-

4 Zie mijn 'De droomduiding' (1900a).

fen dat nachtelijke dromen evenzeer wensvervullingen zijn als dagdromen, de fantasieën waarmee wij allen zo vertrouwd zijn.

\* \* \*

Tot zover de fantasieën, en dan nu naar de schrijver! Mogen wij werkelijk een poging wagen om de schrijver met de ‘dromer op klaarlichte dag’ en zijn scheppingen met dagdromen te vergelijken? Hier dringt zich stellig een eerste onderscheid op; wij dienen verschil te maken tussen schrijvers die reeds bestaande stof overnemen, zoals de klassieke epische en treurspeldichters, en de auteurs die hun stof vrijelijk lijken te scheppen. Laten wij ons tot de laatste groep beperken en voor onze vergelijking niet de schrijvers kiezen die door de kritiek het hoogst worden gewaardeerd, maar juist de minder pretentieuze auteurs van romans, novellen en verhalen, die zich voor hun werk niettemin verzekerd weten van de grootste en meest enthousiaste kring van lezers en lezeressen. Aan de scheppingen van deze vertellers moet ons vooral één eigenschap wel opvallen: steeds staat een held in het middelpunt van de belangstelling, een held voor wie de schrijver op alle mogelijke manieren onze sympathie probeert te winnen en die hij krachtens een bijzondere voorzienigheid in bescherming lijkt te nemen. Wanneer ik aan het slot van een hoofdstuk in een roman de held bewusteloos en hevig bloedend heb achtergelaten, kan ik er zeker van zijn hem aan het begin van het volgende hoofdstuk aan te treffen terwijl hij liefderijk verpleegd wordt en op weg naar herstel is, en wanneer aan het slot van het eerste deel het schip waarop onze held zich bevond tijdens een storm vergaat, ben ik er zeker van aan het begin van deel twee over zijn wonderbaarlijke redding te lezen, want zonder deze redding zou de roman geen voortgang vinden. Het gevoel van zekerheid waarmee ik de held op zijn gevaarlijke avonturen begeleid, is hetzelfde gevoel als waarmee een werkelijke held in het water springt om een drenkeling te redden of zich aan het vuur van de vijand blootstelt om een batterij te bestormen, dit ware heroïsche gevoel dat een onzer beste schrijvers kostelijk onder woorden heeft gebracht met: ‘Er kan je niks gebeuren’ (Anzengruber<sup>5</sup>). Aan dit verraderlijke kenteken van onkwetsbaarheid herkent men, dunkt mij, zonder moeite Zijne Majesteit het Ik, de held van alle dagdromen en alle romans.<sup>6</sup>

5 [*‘Es kan dir nix g’schehen’*. Dit zijn de woorden van Hans de steenhouwer in een komedie van de Weense auteur en toneelschrijver Ludwig Anzengruber (1839-89). Het is een van Freuds lievelingscitaten, die hij bij voorbeeld ook

aanhaalt in paragraaf 11 van ‘Actuele beschouwingen over oorlog en dood’ (1915b, 6: 470).]

6 [Cf. hoofdstuk 11 van ‘Ter introductie van het narcisme’ (1914c, 6: 345).]

Ook andere typische trekjes van deze egocentrische vertellingen wijzen in de richting van dezelfde verwantschap. Wanneer de vrouwen in een roman allen zonder uitzondering op de held verliefd worden, kunnen wij dat nauwelijks als een beschrijving van de werkelijkheid opvatten, maar herkennen hierin zonder moeite een obligaat aspect van de dagdroom. Hetzelfde geldt wanneer de andere romanfiguren duidelijk gescheiden zijn in 'goeden' en 'slechten', zonder dat rekening is gehouden met de bonte verscheidenheid aan menselijke karakters die de werkelijkheid te zien geeft. De 'goeden' zijn nu eenmaal de helpers, de 'slechten' daarentegen de vijanden en concurrenten van het tot held geworden Ik.

Wij ontveinzen ons bepaald niet dat tal van literaire scheppingen zich verre houden van het voorbeeld van de naïeve dagdroom, maar ik kan mij toch niet aan de indruk onttrekken dat men zelfs de meest extreme afwijkingen via een vloeiende reeks van overgangen in verband kan brengen met dit model. Zelfs in veel zogeheten psychologische romans is het mij opgevallen dat maar één persoon, opnieuw de held, van binnenuit wordt beschreven; de schrijver is als het ware in diens ziel gekropen en beziet de andere personen van buitenaf. Waarschijnlijk heeft de psychologische roman, over het geheel genomen, haar specifieke karakter te danken aan de neiging van de moderne schrijver om zijn Ik door middel van zelfobservatie in deel-Ikken op te splitsen en de met elkaar botsende stromen van zijn zielenleven bijgevolg in verscheidene helden te personifiëren. Een zeer bijzondere tegenstelling met het type van de dagdroom lijken de romans te vormen die wij als 'excentrisch' zouden kunnen omschrijven. Hierin speelt de als held geïntroduceerde figuur een uiterst passieve rol, hij is veeleer een toeschouwer die de daden en smartelijke ervaringen van anderen aan zich voorbij ziet trekken. Tot deze categorie behoren sommige van Zola's latere romans. Ik moet evenwel vermelden dat wij dankzij de psychologische analyse van individuen die geen schrijver zijn, maar op een aantal wezenlijke punten van de zogenaamde norm afwijken, analoge variaties van de dagdromen hebben leren kennen waarin het Ik zich met de rol van toeschouwer tevredenstelt.

Wil onze gelijkstelling van de schrijver met de dagdromer, van de literaire schepping met de dagdroom enige waarde hebben, dan moet ze in de eerste plaats op een of andere manier vruchten kunnen afwerpen. Laten wij bij voorbeeld eens nagaan in hoeverre onze eerder opgestelde hypothese over de relatie tussen enerzijds de fantasie en anderzijds de drie tijd niveaus en de doorlopende wens, ook op literaire werken van toepassing is, en op basis daarvan kijken wat de relatie van de schrijver tot zijn scheppingen is. Zelden heeft men geweten met

welke verwachtingen men dit probleem te lijf moest gaan: vaak stelde men zich deze relatie veel te eenvoudig voor. Gegeven het inzicht dat wij in de fantasieën hebben gewonnen, zouden wij de volgende stand van zaken mogen verwachten: een sterke actuele belevenis wekt in de schrijver de herinnering aan een vroegere belevenis, meestal uit zijn kinderjaren, waaraan vervolgens de wens ontspringt die zich in het literaire werk realiseert. In het werk zelf zijn zowel elementen van de recente aanleiding als van de herinnering uit het verre verleden te ontwaren.<sup>7</sup>

Laat u niet afschrikken door de gecompliceerdheid van deze formule. Ik vermoed dat ze als schematische voorstelling in werkelijkheid nog te mager zal blijken, maar toch zou ze een eerste aanzet tot de beschrijving van de werkelijke stand van zaken kunnen betekenen; op grond van enkele steekproeven denk ik dat zo'n beschouwingwijze van literaire producties vruchten moet kunnen afwerpen. Vergeet u niet dat de — u wellicht bevreemdende — nadruk op de jeugdherinnering in het leven van de schrijver in laatste instantie stoelt op de veronderstelling dat zowel literaire werken als dagdromen een voortzetting en substituut zijn van het kinderspel van weleer.

Laten wij niet verzuimen op de categorie van literaire werken terug te komen die wij niet als oorspronkelijke scheppingen maar als bewerkingen van reeds bestaande en bekende stof moeten beschouwen. Ook hier beschikt de schrijver nog over enige zelfstandigheid, die in de keuze en in de vaak vergaande wijzigingen van de stof tot uiting kan komen. Voor zover het echter om reeds bestaande stof gaat, stamt dit uit de overgeleverde schat aan volksmythen, volkszagen en volksprookjes. Het onderzoek naar deze scheppingen van de volksziel is geenszins afgerond; niettemin lijkt het zeer waarschijnlijk dat bij voorbeeld de mythen overeenkomen met de vervormde restanten van wensfantasieën van hele naties, met de *seculaire dromen* van de jonge mensheid.

\* \* \*

U zult zeggen dat ik u heel wat meer verteld heb over de fantasieën dan over de schrijver, hoewel ik deze laatste in de titel van mijn lezing als eerste heb vermeld. Ik ben mij daarvan bewust en wil te mijner ontschuldiging wijzen op de leemten in onze huidige kennis. Ik kon u alleen aansporen en uitnodigen de weg te volgen die van de studie van

7 [Al op 7 juli 1898 had Freud eenzelfde opvatting verdedigd in een brief aan Fließ, en wel naar aanleiding van

C. F. Meyers novelle *Die Hochzeit des Mönchs* (1985f, brief 171).]

fantasieën loopt naar het probleem van de stofkeuze van de schrijver. Aan het andere probleem, namelijk met welke middelen de schrijver in zijn scheppingen emoties bij ons weet op te roepen, zijn wij nog helemaal niet toegekomen. Ik wil u tenminste nog de weg tonen die van onze uiteenzettingen over de fantasieën leidt naar het vraagstuk van de dichterlijke effecten.

Zoals u zich zult herinneren, hebben wij gezegd dat de dagdromer zijn fantasieën voor anderen zorgvuldig verborgen houdt, omdat hij redenen denkt te hebben zich daarvoor te moeten schamen. Ik wil hier nu aan toevoegen dat hij, ook al zou hij ze wel meedelen, ons met deze onthulling geen lust zou verschaffen. Wanneer deze fantasieën ons ter ore komen, stoten ze ons af of laten ze ons in het beste geval onverschillig. Maar wanneer de schrijver ons zijn spelen voorspeelt of ons dingen vertelt die we geneigd zijn voor zijn persoonlijke dagdromen te houden, ervaren wij intense, waarschijnlijk uit vele bronnen gevoede lust. Hoe de schrijver dit klaarspeelt, is zijn hoogst persoonlijke geheim; in de techniek van het overwinnen van die weerzin, die zeker te maken heeft met de barrières die tussen ieder Ik afzonderlijk en de anderen bestaan, ligt de ware *ars poetica*. Twee van deze technieken kunnen wij raden: de schrijver zwakt het karakter van de egoïstische dagdroom door veranderingen en verhullingen af én hij betovert ons met zuiver formele, oftewel esthetische lustwinst, die hij ons in de uitbeelding van zijn fantasieën aanbiedt. Deze lustwinst die ons geboden wordt om het vrijkomen van grotere lust uit dieper gelegen psychische bronnen mogelijk te maken, noemen wij een *verleidingspremie* of *voorlust*.<sup>8</sup> Ik ben van mening dat alle esthetische lust die de schrijver ons verschaft, het karakter van deze voorlust heeft, en dat het eigenlijke genot van het literaire werk ontstaat doordat wij bevrijd worden van de spanningen in onze ziel. Misschien is een niet gering deel van dit succes te danken aan het feit dat de schrijver ons in staat stelt voortaan zonder enig zelfverwijt en zonder schaamte te genieten van onze eigen fantasieën. Hiermee staan wij evenwel aan het begin van nieuwe, interessante en complexe onderzoekingen, maar zijn wij, althans voor deze keer, aan het einde gekomen van onze uiteenzettingen.

8 [Deze theorie van de *voorlust* en de *verleidingspremie* had Freud ontvouwd in hoofdstuk IV van 'De grap' (1905c,

3: 460v). De aard van de *voorlust* komt ook aan de orde in de 'Drie verhandelingen' (1905d, 4: 85v).]