

Fasade i nevidljivi prostori

U jednom od fantastičnih romana francuske književnosti osamnaestoga stoljeća, u Lesageovu *Hromom vragu* (*Le Diable boiteux*), čarolija dopušta imaginaran uvid u zbivanja u palačama, stanicama i krčmama španjolske metropole, uvid odozgo, jer vrag pred očima svoga pratitelja podiže krovove.

Gotovo dvjesta godina poslije nastanka te maštovite priče europska je društveno-analitička drama postupila, u stanovitu smislu, na srodan način: bez ikakvih nadnaravnih elemenata, dakako, tako da je usporedba s otkrivanjem krovova samo još metaforički čin. Analogija je u *otkrivanju*. Pisci poput Ibsena, Strindberga, Hauptmanna, Schnitzlera i Čehova na pozornici pokazuju nevidljive Židove koji dijele hinjene oblike života od istinske, unutrašnje zbilje dramskih likova. Iza fasade, dakle površine himbe, životnih laži i zabluda krije se intimna društvena i psihička istina, a drama i njezin scenski dijalog postupno skidaju površinske slojeve i pružaju uvid u pozadinu iza krinki i paravana. Lesageovi »krovovi« ovdje su zamijenjeni »fasadama«, što ih po potrebi grade jezični postupci, verbalne maske, pokreti, vanjština, ponašanje.

Za taj je odnos između privida i istine dojmljivu slikovnu formulu našao Adolf Loos. Borbeni bečki arhitekt, svjesno izazovan već u svojim prvim programskim člancima, još i prije nego što je ostvario prve projekte, pokušao je uzdrmati trome duhove napose svojom borbom protiv nefunkcionalnoga, historističkog ornamenta. Spomenuti metaforički naziv tvori naslov njegova polemičkoga članka »Die potemkinsche stadt« (Loos je imenice pisao malim početnim slovom!) u časopisu »Ver sacrum« godine 1898. »Potemkinov grad« aluzija je na lažne gradove o kojima su ministri bajali ruskoj carici Katarini II, služeći se iluzionističkim smicalicama.

Loos je tvrdio da su »Potemkinova sela« svugdje oko nas. Arhitektura novih, historistički građenih ulica svojim stilskim kopijama želi sugerirati veličinu i bogatstvo, no građanski stanovi iza tih nametljivih fasada nipošto ne odgovaraju toj kićenju vanjštini. Neudobni stanovi kao da služe kao izlika za grandomanske fasade; vanjština nije logičan nastavak razumno oblikovanoga stambenog prostora, nego obratno: korisni prostor mora pružati izliku za razmetljivost koja se nameće pogledu s ulice. Pisac eseja u tome vidi oblik laži i obmane, to više što i građevni materijal koji stvara privid »prave« renesansne arhitekture nije ništa drugo nego sredstvo za jeftinu imitaciju. Bilo bi posve nerazumno, zaključuje Loos, svugdje tražiti renesansne ili barokne palače. Ali čemu ugađati lošem ukusu stanara koji uživaju pri pomisli da im fasada pruža iluziju feudalne raskoši? Dekoracije koje nemaju pravo društveno pokriće zapravo su smiješne, pa još i više: one su nemoralne.

O konzekvencijama koje je Loos izveo iz svojih spoznaja bit će govora u poglavlju o radikalizmu bečke moderne. Na ovom mjestu valja slijediti trag misaonih inačica u djelima bečkih suvremenika. Loosov motiv laži i privida kao oblika društvene zbilje pojavljuje se tih godina u drukčijem kontekstu u Hofmannsthala. Nezavisno jedan od drugoga, ali u duhu intuitivnoga kritičkog suvremenništva, pjesnik i arhitekt govore u biti o istoj pojavi: o problemu društvene i psihološke naravi sadržane u pojmu *ne-autentičnosti*.

Glasovito »Chandosovo pismo«, koje ćemo poslije potanko upoznati, nije u Hofmannsthalevu stvaralaštvu prvi neposredan tekst o teoretskom pristupu jeziku. Mnogo je manje poznat, a zapravo zanemaren, esej napisan u povodu čitanja jedne monografije o velikom bečkom glumcu Friedrichu Mitterwurzeru. Stoga je i naslov eseja *Eine Monographie*. Objavljen je godine 1895, a zbog predmeta koji je, naoko, daleko od poetike i filozofije jezika, tekst je ostao nezapažen. Pozoran uvid, međutim, pokazuje da pred čitateljem nije samo prikaz knjižarskoga noviteta, nego istinski esej, dakle pokušaj intelektualnog osvajanja nedefiniranih prostora na zemljovidu ljudskoga duha.

Tematsko težište može se uočiti već u prvim rečenicama, koje utvrđuju predmet po kojemu suvremeno razdoblje odudara od

prijašnjih vremena. Povijesnu senzibilnost svojih suvremenika Hofmannsthal prosuđuje po njihovoj odbojnosti prema banalizaciji i obezvrijeđenju jezika kao temeljne kulturne činjenice. U epohi u kojoj retoričko djelovanje jezika u javnosti poprima neslućene razmjere (jer ga rabe i zlouporabljuju popularni mediji, prije svega novine) budi se, iako često samo skriveno i posredno, odbojnost prema riječima, »duboko gnušanje«, *Ekel vor den Worten*, kako kaže autor. Sve je manje evidencije o zbilji, a sve više jezičnih fasada koje prekrivaju životnu istinu.

Hofmannsthal se ne ustručava govoriti o »lažima« što ih proizvodi retorika pojedinih društvenih djelatnosti. Valja taj odlomak navesti posve točno kako bi se stvorila primjerena predodžba o žestini piščeve društveno-kritičke prosudbe, vrijedne pozornosti već i stoga što bečki autor baš nije na glasu po prodornosti sudova o neposrednim društvenim pojavama.

»Neizmjerne složene laži epohe, potmule laži tradicije, laži službenih ustanova, laži pojedinaca, laži znanstvenih disciplina, sve je to sjelo poput nepregledna mnoštva ubojitih muha na naš jadni život. Posjedujemo užasnu metodu da rasuđivanje ugušimo pojmovima.«²

Odgovor na to stanje, zaključuje autor, osobito je znakovit. Zbog dvojbe prema jezičnom iskazu sve je očitija sklonost prema granicama umjetnosti koje su nijeme ili u kojima prevladava zvuk bez značenja, dakle glazba, ples, pantomima. Ovdje je i mjesto likovnim umjetnostima, ali navika da se slikarstvo ponekad literarizira, na primjer alegorijski, donekle je kompromitirala tu umjetnost. Važno je, svakako, to da Hofmannsthal spoznatom stanju na području javnoga života, pa i politike, suprotstavlja težnju koja pripada samo području estetskih fenomena – kao da postoji samo jedan odgovor na utvrđenu krizu. Autor je, međutim, mnogo jasniji kad se vraća problemu jezičnog općenja u cjelini i utvrđuje da averzija prema otrcanom govorenju ide ukorak s osjećajem odvratnosti

² H. v. Hofmannsthal: *Gesammelte Werke. Prosa I*, Frankfurt am Main 1956, str. 228. Preveo V. Ž.

prema određenim sadržajima koje prenosi jezični medij, napose prema ideološkim porukama. Štoviše, tim porukama u biti manjka neka pouzdano utvrdiva zbilja; one žive svojim sablasnim, nestvarnim i varljivim životom samo u jeziku, kao jezični privid koji se nameće ljudima u nekoj prikrivenoj namjeri. Riječi se osamostaljuju i izdižu iznad čovjeka, tako da »ljudi više ne vladaju riječima, nego riječi vladaju njima« – »Denn für gewöhnlich stehen nicht die Worte in der Gewalt der Menschen, sondern die Menschen in der Gewalt der Worte«.

Gotovo je nepotrebno reći da i taj Hofmannsthalov esej zaslužuje, upravo s obzirom na stanje svijeta danas, punu pozornost. Zasje-njen glasovitošću *Pisma*, on još čeka da dobije zasluženno mjesto među vidovitim kulturno-kritičkim ogledima na pragu dvadesetoga stoljeća. Zamijene li se pojedini autorovi izrazi pojmovima uobičajenima u našem razdoblju, načelo će značenjske zamjene odmah ukloniti sve zapreke spoznaji da se u tom eseju raspravlja o pojavama koje su se tada tek počele ocrtavati, a danas su aktualnije nego ikad, i to u globalnim razmjerima. Temeljna pojava u Hofmannsthalovoj vizuri fenomen je koji danas nazivamo jezičnom, to jest pojmovnom i obavijesnom manipulacijom. Neistine o kojima pisac govori, dodajući da riječi tako postaju nasilnici nad ljudskom svijješću, nije moguće drukčije tumačiti.

U doba kad je Hofmannsthal pisao oba navedena teksta, još nije bila zasnovana jezikoslovna teorija koja se danas gotovo uvijek navodi u verziji koju je razradio Ferdinand de Saussure. Mentalna zbivanja o kojima raspravlja bečki autor opisat će se, međutim, danas najlakše ako se rabe temeljni pojmovi iz lingvističkoga nauka de Saussureova. Sablasna nestvarnost jezičnoga čina, koju dijagnosticira Hofmannsthal potkraj devetnaestoga stoljeća, i mučna nesigurnost opisana u priči lorda Chandosa mogu se svrstati na istu stranu i definirati kao posljedica rastvaranja jezičnoga znaka – rastvaranja koje signifikant odvaja od signifikata, dakle označitelja od označenoga, materijalnu stranu znaka od mentalne predodžbe odnosno ideje o stvarima. Kriza jezika, naša dvojba o njemu, kriza je duhovne prakse unutar koje se vjera u autentičnost pojmova (vrijednosnih pojmova prije svega) posve podudarala

s uvjerenjem da je jezični znak vjeran izraz predodžbe, dakle autentičan i prirodan. Jezična naivnost, tako reći (koja ni u prošlosti, dakako, nije bilo nedvojbeno), gubi svoje posljednje uporište: vjeru u zapisanu »istinu«.

Individualna i društvena laž velike su teme u europskoj drami dvaju naraštaja oko prijeloma stoljeća. Neistine, obmane i samozavaravanja likova u Ibsenovim scenskim djelima nezaboravni su primjeri: od *Stupova društva* do *Sablasti*, *Divlje patke* i *Hedde Gabler*. Povijest europskoga duha u analitičkoj misli i umjetničkom oblikovanju spoznat će temeljni motiv koji spaja sve sastavnice velika »teksta« u našoj povijesnoj imaginaciji – »teksta« što ga tvore i spomenute drame, i Loosovi uvidi, i Hofmannsthalova dijagnostika, i spoznaje Krausovih eseja, i Schnitzlerovi unutrašnji monolozi, i, dakako, Freudova psihoanaliza. Pokretna snaga svih tih djela i misli svojevrsan je patos; razumije se, ne u stilskom smislu, nego u spoznajnom. Jedna duhovna silnica bečke moderne može se podvesti pod taj pojam, to jest ona se može nazvati željom da se prodre iza fasada i uspoređi lice s naličjem. (Druga silnica, vidjet ćemo, tvori osebujan kontrapunkt: rezignacija zbog nedokučive istine, poigravanje s iluzijom.)

U tom se duhovno-povijesnom okružju može prosuditi i opća simptomatska narav Freudovih spoznaja, ne samo njihovo psihijatrijsko značenje. Znatan dio književnosti bečke moderne, pa i dio književnoga i likovnoga stvaralaštva dvadesetoga stoljeća uopće, teško su zamislivi bez poticaja s područja psihoanalize, bez obzira na to jesu li pisci i slikari usvojili sve Freudove tvrdnje ili nisu. Ako se pretpostavi zasebna bečka teorija konvencija i ljudskih »fasada«, uz Hofmannsthala i Loosa svoje će mjesto naći i Sigmund Freud, znanstvenik koji je na svoj način nastojao proniknuti kroz površinske slojeve ljudske svijesti u dubine duševnoga života koje obično ostaju skrivene, pa i nepoznate. Dubinska dijagnostika bila im je – s različitim polazištima i na različite načine – zajednička nakana.

Svoju pravu veliku raspravu, *Die Traumdeutung*, studiju, dakle, o analizi snova, objavljenu 1900, Freud započinje klasičnim citatom: »Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo«, stihom iz

Vergilijeve *Eneide* (VII, 312). Klasično djelo rimske književnosti znakovito je za Freudov konzervativni umjetnički ukus, koji je, uostalom, odgovarao i stanovitom konzervatizmu u njegovima shvaćanjima o društvu. Spoznaja ne poznaje granica; ako treba, valja poći i u podzemni svijet – tako ovdje valja shvatiti uporabljen citat. I doista, Freudova je *Analiza snova* odlučujući proboj psihijatrijske Bečke škole na putu prema metodi koja krči pristup neistraženim predjelima ljudske duše. Razmatrajući snove, svoje i tuđe, bečki se liječnik uputio u »Aheront« psihičke zbilje, a kome je draga druga metafora, reći će da je počeo otkrivati Lesageove »krovove«, koji skrivaju slojeve naših potisnutih, nepriznatih ili nezamijećenih doživljaja.

U teoretskim izlaganjima Freud ističe uvjerenje da je upravo raščlamba snova »glavni put« prema upoznavanju podsvijesti. I po terminologiji (*das Unbewusste*) i po prosudbi duševnih mehanizama ta je knjiga jedno od ključnih djela psihoanalize. Većina je kasnijih autorovih teza nadogradnja na spoznaje i pretpostavke te studije. Polazište je tvrdnja da postoji, tako reći, autonoman psihički svijet skrovitih sjećanja, potisnutih osjećaja, nagona i želja, ukratko: poprište podsvjesnih zbivanja i reakcija, duševnih sadržaja koje budna, takozvana normalna svijest ne kontrolira, ili nadzire samo uvjetno i posredno. Fenomen koji Freud naziva *das Unbewusste* nije, u načelu, psihopatološka pojava, pa stoga autor napominje da se u pristupu ljudskim snovima analitička psihijatrija može osloniti na psihologiju. Podsvijest je stalno nazočan čimbenik u svakom ljudskom biću, a tek poremećaji teže naravi dovode do neuroza. Zaključno, teoretsko poglavlje ne krije složenost problematike: ono što se naziva normalna svijest samo je uži krug duševne, odnosno opažajne zbilje; šire zone, pojasevi tame ili skrovitosti ostaju većinom nepoznanica. Svijest prepoznaje podsvijest isto tako nedovoljno i selektivno kao što naša osjetila percipiraju predmetni svijet.

Jedna je od bitnih spoznaja Freudovih da bi bilo naivno pomisliti kako snovi analitičaru pružaju neposredan uvid u nepoznata područja. Kao što snage podsvijesti djeluju na prikriven način u čovjekovim svakodnevnim kontroliranim postupcima, tako i svijest, oblikovana prema načelima moralnih konvencija društvenih

zajednica, prodiše u regije izvan nadzora. Upravo u snovima očituju se utjecaji kontrolnih duševnih mehanizama. Psihička djelatnost u obliku snova (Freudov je naziv *Traumarbeit*) nije, tako reći, otvoreno polje: očitovanja nagonske strukture pojavljuju se u snovima šifrirana, u slikama koje također sadrže samo skrivene poruke. Zadaća je analitika da te zagonetne slike ili priče dešifrira i na taj način podsvjesna zbivanja privede racionalizaciji. Riječ je, dakle, o svojevrsnom odgonetavanju, a to je, po znanstvenoj tradiciji »interpretacija«. To je važno napomenuti već i stoga što je Freud, koji je po svom intelektualnom podrijetlu pripadao izdancima strogoga znanstvenog pozitivizma devetnaestoga stoljeća, isticao da su psihijatrijske metode, pa i psihoanaliza, prirodnoznanstveno utemeljene. Međutim, neprijeporno je, s druge strane, da je tumačenje snova (*Deutung!*) u praksi bečkog analitika po svojim pretpostavkama hermeneutički čin, a to znači da psihoanaliza po svojoj izvornoj naravi ne pripada takozvanim nomotetskim (prirodnim) znanostima, već skupini idiografskih (hermeneutičkih) disciplina. Takvo razvrstavanje, uostalom, potvrđuje i razvoj spoznajnog usmjerenja u Freudovim radovima: rasprave objavljene u posljednjih desetak godina njegova života (od kojih je studija o »nelagodi u kulturi« *Das Unbehagen in der Kultur* iz 1930, osobito važna) temelje se na kulturno-povijesnim hipotezama, zadirući i u filozofiju povijesti, dakle u područje koje je daleko od svake prirodnoznanstvene metodologije. Na stranicama knjige o estetskim težnjama bečke moderne suvišan je osvrt na psihoanalizu u cjelini. Potreban je, međutim, pogled na Freudov odnos prema književnom stvaralaštvu, napose s obzirom na pogrešna tumačenja psihoanalitičke teorije na temelju čitanja ishitrenih interpretacija iz pera nekih Freudovih sljedbenika. Autorovi neposredni sudovi olakšat će nam i razumijevanje njegova odnosa prema književnim djelima bečkih suvremenika. Odnos prema Arthuru Schnitzleru zaslužuje osobitu pozornost.

Autentična Freudova misao sadržana je u njegovu eseju *Pjesnik i maštanje* (*Der Dichter und das Phantasieren*, 1908), koji se može smatrati načelnim odgovorom na očite nesporazume koje je izazvala psihoanalitička teorija. I prije i poslije privlačila su književna



Sigmund Freud iz vremena dok je pisao raspravu *Nelagoda u kulturi*.

i likovna djela Freudovu pozornost: romantičar Hoffmann koliko i suvremenici Spitteler i Jensen. Spittelerov nedovoljno poznat roman *Imago* (1906), s pričom o umjetniku i sublimiranom erotičkom iskustvu, pružio je psihoanalizi svojim naslovom istaknut pojam. Navedeni esej mala je metodološka rasprava o tvorcima fikcija (jer je *Dichter* ovdje i pripovjedač, umjetnik riječi uopće), o njihovima sposobnostima i naravi njihove mašte.

Esej pokazuje da je umjetnička kreativnost zanimljiva za psihoanalitički pristup životnim pojavama prije svega kao primjer složene sprege svjesnih i podsvjesnih čimbenika u duševnim zbivanjima. Stvaralački poticaji najčešće dolaze iz najdubljih slojeva psihe – to je jedna od temeljnih pretpostavki te teorije. Međutim, umjetnik se od svog estetski neplodnoga suvremenika razlikuje po tome što njegovi stvaralački motivi nužno podliježu zasebnim umjetničkim postupcima, pa tvore cjelinu s područjem koje je po svojoj naravi daleko od procesa u mutnoj podsvijesti. Čitatelju ovdje možda pada na um misao Paula Valérya (koju Freud nije mogao poznavati): misao koja kazuje da pjesniku prvi stih daruju bogovi, a da ostale mora sam pronaći.

Utemeljitelj psihoanalize u svom eseju upozorava na fenomen jedva pristupačan znanstvenom istraživanju: naziva ga *Tagtraum*, snivanje pri budnoj svijesti, snatrenje. To je stvaranje predodžbenih slika koje odgovaraju našim željama, slutnjama, bojaznima. Umjetnik se po snazi doživljavanja ne mora razlikovati od drugih ljudi, no on će biti sposoban sublimirati svoje doživljaje i prenijeti ih na tlo svjesne igre. Takvoj će preobrazbi podvrgnuti ne samo osobna iskustva nego i psihičku građu cijelih razdoblja iz povijesti kulture. Što je šira osnova njegove intuicije o skupnim željama i traumama od davnine, to će univerzalniji biti njegov poetski domet.

Freudov je esej o maštanju pokušaj cjelovite teorije o temeljima psihologije stvaranja, dakako, samo u osnovnim naznakama, kao što to, uostalom, i pristaje tipičnom ogledu. Shvaćamo li ga suženo, samo kao psihoanalitički traktat, njegovo je značenje također fundamentalno. Treba, naime, imati na umu da je psihoanalitički pristup umjetničkim tvorevinama, kao metoda živ i razgranat

još i danas, opterećen – dijelom opravdanim – prigovorom da je raščlamba pretpostavljenih duševnih poticaja u tekstu zapravo varijanta prikrivena pozitivizma. Stoga Freudu u obranu valja ustvrditi da analitička praksa nekih njegovih sljedbenika ne odgovara bitnoj spoznaji utemeljitelja psihoanalize – premda je ostao običaj da se zbog Freudova ugleda i radovi suprotni njegovu polazišnom načelu služe njegovim nazivljem. Autentično se Freudovo naučavanje može upoznati na izvoru u eseju koji je pred nama. Interpretativno nasilje nad književnim djelima Freudova teorija ne legitimira. Ako se tekst degradira, služeći kao crpilište za simptome neobičnih duševnih stanja i reakcija, nijeće se ono što Freud u svom eseju odlučno ističe: posebnost umjetničkoga djela u njegovoj je estetskoj autonomiji i stilskim svojstvima. Drugim riječima, umjetnina zadržava svoju samobitnost, koliko god u njoj otkrivali motive privatnog, intimnog životopisa. Tvorac i tvorevina bitno su različite kategorije. Tko to zanemaruje, upozorava Freud, neće primjereno tumačiti ni jednu ni drugu.

S obzirom na takve prosudbe lakše je shvatiti Freudovu – na prvi pogled začuđujuću – odbojnost prema nekim književnim djelima s psihopatološkim motivima, pogotovu ako su se takvi motivi pojavljivali u fabulama iz suvremenoga života, dakle ne u tekstovima s mitskim sadržajima i klasičnom austom. Michael Worbs izveo je razložne zaključke osobito iz Freudova negativnoga suda o Bahrovoj drami *Die Andere* (*Druga*, to jest: druga osoba), u kojoj junakinja gubi svoj izvorni identitet i postaje druga psihička ličnost. Pojave poput cijepanja ličnosti i srodna duševna oboljenja bile su dio Freudove medicinske svagdašnjice. No upravo stoga pratio je učestalost takvih fenomena u sastavnicama mnogih suvremenih književnih djela s vrlo izraženom dvojbom. Očito je smatrao da ga zanimanje za psihotičke pojave odvraća od onoga što je u umjetnosti bitno. Kao psihoanalitičar prosuđivao je zacijelo artefakte u duhu Kantove estetike, imajući na umu da umjetnost nije ni neposredno životno svjedočanstvo ni pragmatičan predmet. U eseju o maštanju jedna od odlučujućih misli odnosi se na pojam »igre« (*Spiel*).

Imajući sve to na umu, dolazimo do zanimljivih uvida u opći odnos između psihoanalize i književnosti. Poentirano rečeno: dok su

neki od reprezentativnih pisaca bečke moderne, poput Schnitzlera, Hofmannsthala i Bahra, očitovali zanimanje za stanovite spoznaje psihoanalize, njezin utemeljitelj bio je sklon podjeli sfera.

Razmatranje spomenutog odnosa otkrit će, međutim, i neke druge aspekte. Iz Freudovih se spisa ne razabire točno koliko je on bio svjestan okolnosti da je psihoanaliza nastala na tlu koje je upravo s obzirom na književnu predaju bilo, tako reći, predestinirano za dubinsku psihologiju, napose za tumačenje snova. U austrijskoj dramskoj književnosti devetnaestoga stoljeća uloga je snova star motiv. Svojevrsan psihoanalitički pristup ljudskoj svijesti odnosno podsvijesti, više od pola stoljeća prije nego što je razrađena psihoanaliza, nalazimo u djelu bečkoga kazališnog klasika, u drami *Der Traum ein Leben* (*San je život*) Franza Grillparzera. Neobičnost je u tome što zbivanje na pozornici ne prikazuje uobičajenu fikcionalnu zbilju, nego osebujan sadržaj izvan jave: fantastičan san pun pustolovnih obrata, sukoba i kobi. No posljednji se čin vraća na polazište prvoga čina pa se uspostavlja stanje budnoga duševnog rada; glavni se junak budi iz sna, sretan što je java drukčija i što se vratio u mirnu svakodnevicu, u zbilju bez pustolovina. Zanimljiv je, dakako, i taj kvijetistički svjetonazor, znakovit za austrijski *Biedermeier*, koji je u Grillparzerovim djelima predmet ozbiljne, pa i tragične problematizacije.

U povijesti psihoanalize ta je drama zapravo dio njezine pretpovijesti. Pjesnik nije krio da je napisao djelo u kojemu je projekcija nestvarnosti u obliku materijalne zbilje u biti iskaz o značenju snova u duševnom životu. Jer dramski san prikazuje ono za čim je junak potajno, pa i podsvjesno žudio, a što nije mogao iskusiti u pojavnjost stvarnosti svoga života. Snovi su, dakle, poprište potisnutih ili neživljenih nagona i želja, zagonetne – ili prividno zagonetne – slike unutrašnjih zbivanja bez uobičajena nadzora svijesti, svjedočanstva o zastrtim predjelima duše. Grillparzer nije doživio objavljivanje Freudove knjige o snovima, no lako bismo ga mogli zamisliti među svojim mlađim zemljacima kako se udubljuje u knjigu koja mu se morala učiniti srodna: glas o predjelu koji je tada u mnogočemu bio *terra incognita*.