

(Fortsættelse 27):

I BIOGRAFEN – IGEN

Engang i efteråret 1940 var mor, mormor og jeg i Nørreport Bio, for at se "Landevejs-Kroen", og vi stod da i den ene af tre enormt lange køer, hvoraf en strakte sig fra biografens indgang og rundt om hjørnet og et godt stykke ned ad Købmagergade, den anden i modsat retning helt hen til Fiolstræde, og den tredje krydsede Nørrevoldgade og gik over forbi Nørreport Station. Og hver gang, der kom en sporvogn, måtte denne kø sprede sig, så at sporvognene kunne få plads til at passere. Jeg har aldrig hverken før eller siden set noget lignende foran en københavnsk biograf.

Da vi endelig langt om længe nåede frem til billetlugen, var der kun pladser tilbage på de forreste rækker, og det passede jo mormor meget godt, mens mor og mig lod os nøje dermed for mormors skyld. Publikum asede og masede, så man dårligt nok kunne komme frem og tilbage, men ind i salen kom vi da til sidst, men reklamefilmene var allerede forbi på det tidspunkt, og forfilmen, som jeg ikke længere husker, var begyndt. Salen var fyldt til sidste plads, og da vi bagefter kom ud af biografen, kunne jeg konstatere, at der var udsolgt til alle forestillinger den dag, og sikkert allerede også til flere dage frem.

Filmen "Landevejs-Kroen" var en jævn svensk folkekomedie, hvis handling ikke adskilte sig væsentligt fra andre samtidige svenske og danske folkekomedier. Den handler om den åh så rare krofatter, der vil alle sine gæster det så godt, så godt, bortset fra "de onde", som det lykkes ham at få gjort til grin, så de foretrækker at forsvinde fra stedet.

Det var helt tydeligt, hvorfor filmen "Landevejs-Kroen" fik en så enorm publikumssucces, som tilfældet vitterligt var. Det gjorde den, dels fordi folk var frustrerede over den tyske besættelse af Danmark, og dels fordi den havde den trinde, tilsyneladende troskyldige og i særdeleshed velsyngende, men i grunden ikke særlig morsomme skuespiller Edvard Persson (1888-1957) i den altdominerende hovedrolle som krofatter, der har "boet ved en landevej hele sit liv", som han sang så inderligt på sin skånske dialekt, at ikke et øje var tørt. En anden af filmens slagere, som han foredrog med kraft og lune, var "Når man ser det hele sådan lidt fra oven", og den blev en påmindelse til danskerne om, at man burde kigge ud over hverdagen og nutidssituationen og se fremad, i håbet og måske også forvisningen om, at "det onde" ville få en ende en dag, og Danmark atter blive et frit land at leve i.

Dengang var jeg jo kun 11 år, og selvom jeg ganske godt forstod, hvilken alvorlig situation, Danmark befandt sig i efter tyskernes okkupation af landet, så var det ikke noget, jeg - og formentlig heller ikke andre københavnere -

endnu mærkede til eller tænkte over til daglig. De tyske soldater så man ikke så meget til på det tidspunkt, i hvert fald ikke i Københavns yderkvarterer og forstæder. Tyskerne holdt sig for det meste til de steder og kvarterer, hvor de var indkvarteret, hvilket i København bl.a. vil sige Kastellet på Østerbro. Det var først senere, at det blev almindeligt at se tyske soldater i den indre by, hvor de da til gengæld ofte daglig færdedes og gjorde indkøb i butikkerne. Det hemmelige tyske politi Gestapo var der også, men indtil videre gjorde de alt for ikke at blive bemærket, hvilket dog ændrede sig senere.

Det, der særlig fangede min interesse ved filmen "Landevejs-Kroen", var den sekvens, hvori Edvard Persson synger den sidstnævnte sang, "Når man ser det hele sådan lidt fra oven", mens han kommer flyvende på en gås højt oppe over landskabet. På et tidspunkt flyver gåsen med Persson på ryggen hen over et åbentstående tagvindue på kroen, og vipper ham af, og i samme moment falder den sovende krofatter ud af sin seng og vågner. Flyveturen er noget, han har drømt. Men det, jeg særlig hæftede mig ved i sammenhængen, var den om-stændighed, at gåsen, der med Persson flyver ind ad vinduet, var lavet som tegnefilm, mens kroen og landskabet omkring den, var realfilm. Denne kombination af tegnefilm og realfilm havde jeg dengang endnu ikke set andre eksempler på, så derfor imponerede det mig, at dette rent teknisk set kunne lade sig gøre.

Allerede kort efter besættelsen af Danmark, søgte tyskerne som nævnt at få indflydelse på biografrepertoiret. De tyske myndighedspersoner var af den opfattelse, at danske biografer spillede alt for få tyske film, og den situation ville de gerne ændre på, men af hensyn til samarbejdspolitikken i første omgang helst ad forhandlingens og frivillighedens vej. I løbet af efteråret 1940 og foråret 1941 tilspidsedes situationen, fordi biografefjerne generelt set var utilbøjelige til at tage tyske film på repertoiret. Det skyldtes måske til dels en personlig modvilje hos biografefjerne, men vel i nok så høj grad også frygten for, at publikum ville svigte biograferne, når der vistes tyske film. På den tid var dansksindetheden så småt begyndt at vokse hos befolkningen, og senere under besættelsen blev det nærmest betragtet som landsforædderisk, at gå i biografen og se en tysk film.

I Justitsministeriet, hvorunder biograferne mærkværdigvis og juridisk set sorterede, indså man snart det uholdbare i situationen, og ministeriet indkaldte derfor biografteaterforeningens repræsentanter til et møde den 27. juli 1941. På dette møde indgik biografteaterforeningen, på Justitsministeriets anbefaling, en frivillig overenskomst om, at premierebiograferne skulle spille hveranden film tysk. Denne regel trodsede direktøren for "Nørreport Bio", Knud Rassow (1882-1952), ved at holde "Landevejs-Kroen" på plakaten så ualmindeligt længe, at enhver måtte undre sig. Desuden valgte han

umiddelbart efter "Landevejs-Kroen", at programsætte tre svenske: "Fristelse", "Den blufærdige Anton" og "Juninatten", to amerikanske: "Han hun og leoparden" og "Under Brooklyn-Broen" og en ungarsk: "Kærligheds-Sonaten", og derefter igen en svensk: "Landstormens lille havgasse".

Dette åbenlyse brud på aftalen, faldt Justitsministeriets folk for brystet, idet de frygtede for, at tyskerne ville fremkomme med et diktat om, at danske biografer skulle spille tyske film i større omfang, end tilfældet var. Direktør Rassow blev derfor kaldt ind til en samtale, hvorunder man foreholdt ham situationens alvor, og ifølge referat lovede han at ville overholde den frivillige aftale på den måde, at han ville spille mindst 6 tyske film i kvartalet.

Imidlertid var Det tyske Gesandtskab, Reichsfilmkammer og filmselskabet UFA i stigende grad utilfredse med, at de københavnske biografejere viste så stor og tydelig uvillighed til at spille tyske film. Ved et møde i Udenrigsministeriet den 2. oktober 1941, krævede tyskerne derfor, at biografejernes frivillige beslutning af 24. juli samme år skulle overholdes. Desuden krævede man, at premierebiograferne skulle vis tyske ugerevyer som forfilm til alle film. Kravene blev forelagt de implicerede grupper under et efterfølgende stormøde i Justitsministeriet den 7. oktober s. m.

Biografejerne protesterede naturligt nok imod de fremsatte krav, idet de frygtede for, at publikum ville holde sig væk, når biograferne spillede tyske film, og desuden kunne kravet om, at der skulle spilles tyske ugerevyer foran alle film, volde problemer med at programsætte danske film, alene på grund af disses normale længde. Forestillingerne skulle jo helst holdes inden for den tidslængde, der hovedsagelig af praktiske årsager var blevet traditionen.

Tyskerne gik dog ind på, at de tyske ugerevyer kunne forkortes noget, så der ikke opstod den slags problemer, og karakteristisk for bureaukrater, mente man i Justitsministeriet, at de danske spillefilm godt kunne tåle at forkortes, uden at filmene ville lide skade ved det! Fra producentside oplyste man, at tyskerne havde truet med at lukke af for leveringen af råfilm og forhindre salget af danske film til udlandet. Man blev dog enige om, ikke at blande problemerne sammen, men behandle dem hver for sig.

På et medlemsmøde den 15. oktober, besluttede de københavnske biografejere at gå ind på tyskernes krav, men på betingelse af, at der i fornødent omfang fortsat blev leveret råfilm og kemikalier til danske filmproducenter, idet opretholdelsen af den danske filmproduktion var af afgørende betydning for biografernes eksistens. Den råfilm og de kemikalier, der blev brugt i dansk filmproduktion, blev i besættelsestiden udelukkende leveret fra fabrikker i Tyskland.

Enden på det hele blev foreløbig, at så vel de københavnske som provinsens biografejere blev enige om at ville overholde de tyske krav, hvilket som nævnt betød, at de skulle spille 6 tyske film i kvartalet eller 34 tyske film på årsbasis. Og desuden skulle der vises tyske ugerevyer foran alle premiefilm. I samme moment forbød tyskerne alle engelske og sovjetiske film, og for amerikanske film blev der udstedt importforbud. De i landet allerede værende amerikanske film, måtte kun vises i et nærmere begrænset omfang, og desuden skulle film, der havde haft premiere i Danmark længere tilbage end 5 år, gencensureres under tysk overopsyn. Det betød, at der ikke kunne programsættes så mange repriser, som det hidtil havde været tilfældet. Tyskerne begrundede ønsket med, at markedet var overfyldt med repriser, og at biografejerne hellere ville spille disse end de tyske film. Hvilket i en vis forstand var rigtigt nok, men dog ikke med den konklusion, som tyskerne drog.

For tyskerne var der dog en anden og nok så væsentlig begrundelse for kravet om gen-censurering, nemlig den, at man bl.a. ønskede at fjerne sådanne film fra det danske marked, hvori der medvirkede skuespillere, som af politiske eller racemæssige grunde var emigreret fra Tyskland. Indførelsen af (politisk) gencensurering af film, der var mere end fem år gamle, indebar naturligvis også, at tyskerne derigennem sikrede sig en nem mulighed for at tilbageholde de film, som de ikke ønskede vist i biograferne. Og dette gjaldt naturligvis først og fremmest de amerikanske film, der jo var i overtal på det danske biografmarked.

Det bekom naturligvis tyskerne godt, at de danske biografejere frivilligt - omend under en vis protest og med modvilje - gik ind på tyskernes ønsker med hensyn til forevisningen af tyske film i danske biografer. På den måde lykkedes det tyskerne at sikre sig en vis indirekte kontrol med det danske biografmarked, hvilket var vigtigt for dem, både af økonomiske og propagandamæssige hensyn, og fordi de via de tyske film førte en bevidst kulturpolitisk kamp.

Tyskerne var faktisk temmelig snedige og drevne, idet de også på dette område fik det til at se ud, som om de vedtagne ordninger var et resultat af forhandlinger mellem dem og deres danske "partnere". Desuden slørede de deres hensigter, ved at lade de tyske film distribuere på det danske marked gennem tilsyneladende uafhængige, private udlejningsselskaber, UFA og Tobis, som herhjemme tilmed havde en overvægt af dansk personale. Mere herom senere.

Tyskernes krav om "nedtrapning" af de amerikanske film i de danske biografer, blev forstærket efter at USA i december 1941 trådte ind i krigen. De amerikanske repriser udgjorde fortsat den procentvis største andel af film i de danske biografer, og det fik tyskerne til at skumle. Men de danske udlejere og

biografejere havde dét stærke kort på hånden, at de - formentlig med rette - kunne hævde, at uden de amerikanske repriser, ville de danske biografer ikke kunne overleve. Dette argument måtte tyskerne nødtvungent bøje sig for og slække på kravene, idet de indså, at det var rigtigt, og at det ville være dårlig og uhensigtsmæssig politik, at tvinge kravet om en reduktion af de amerikanske repriser igennem. Tyskerne var under ingen omstændigheder interesseret i, at de danske biografer blev lukket, for det ville dels udelukke muligheden for at få vist de tyske film og ugerevyer, og dels bevirke, at tyskerne blev endnu mere upopulære end de allerede var.

Resultatet blev, at der i de følgende år blev vist stadig færre og færre amerikanske reprisefilm og flere og flere svenske, tyske og danske reprisefilm. De årlige premierer på nye danske spillefilm fortsatte stort set som hidtil, men disse film kunne ikke alene dække filmbehovet. Nye franske og italienske film og repriser var dog også en del af biografernes repertoire.

MIT TEGNETALENT

I løbet af året var det blevet klart for mine skolekammerater og nogle af lærerne, især klasselæreren, at jeg havde et særligt talent for at tegne. Vi havde en ugentlig tegnetime, og den foregik i et stort lokale oppe på skolens øverste etage, lige under taget. Her lå også skolekøkkenet, dog i et stort lokale for sig, hvor pigerne fik undervisning i madlavning og husgerning, som det kaldtes. Men pigerne opholdt sig her aldrig, når vi drenge havde tegnetime. Faktisk lærte jeg aldrig en eneste af pigerne at kende, dels fordi vi drenge ikke måtte kontakte pigerne på skolen, og dels fordi ingen af dem boede i mit kvarter.

I slutningen af november blev jeg udvalgt til at tegne et grønt juletræ med 24 utændte lys på tavlen. For at live tegningen lidt op, tegnede jeg månen og nogle stjerner oven over træet og nogle gavepakker og et par nisser under eller ved siden af det. Tegningen fyldte den ene tredjedel af den store tavle. Til formålet havde jeg fået udleveret forskelligt farvet skrive-kridt. Foruden det hvide kridt, læreren brugte til daglig på tavlen, var der også grøn, gul, blå, lysegrå, brun og rød. Det grønne kridt blev naturligvis brugt til at tegne juletræets grene med, og det var et stort og minutiøst arbejde at tegne de mange grene med de grønne nåle på. Det brune kridt blev brugt til træstammen og nissernes træsko, og det røde kridt til nissehuerne og nissetrøjerne. Den gule farve brugtes til den gule stjerne i toppen af træet, og til månen, stjernerne og til spændet på nissernes bæltter. Den lysegrå farve blev benyttet til nissernes bukser, medens den blå farve blev brugt til himlen. Gavepakkerne fik forskellige farver og røde bånd. Til allersidst tegnede jeg med det hvide kridt 24 lys på træet. Meningen var, at en elev hver morgen efter

morgensangen skulle "tænde" et lys, simpelthen ved med den gule farve at tegne en flamme ovenover lyset. Det var den tids form for julekalender, der altid blev brugt i min skoletid.

Men ved at tænke tilbage på den tid, genoplever jeg noget af den utilfredshedsfølelse, der kom over mig, når jeg havde tegnet juletræet og nisserne. Jeg følte nemlig, at tegningen ikke var god nok, i al fald ikke i mine egne og altid kritiske øjne. Men klasselæreren og de fleste af mine kammerater var fulde af beundring for tegningen, hvilket jeg syntes var ufortjent og overdrevet. Træet var til omtrent daglig ærgrelse for mig hver morgen, når det skulle "tændes", og alles opmærksomhed var rettet imod tavlen, for jeg så kun det ved tegningen, som jeg syntes var ufuldkommet eller fejlagtigt. Alligevel blev det min lod at tegne årets kalendertræ også i de følgende år.

Det bedste ved julemåneden i skolen var, at undervisningen forekom mere afslappet end ellers, og at klasselæreren, Hr. Holbro, oftere læste historier for os. Når det skete, og det var i reglen i sidste time, satte han sig op på katederet, med front mod klassen og benene dinglende ned foran. Jeg husker, at der særlig var én drengeserie, han læste højt for os, og det var "Peder Most" af Walther Christmas alias Walther Dirckinck-Holmfeld (1861-1924). Serien udkom fra 1901-21 og blev senere genudgivet. Men Holbro fortalte stille og roligt og med stor indlevelse om romanhelten Peder Most's rejser og oplevelser. Den gæve sømand besøgte bl.a. Polynesien og de derboende Maorier, som var menneskeædere. Det gyste ordentligt i os 11-årige drenge, når vi hørte om de stærkt tatoverede, spydbevæbnede og næsten nøgne vilde, som Peder Most kun med nød og næppe slap fra med livet i behold. Men Hr. Holbros oplæsninger, der vel i reglen varede omkring tre kvarter hver gang, er noget af det mest positive og glædelige, jeg husker fra min skoletid.

TEGNEFILMEN "PETER PEP"

Svend Holm og jeg var stadigvæk sidekammerater, og en dag i december kom han og præsenterede mig for en tegning af en tydeligvis 'tegnefilmsagtig' figur, som han påstod selv at have tegnet, hvilket jeg betvivlede. Han var helt utvivlsomt lidt misundelig på mig, fordi jeg hurtigt var blevet kendt som en god tegner, og ville ikke stå tilbage for en nyankommen elev som mig. Da jeg foreholdt ham, at figuren jo nærmest var professionelt tegnet, og at jeg mente han havde kalkeret den af, fordi den samtidigt var tegnet på gennemsigtigt pergamentpapir, blev han smækfornærmet og ville ikke tale mere med mig den dag.

Men der var dog 'gods' i Svend, for allerede den næste dag gik han til bekendelse og indrømmede, at han havde kalkeret figuren af efter et billede i

"Billed-Bladet", som han havde bragt med sig og viste til mig. Billedet eller rettere sagt tegningen var en illustration til en artikel om en ny dansk tegnefilm med drengen "Peter Pep" som hovedfigur.

Hovedfiguren i tegnefilmen "Peter Pep og Skomager Snørestøvle", som blev omtalt i "Billed-Bladet" i december 1940. Det var denne tegning, som min sidekammerat i skolen, Svend Holm, havde kalkeret og i første omgang udgivet for at være en, han selv havde kreeret og tegnet. Figuren og filmen er skabt, tegnet og animeret af Erik Rus og med Børge Hamberg som assistent. Filmen havde haft premiere den 6. december 1940.

Et par år senere, mere præcist i juli 1943, skulle jeg selv komme til ikke alene at stifte bekendtskab med Børge Hamberg, men ovenikøbet få ham som læremester i animation. Året efter, i efteråret 1944, kom jeg også til at stifte bekendtskab med tegneren og animatoren Erik Rus, som var ophavsmand til "Peter Pep". Men den 'historie' vender vi tilbage til under omtalen af årene 1943-45.

MERE OG FLERE TEGNEFILM

I 1940 bestod "Metropolis Jule-Show" af følgende korte Disney-tegnefilm, dog ikke nødvendigvis i den anførte rækkefølge: 1. "Anders And's Pingvin" ("Donald's Penguin", 1939), 2. "Fedtmules Fisketur" ("Goofy and Wilbur", 1939), 3. "Mickey paa Jagt" ("The Pointer", 1939), 4. "Fætter Guf" ("Donald's Cousin Gus", 1939), 5. "Badeliv" ("Beach Picnic", 1939), og 6. "Autografjægeren" ("The Autograph Hound", 1939).

Der var ingen af disse tegnefilm, jeg havde set før, så der var virkelig noget at gøre store øjne over. Nr.4, 5 og 6 var med Anders And. Hver af de seks tegnefilm var herlig på sin måde, men der var især to af filmene, som fængede min interesse, og det var "Fedtmules Fisketur" og "Fætter Guf". Den førstnævnte, fordi der var noget rørende og poetisk over samspillet mellem Fedtmule og den lille græshoppe Wilbur, der brugtes som madding, når den ikke alt for kloge fjumregøj til Fedtmule ville fange de store, lækre fisk i søen. Flere gange undslipper Wilbur de grådige fisks gab, men til sidst går det galt: Wilbur bliver slugt af fisken, som bliver slugt af en endnu større fisk, som bliver slugt af en stork. Fedtmule jagter storken, for at få Wilbur tilbage, men det eneste han får, er et nylagt æg. Fedtmule sidder tilsidst alene tilbage, bedrøvet over tabet af sin lille ven. Han holder ægget i sin ene hånd, og pludselig begynder det at røre på sig og revne, og ud springer - Wilbur! Filmen slutter med en glad og lykkelig genforening mellem de to venner.

"Fætter Guf" var den anden af de ovenfor nævnte tegnefilm, som jeg syntes særlig godt om, mest fordi gåsen Fætter Guf var tegnet og animeret så fremragende, at det gjorde stort indtryk på mig. Allerede dengang kunne jeg tydeligt se forskel på, om noget var godt tegnet og animeret eller ej. Det er det, man professionelt kalder for karakteranimering, hvilket vil sige, at en figur er animeret på en sådan måde, at den virker levende og selvstændigt tænkende og reagerende, hvorved dens karakter træder tydeligt frem. Fætter Guf er indbegrebet af en ædedolk og så grådig, at han spiser al den mad, han kan komme i nærheden af. Til Anders And's store ærgelse og frustration, og til sidst lykkes det ham da tilsyneladende også at få jaget fætteren ud ad døren, så han kan få sin mad for sig selv. Da Anders derefter åbner køleskabet, for at ville tage sig en bid mad, ser han til sin store overraskelse og forfærdelse, at Fætter Guf sidder inde i køleskabet og gør sig til gode med madvarerne!

Mange år senere erfarede jeg, at Fætter Guf-figuren var animeret af den endnu senere så berømte animator og tegnefilminstruktør Wolfgang "Woolie" Reitherman (1909-1985), som få år tidligere havde animeret spejlets ånd i Snehvide-filmen. En præstation, der aftvang respekt hos alle professionelle tegnefilmfolk. En anden af de figurer, som han havde stort held med, var Fedtmule (Goofy), som han var supervising animator på i en lang række kortfilm om forskellige sportsgrene.

Det var også Reithermann, der animerede den realistiske og dramatiske kamp mellem Tyrannosaurus Rex og en anden øgle i det afsnit af "Fantasia", 1940, der hedder "Le Sacre Du Printemps". Han animerede også hvalen i "Pinocchio", 1940. Omkring 10 år senere animerede han bl.a. den sekvens i "Askepot", hvori de to mus, Tim og Bom, lister sig til at få fat i nøglen til det loftsværelse, hvor stedmoderen har låst Askepot inde, og deres besvær med at transportere nøglen op ad husets indvendige marmortrappe. Men i de mellemliggende år havde Reitherman naturligvis animeret mange andre figurer, sekvenser og scener i andre af Disneys lange så vel som korte tegnefilm.

Da min da 13-årige datter Linda (født 1964) og jeg i sommeren 1977 var på feriebesøg hos min søster i Californien, fik jeg lejlighed til en dag at besøge Disney-studierne i Burbank i Californien, og her havde jeg bl.a. også lejlighed til at hilse på Woolie Reithermann og bede om hans autograf i en bog, jeg et par dage i forvejen havde købt i Disneyland, Anaheim. Bogen hedder "The Disney Films", 1973, og dens forfatter er filmhistorikeren Leonard Maltin (1950-). Reitherman så vel som de andre Disney-folk, jeg mødte, modtog mig med stor og kollegial venlighed, hvilket jeg naturligvis følte mig temmelig beæret og smigret over.

Så sent som i det tidlige forår 1979 kunne man i en Las Vegas-avis læse om et Honourable Party, som Walt Disney Productions afholdt til ære for fire af "the Nine Old Men", nemlig Ollie Johnston (1912-2008), Eric Larson, Wolfgang Reitherman og Frank Thomas (1912-2004), som da var de eneste af de gamle, der stadig var i live og tilknyttet studierne. Flere andre af de gamle animatorer var dog også stadig i live, men de havde forladt Disney-studierne af utilfredshed med den nye ledelse. Det gjaldt folk som Ward Kimball og Milt Kahl (1909-1989), som forlod Disney-studierne omkring 1976-77. Marc Davis (1913-2000), som senest arbejdede som planlægger af mekaniske og elektronisk styrede installationer i forlystelsesparkerne "Disneyland" og "Disney World", forlod foretagendet i 1978.

Ollie Johnston og Frank Thomas forlod Disney-studierne i begyndelsen af 1979, efter at de havde deltaget som supervising animators på "The Fox and the Hound". Men de vendte dog dagligt tilbage til deres gamle arbejdsplads, hvor de havde arbejdet siden 1935, for at færdiggøre den "bibel" om "Disney Animation", som de var begyndt på allerede i 1977. Bogen udkom i 1981 og er siden blevet benyttet som inspirationskilde og teknisk vejledning for animatorer overalt i verden.

Eric Larson og Woolie Reitherman var nu de eneste af de gamle, der stadig var aktive på Disney-studierne. Eric Larson som lærer for de nye team af animatorer, og Reitherman som producer og supervising director. I 1979 havde Reitherman ingen planer om at gå på pension. Derfor sørgeligt, da man i 1985 kunne læse i avisen, at han var omkommet som følge af en solo-bilulykke, han uheldigvis havde været involveret i.

BADELIV OG KØNNETS MYSTERIUM

Sommeren 1940 var dog endnu ikke forbi, selvom ferien var forbi og skolegangen begyndt igen, for hen i august skinnede solen stadig varmt og badevandet ved kysterne havde en behagelig temperatur. For mit vedkommende betød det, at jeg, enten sammen med fætter Dennis eller alene, gerne om søndagen cyklede ud til Charlottenlund Strand ved Fortet, hvor der var en dejlig badestrand. Her var der i reglen mange mennesker, dog flest drenge og piger, der løb rundt og legede, spillede håndbold eller mellem badeturene lå og dasede i solen. Vi foretrak at komme på Charlottenlund Strand, dels fordi der ikke var nær så overfyldt af mennesker, som på Bellevue Strand ved Klampenborg, som for resten af samme grund kaldtes for "Fluepapiret", og dels fordi det ikke var nær så langt at cykle der til.

Dennis og jeg nærmere os jo aldersmæssigt puberteten, så vi var med eller mod vores vilje fokuseret på piger, og vi spejdede os derfor omkring, for om

muligt at få "et stykke med bart" af en pige eller kvinde at se, hvilket da også lejlighedsvis hændte. Det skete især, når pigen eller kvinden var ved at klæde om, særlig fra den våde badedragt til sit tørre tøj, og herunder i reglen dækkede sig bag et håndklæde eller andet mere eller mindre egnet, for at ingen skulle kunne komme til at se noget, der var forbudt eller tabu. Selv var jeg til stadighed fascineret af, at piger så anderledes ud end os drenge, og særlig at de har en revne dér, hvor vi har en tissemand. Men piger var i reglen også anderledes på andre måder end vi drenge: de var oftest finere, blødere og spinklere bygget end os, havde længere hår og lysere stemmer, og de bevægede sig relativt mere elegant end drenge, og alt dette appellerede instinktivt til det 'maskuline' beskytterinstinkt. Hvad enten man ville det eller ej, så kom der uvilkårligt en trang til at beskytte de relativt sartere væsener op i én, også selvom man som jeg kun var en forholdsvis lille og spinkel dreng på bare 11 år. Og en anden ting var og er, at piger og kvinder oftest har helt andre eller modsatte interesser af drenges og mænds, og det skyldes formentlig primært de to køns respektive biologisk funderede kønsroller. De to køns fysiologi så vel som deres psykologi er derfor væsensforskellig. Noget, som forresten nutidens feminister og andre såkaldt progressive folk har svært ved at ville se og acceptere.

Men særlig oppe på terrænet ved selve fortet, med dettes mange krinkelkroge, kunne man være heldig at se et ungt par, der sad og kissemissede inderligt eller som ligefrem var gået i intim clinch med hinanden. Det var simpelthen topmålet af intens voyeurisme, at ligge skjult bag en busk eller lignende, og se et par, der ganske enkelt lå og havde samleje med hinanden. Dengang kaldte vi det almindeligvis at kneppe, men senere er udtryk som at 'knalde' eller 'bolle' blevet mere almindeligt sprogbrug.

Der kom dog ikke andet og mere ud af det for os to drenges vedkommende, end at det pirrede vores spirende pubertet og efterlod os med hede kinder og røde ører, men så snart vi havde forladt det nævnte område, forsvandt den blandede følelse af noget tillokkende og samtidig strengt forbudte. Og selvom synet af de to unge, som havde samleje med hinanden, efterhånden tonedede bort i den aktuelle situation, så forblev den dog i erindringen og blev en integreret del af erfaringen med det seksuelle.

(Fortsættes i afsnit 28)