

ud til meget almene skildringer af menneskelivets vilkår.

RB: – Jeg bryder mig heller ikke selv om de film, jeg lavede før »Pickpocket«, – og især ikke om »Syndens Engle«. Der er alt for meget Giraudoux i den. »Damerne i Boulogneskoven« var for formbundet, og formen var aldeles ikke perfekt. Men vi lavede den under krigen og blev hele tiden afbrudt af luftbombardementer, så jeg havde ikke den arbejdsro, jeg havde brug for. Nogle mennesker fortæller mig, at »En landsbypræsts dagbog« er min bedste film, men jeg kan ikke selv lide den. Der er for meget skuespilleri i den, og det har smittet af på den, at forfatteren Bernanos er en katolsk soldat. Men efter den film og altså fra og med »Pickpocket« begyndte jeg at finde ud af, hvad der måtte gøres for at lave film, og hvad mit eget arbejde gik ud på. Jeg lærte min egen vej at kende, hvilket selvfølgelig ikke er ensbetydende med, at vejen er lykkedes for mig. Jeg synes, det er meget vanskeligt at lave film. Man bør ikke spekulere, mens man optager filmen, men derimod enormt meget mellem hver film. Og det undrer mig, at de, der laver film, ikke gør det i langt højere grad, end tilfældet er.

MK: – Hvad var det, der tiltrak Dem ved Dostojevskijs »Hvide nætter«, siden De valgte at lægge den til grund for Deres seneste film?

RB: – Det hele. Dostojevskij og Proust er de to største forfattere, jeg kender. Det er måske mærkeligt at sammenligne de to, men der er helt sikkert en lighed mellem dem. Om Dostojevskij sagde Proust noget, der forbavtede mange: »Hans originalitet er at finde i hans værkers komposition.« Proust tænkte selvfølgelig også på sig selv, da han kom med den udtalelse, for hans egen komposition er helt fantastisk. Han forsvarede altid sin komposition, mens folk normalt ikke lagde mærke til den, men troede, at han bare skrev løs uden at han tænkte på komposition og opbygning. Denne form for komposition er netop meget interessant med hensyn til filmmediet, fordi der er tale om en indre komposition. Det, jeg selv søger, er at lade følelserne styre begivenhederne, i stedet for som i de fleste andre film at lade begivenhederne styre følelserne. Følelserne er det vigtigste for mig, – det er dem, som styrer filmens opbygning og stil.

Kunstens fremtid eller død

CBT: – Jeg ville gerne vide lidt mere om den måde, De beskriver kunsten på, bl. a. i »Quatre nuits d'un Réveur«. Er den unge mands malerier en erstatning for det, han mangler i livet?

RB: – Der er to malere i filmen. Hovedpersonen er ikke nogen særlig god maler, kan man se, – og malerkunsten fungerer sikkert som en slags tidsfordriv eller som en erstatning for det liv, han føler sig uden for. Han er næppe kunstner. Hans ven har jeg taget med, fordi jeg bl. a. ville vise det latenterlige i den jargon, der benyttes i den pseudofilosofiske kunstkritik, en kritik der benytter sig af udtryk fra både Marx og Freud og med et ordbrug, der er så abstrakt, at det er fuldstændig umuligt at finde ud af, hvad der menes. Det er noget, jeg vil tage op og uddybe i min næste film.

CBT: – Der findes en tilsvarende sekvens i »Hvad med Balthazar«, hvor to malere

diskuterer action painting. Er denne sekvens også taget med for at kritisere jargonen?

RB: – Ja, selvfølgelig. Action painting er så abstrakt, at det ikke giver nogen mening. Det er ikke nok bare at smide noget maling på lærredet og så gennemhulle det med revolverkugler. Men det er sikkert symptomatisk for, hvad der i øjeblikket foregår inden for kunsten. Alt er et sammensurium af mange former for uklarhed, men samtidig er denne udvikling måske positiv, fordi man derigennem kan nå frem til større frihed. Kunsten befinder sig i øjeblikket i en kritisk overgangsperiode, der måske kan vise sig frugtbar, men som ikke i sig selv interesserer mig det fjerneste. Måske står vi i det hele taget foran kunstens død, – det er meget muligt.

CBT: – I Deres sidste film lader De hovedpersonerne gå i biografen for at se en gangsterfilm, som De selv har instrueret som en blodig parodi. Udtrykker denne korte strimmel Deres syn på filmkunstens situation i dag?

RB: – Ja, praktisk taget alt, hvad man ser i biograferne i dag, er meningsløst fra et kunstnerisk synspunkt, og derfor kommer jeg der næsten aldrig. Jeg føler mig mere og mere ensom og isoleret og føler, at mine egne film bevæger sig i en retning, hvor jeg vil vedblive med at være alene. Og det er bestemt ikke altid lige morsomt. Ofte føler jeg, at jeg ikke kan komme længere i den retning, hvor jeg bevæger mig. Men min optimisme får samtidig overhånd over pessimismen, når jeg tænker på, at filmkunsten jo netop er så ny, så uprøvet og så fyldt med muligheder, at man ved hjælp af den måske kan genvinde en hel masse inden for kunsten. Filmen kan endelig gå hen og blive en kunstart, hvad den absolut ikke er i dag. Vi befinder os i den absurde situation i dag, at filmen betragtes som en kunstart uden at være det endnu, og før den kan blive det, må vi gøre op med de filmformer, man i dag kan se i biograferne. Jeg er sikker på, at der rundt omkring i verden sidder unge mennesker med originale ideer, som ikke kan komme til på grund af pengemangel. Jeg er sikker på, at den virkelige filmkunst engang vil komme fra en ungdom, der kan arbejde i fuld frihed. Selv om det så blir i 8 mm, så er det mindre vigtigt, – det vigtigste er, at man fastholder sin frihed og ikke som i dag blir indfanget i en blanding af stupiditet og falskhed, som man møder overalt i filmindustrien.

CBT: – Jeg kan forestille mig, at De med disse ord må have en del tilovers for den udvikling, som Godard har gennemgået.

RB: – Godard har gjort fantastisk megen nytte, fordi han har indset, at man må nedbryde det traditionelle filmsprog. Selv om han har lavet film med alle mulige professionelle skuespillere, har glimt af det, han har lavet, gjort et dybt indtryk på mig. Han har ligesom åbnet et sår og har forsøgt at holde det åbent i nogen tid, og jeg håbede, han ville fortsætte med det, men så hørte jeg, at han skulle lave en film med Yves Montand og jeg ved ikke hvem. Det betyder, at såret er helet igen, og så er det slut. Jeg frygter for, at Godard for at tjene til livets ophold vil begynde at arbejde i filmindustrien igen. Men han er den vigtigste, jeg har kendt inden for filmindustrien, fordi han i alt, hvad han har lavet, har angrebet industrien. ■

Dybde-psykologen Claude Chabrol

Kurt Malmbak-Kjeldsen

analyserer Chabrols »Lige før natten« ud fra en ny betragtningsvinkel.

Når man efter at have analyseret Chabrols »Lige før natten« på kryds og tværs, historisk, politisk og – nok væsentligst – æstetisk stadig sidder med en utilfredsstillet trang til yderligere erkendelse, skyldes det nok, at kritikken hidtil til dels har overset en særdeles vigtig bestanddel af Chabrols måde at skabe film på. Denne måde ytrer sig på flere planer og har været et signifikant træk ved hans seneste film; denne måde forstås kun – som det forhåbentligt ses af det følgende – under en psykoanalytisk betragtningsvinkel.

Jeg vil i det følgende give en i forhold til artiklen ret pladskrævende – i forhold til psykoanalysen nærmest forbyrderisk kort – redegørelse for det infantile seksualitetstrin, der i særlig grad har relevans for hovedpersonen Charles' psykologi. Jeg erkender, at jeg hermed tager plads mellem to stole, men pladshensyn på den ene side og et ønske om at kunne henvende mig til ikke-psykoanalytisk orienterede læsere på den anden nødte mig til dette.

Lad os starte med en forenklet – og ikke på nogen måde dækkende – analyse af sadomasochisten's karaktertræk. For overskuelighedens – og sammenhængens skyld – indføres samtidig dens implikationer for Chabrols skildring af Charles.

Når det lille barn på vej ind i dets 2. leveår rent fysisk får mulighed for at kontrollere ringmusklen, træder det samtidig ind i den såkaldte anale fase. På dette tidspunkt begynder også forældrenes renlighedskrav over for barnet at gøre sig gældende. Måden hvorpå disse krav om udtømmelse og tilbageholdelse af fæces til bestemte tider og på bestemte steder sættes igennem, medfører

vidtrækkende konsekvenser for barnets senere personlighed.

Gennemføres disse krav på en rigid og lidet smidig måde, vil voldsomme scener, hvor hele barnets følelsesregister bliver involveret, blive følgen. Barnet vil som regel reagere med en trodsig masochistisk betinget tilbageholdelse af fæces – for senere aggressivt at udtømme samme på »forbudte« steder. Denne modstand – hvormed barnet reagerer over for omverdenens krav – vil blot resultere i endnu strengere forlangender fra forældrene.

Det hele kompleks af scener og konflikter medfører i værste fald en fixering på dette prægenitale stade.

Fixering betyder i denne forbindelse, at barnet i stedet for at gå videre i dets psykiske udvikling til oedipuskompleks-perioden – som følge af den hårdhændede tilpasning – må lade dele af personligheden blive stikende i analfasen. Et sådant analfixeret individ vil i senere voksne problemstillinger være prædestineret til at ty til det psykiske fænomen, Freud kalder regression, dvs. falde tilbage på dette infantile – og dermed lettere overskuelige – udviklingstrin. (Jeg må igen understrege det fragmentariske og (groft?) forenkede i min fremstilling. Yderligt interesserede henvises til litteraturlisten.)

Et barn, der på denne håndfaste måde føres gennem analperioden, vil for at tækkes forældrene (og for at kunne overleve rent psykisk) udvikle en inkorporeret afsky for bl. a. sin egen afføring, for snavs i det hele taget og for unøjagtighed. Det vil som voksen være præget af kontrol over sig selv, præcision og renlighed. Alle egenskaber, der i samfundet har en høj status – er anerkendt som »gode«.

Sado-masochistisk tilfælde

Hvis vi for et øjeblik vender tilbage til det egentlige, ses det, at analperiodens reaktionsdannede karakteregenskaber meget fint passer på Charles og hans hele miljø. Både hans hjem og arbejdsplads præges af overordentlig strenghed og renhed i linjer og materialer. Sophistikeret funktionalisme tendrende det kolde er vel et dækkende begreb for hjemmets udformning. Her er ingen dybe, gamle plyslænestole til at samle støv (snavs), ingen mørke hyggekedle, ingen gamle sutter, hunden kan bide i. De mest fremtrædende materialer er glas, stål og marmor; mere varme materialer som stof, læder etc. er nok anvendt, men trænges i baggrunden og er faktisk kun betydningsfulde som undtagelser, der bekræfter helheden: et koldt, rent og funktionalistisk miljø. (Også i denne forbindelse er det bemærkelsesværdigt i hvor ringe grad børnene spiller en rolle; man skal vogte sig for overfortolkninger, men den eneste gang man faktisk ser børnene lege, er ude i den hvide, kolde sne.)

For en psykoanalytisk betragtning over Charles' sociale status kan det være nyttigt med et kort citat: den analfixerede karakter »beherskes af samvittighedsangst i stedet for frygt for kærlighedstab, fremsiger så at sige en indre afhængighed i stedet for en ydre, udvikler en høj grad af selvstændighed og bliver i social henseende den egentlige, overvejende konservative kulturbærer« (Sigmund Freud, *Über libidinöse typen*, Ges. Werke, bind XIV, s. 510). At citatet nærmest som

fod i hose passer på Charles forekommer selvindlysende (alene af den grund, at det jo er mig, der har udvalgt citatet). Charles er bortset fra hans små særheder (han har ingen bil og han har skrevet og fået udgivet en bog – og »det gør en mor glad«) prototypen på overklassen i Frankrig, hans hele fremtræden er »bourgeois«. Så den kritiske analyse, som Chabrol ifølge andre kritikere udfører på det franske borgerskab på det politiske og moralske plan, er altså også en særdeles vigtig bestanddel af hans dybdepsykologiske analyse.

Problemet med samvittighedsangst contra frygt for kærlighedstab ses måske ikke umiddelbart i filmen. Men i virkeligheden rummer dette hele filmens tema. Efter at have dræbt elskerinden i et overvejende sadistisk øjeblik, sætter skyldfølelsen hos Charles ind med voldsom kraft. Det er sadismens i ham boende spejlbillede, masochismen, der driver ham ud i den sidste afgørende krise. Derfor beder han uophørligt, først Héléne, og senere François om en straf. Disse afsløringer over for hans nærmeste har kun det ene formål: at få det enorme strafbehov dækket, som uundgåeligt følger med den sado-masochistiske neurose. Charles er efter (og til en vis grad også før) en konstant syg mand. Hans eneste overlevelsesmulighed lå i en straf. Det er Hélénes afvisning af rollen som bøddel – hendes bemærkning efter afsløringen (»så er du altså ikke i fare«) viser tydeligt, hvor lidt hun har forstået af det hele –, der driver Charles videre til den næste mulige skarpretter François. Charles trygler netop Héléne om, at hun skal bringe ham i fare – melde ham, afvise ham, ja slå ham ihjel! Da hun nægter, er han i afsløringen over for François så langt ude i sit strafbehov, at han helt konkret selv foreslår en passende straf: »Så lad vort venskab dø«!

Chabrol fremstiller Charles' og Hélénes ægteskab som frustreret. Dette fremgår bl. a. af den enkle kendsgerning, at de to ægtefæller filmen igennem ikke udveksler et eneste primært seksuelt kærtegn. De rører me-

get ved hinanden, men disse berøringer forbliver ganske på det platoniske niveau. (Det kunne i øvrigt være interessant at underkaste disse berøringer, Charles og Héléne udveksler ved forskellige lejligheder og under forskellige sindstilstande, en grundig analyse).

Deres omgangstone bærer konstant et præg af høflighed, kontrol og formalitet. Héléne tager Charles' afsløring af sig selv som seksualmorder med knusende ro – den til kulde grænsende ro, der end ikke forlader hende under optællingen af Charles' sidste sovedræber – og som kun brydes et kort øjeblik, da Charles har kludret i det med julegaverne(!). Desuden ser man efter franske forhold det meget usædvanlige, at ægteparrets senge står adskilte. (I Frankrig er en ægteskabelig grand-lit endnu mere traditionsbestemt end vore dobbeltsenge). Chabrol viser os desuden gentagne gange ægteparrets situation ved sovetid – der er end ikke antydning af begær hos hverken Charles eller Héléne. Alt dette forekommer efter den foregående analyse særdeles logisk, idet Charles jo tydeligvis ikke hos Héléne har kunnet få tilfredsstillet sit – i ordets oprindelige betydning – pervers seksualbehov. Først hos François' kone kan han »overskride grænsen mellem fantasi og virkelighed« – få udløsning for sine hemmelige til dels ubevidste seksualønsker.

Valget af måden, hvorpå Charles dræber sin elskerinde, placerer Chabrol som detailinstruktør i nærheden af det geniale. Stilistisk er det et plus af dimensioner, fordi det giver Charles lejlighed til minutløst at genfortælle mordet for Héléne – formentlig oven i købet i et tempo, der ligger nært op af mordets tidsmæssige forløb. Dette giver igen Héléne lejlighed til nøje at erkende, hvorledes Charles overskred grænsen mellem normal-neurosen og sindssygen. Men også ud fra vores specielle synspunkt må dette, at Charles kvæler sit offer, betragtes med løftede øjenbryn og som et næsten afgørende bevis for Chabrols dybe indsigt i psykoana-

Charles mellem konen Héléne og vennen François overværer sin elskerindes begravelse.



lysen. Det er nemlig en gammel sandhed for psykoanalysen, at fixering på forskellige erogene zoner tit forskydes til andre zoner. Mund og anus er groft sagt to ender af samme sag. Og da Charles' elskerinde (der selvfølgelig også er analfixeret – deri består hele deres forhold) beder ham lægge hænderne om hendes hals og klemme til, er det psykoanalytisk set en forskydning af den anale tilstand af klaustrofobi til halsregionen, et masochistisk ønske om tilbageholdelse af udåndingsluften (fæces). På baggrund af foranstående redegørelse for Charles' karakter aner vi på forhånd, at hun ikke beder forgæves. Charles er også offer for en forskydning – hans hænder lukker sig som en ydre ringmuskel om hendes hals!

Også Charles' døds måde forekommer »strukturrigtig« ud fra følgende to betragtninger: for det første er det rent statistisk påvist, at netop forgiftning er den af kvinder mest anvendte drabsmetode. Det vil føre for vidt her at prøve psykoanalytisk at begrunde dette faktum, men der kan henvises til Freud's »Nye forelæsninger til indføring i psykoanalysen« s. 98–100, hvor han sagt i korthed afdækker, at grundet ambivalensen mellem en stærk moderidentificering og en ubevidst angst for gennem amningen at blive forgiftet af samme, vil kvinden i en senere konfliktsituation (selvfølgelig også under indtryk af andre faktorer, såsom fysisk styrke etc.) være disponeret for denne drabsmetode. Jeg skal nøjes med denne antydning, idet den anden betragtning mere alment også tager hensyn til Hélénes karakter. Fordelen ved forgiftningsdrabet er i dette tilfælde selvindlysende: Hélénes motiv for at begå (provokeret) mord er jo netop at opretholde facaden, kontrollen over sit liv. Mordet bliver, som hun forventer, betragtet som selvmord (hvad det ud fra en bestemt synsvinkel også er), og selv om et selvmord i familien ikke er videre heldigt, er det dog langt at foretrække fremfor en selvsfløring fra Charles – med efterfølgende skandale.

Det ubevidste plan

De betragtninger jeg i det foregående har opstillet, har trods den megen omtale af de ubevidste strukturer i Chabrols personer, udelukkende føjet sig til det bevidste plan af perceptionen. For en overfor psykoanalysen ikke bevidstgjort tilskuer ville disse iagttagelser forblive ukendte. Filmens psykologiske opbygning af personerne forudsætter på dette rationelle kommunikationsplan en analoget viden for at blive forstået ret.

Imidlertid bevæger Chabrol sig også særdeles stedkendt på det irrationelle kommunikationsplan. Udnyttelsen af kommunikation på dette plan hænger, som det måske vides, intimt sammen med Freuds opdagelse angående vore drømme. Mens man på det bevidste plan til en vis grad kan tilslutte sig sentensen »alle mennesker er forskellige« – hvilket i denne forbindelse vil sige at en filmskaber, der er interesseret i at få et meningsfuldt budskab »igennem« til tilskueren, ideligen må tage hensyn til faktorer som nationalitet, social status, intellektuelt niveau, modenhed etc. – eksisterer der på det ubevidste plan en lang række fælles-symboler, der uanset tilskuerens referensramme umiddelbart vil opfattes korrekt via den ubevidste perception. Opdagelsen af dette mærkelige faktum skyldes som sagt Freud og blev for

første gang offentliggjort for en undrende og skeptisk omverden i »Drømmetydning« anno 1900. Her påviste han, at uanset patienternes baggrund ville bestemte symboler i deres drømme *altid* betyde det samme. F. eks. ville en drøm om at gå eller løbe op ad trapper altid være et coitus-symbol; drømme om vand vil altid være forbundet med fødselssymbolik osv.

Disse oplysninger kan umiddelbart betragtes som irrelevante, men hvis man betænker, at det ubevidste (og det er til dette område af sjælen, drømmearbejdet fra latente tanker og ønsker til manifeste symboler knytter sig) uafslædt har indflydelse på vor perception af filmen, begynder der at danne sig et mønster. Nu er en film jo ikke en drøm, og jeg skal vare mig for vidtløftige fortolkninger, men der er to helt konkrete områder af den ubevidste symbolik, som Chabrol udnytter ganske bevidst på det irrationelle plan, farverne og talsymbolikken.

Farve- og talsymbolik

Lad mig starte med en redegørelse for Charles' (Chabrols) farvevalg. Som den opmærksomme læser måske vil ane, vil en analfixeret person ubevidst nære forkærlighed for den brune farve – ekskrementernes farve. Strukturelt i overensstemmelse med hans karakter har Charles, da han begår mordet på sin elskerinde en brun skjorte, et mørkebrunt sæt tøj og et brunt og sort farvet halstørklæde på (!). Og det er her i forbindelse med farvesymbolikken værd at lægge mærke til, at Charles, da han forlader huset efter mordet og træder ud på gaden som en ganske almindelig borger, der altså nu går ud fra sit hus, er iført en hvid overfrakke – kyskhedens og uskyldighedens farve.

I det hele taget er den brune farve – meget strukturrigtigt – fremherskende i de konfliktsituationer, der forekommer i filmen. Således f. eks. da Charles kommer hjem til sin kone efter mordet, er hun ved at bage chokolade(!)-kage, og den brune tjenestepige ses konstant midt mellem Charles og Héléne i billedets forgrund. Men først da vi ser ægteparret gå i seng, fattes rigtigt i hvor høj grad Chabrol arbejder psykoanalytisk bevidst med farverne. Her i ægteskabets allerhelligste, i det rum, hvor det ægteskabelige seksuelle samliv (for det meste vel) udspilles, har Chabrol taget skridtet fuldt ud og ladet ægtefællerne sove i – rent ud sagt – lortebrune lagner og med lortebrune hovedgærder! Denne kombination af den anale farve og det kolde materiale silke gav i hvert fald undertegete et overraskende præcist billede på frustration og formalitet. Selv for en hærdat iagttagelse af Chabrols dristige – ja til tider vulgære – farvesymbolik er dette soveværelse noget af et chok. For fuldstændighedens skyld skal lige bemærkes, at Charles overhovedet i hele filmen sover i en brun eller lilla pyjamas. (Lilla er jo homoseksualitetens farve og henryder til den kønsforvirring den analfixerede sado-masochist uundgåeligt lider af idet dele af hans seksualitet stadig ubevidst er koncentreret om anus.) Chabrol har derimod ladet Hélénes farvevalg været domineret af kølige blå og gråhvide farver; et ydre tegn på hendes indre frigiditet og ægteskabets frustration.

Det andet eksempel på Chabrols bevidste anvendelse af den fælles drømmesymbolik,

jeg til slut skal nævne, må straks nærmes med noget større forsigtighed end hans – for den bare nogenlunde opmærksomme tilskuer – åbenlyse symbolske anvendelse af farver. Jeg tænker på talsymbolikken, der overalt hvor vi møder den, er nært forbundet med både mystik og religiøs nimbus; og af alle tal er 3-tallet i så henseende det mest kontroversielle. Chabrol bruger imidlertid 3-tallet så ofte og så gennemført i filmen, at der er rimelig grund til at antage, at han også har ønsket at udnytte dette talsymbolrelation.

At 3-tallet er et gammelt, helligt tal, ved de fleste. At det også i drømme optræder som symbol for de mandlige kønsdele, er nok mindre kendt. Dette synes måske umiddelbart uforståeligt, men når man betænker, at både den »franske lilje« og Triskeles-tegnet (tre halvøjede ben, der udgår fra et centrum) fra Isle of Man er stiliseringer af de mandlige kønsdele, anes en sammenhæng. I hvert fald står dets symbolbærende værdi fast, og Chabrol bruger det virtuost til filmen igennem at lægge en undertone af seksualitet omkring hele handlingen – en undertone, der via symbolets universelle karakter vel at mærke opfattes af alle!

Jeg vil undlade yderligere kommentarer og kun kort opremse de eksempler, jeg gennem (desværre) kun én forevisning fik med:

Charles drikker altid kun 3 gange af sin drink. Særlig tydeligt er det i baren (der er lilla) umiddelbart efter mordet.

Lamperne i stuen hænger i klaser på 3.

Héléne har 3 elefanter på sin bluse (i trekant).

Der er helt forbløffende mange scener, hvor Chabrol får 3 personer på lærredet.

3-kant-forholdet François – hans kone – Charles.

Og endelig står der mellem ægteparrets senge et 3-kantet ur. Dette kan måske tillægges en større symbolsk betydning, idet urets symbolværdi er over'jeget, samvittigheden, der også på det bevidste plan rent fysisk til slut adskiller ægteparret (altså et symbolsk forvarsel om den tragiske slutning, en pendant til lighterens rolle i »Slagteren«).

Den regressive tendens der, som tidligere omtalt, gør sig gældende i analkarakterens løsning af konfliktsituationer, får i Charles' dødsscene et storslået og tragisk perspektiv. Overvældet af det enorme skyld- og strafkompleks udfører han – rent fysisk bistødt af Héléne – den store endelige regression til det trygge, problemfrie mørke. Den smukke vision om døden som regression til Moderskødet. »Lad natten komme.«

Litteraturliste

Sigmund Freud: Forelæsninger til indføring i Psykoanalysen (Hans Reitzel, 1966).

Sigmund Freud: Drømmetydning (Hans Reitzel, 1965).

Sigmund Freud: Nye forelæsninger til indføring i Psykoanalysen (Hans Reitzel, 1965).

Johannes Fabricius: Drømmens virkelighed (Nyt nordisk forlag, 1967).

Norman O. Brown: Livet versus døden (Schultz, Magnum, 1959).

Reimut Reiche: Sexualitet og klassekamp (Rhodos 1970).