

METTE HEIDE

# HVAD SKJULER ØJNENE BAG KAMERAET

I slutningen af James Bond-filmen *For Your Eyes Only* er agent 007 alene med en „pige“. Hun lader sin badekåbe falde ned fra skuldrene og siger til ham: „For your eyes only“. Det er meget præcist, for publikum får ikke lov til at se, hvad Bond har blik for. Kameraet viser nemlig ikke den til lejligheden udvalgte hemmeligheder. Lignende afslutningssekvenser er velkendte fra andre James Bondfilm. Han ser noget, som kameraet skjuler for publikums blik. Tilskueren er hensat til at give fantasien frit løb.

De overordnede kategorier, man filmteoretisk kan inddele blikke i, er skuespillernes, kameraets og publikums blik. Skuespillernes blikke er rettet mod andre aktører eller objekter, som kan være inden for eller uden for billedfeltet. Billedfeltet er det, kameraets øje har indfanget, og det er det øje, der leder publikums blik.

Publikums blik er af en række teoretikere blevet opfattet som et blik, der indeholder mere end blot det at beskue en filmisk fortælling. Blikket er blevet karakteriseret som voyeuristisk.<sup>1</sup> Et blik, der beskuer noget, som er synligt. Noget, der i sin struktur lader sig være synligt, men som ikke afslører, at det bliver beskuet. Publikum kan se uden at blive intimideret i sin skuelyst.

Nu skal denne artikel ikke dreje sig om, hvordan publikum ser, og hvorfor det ser. Det, der vil blive fokuseret på, er det konkrete blik, der viser sig i fiktionsfilm. Det vil sige skuespillernes og sekundært kameraets blik. I det følgende skal det dog indledningsvis uddybes, hvorfor publikums kiggeri ikke afsløres. Kilden til det træk skal nemlig findes i konventionen for skuespillernes blikke. I forlængelse af dette vil det kort blive belyst, hvordan blikke i faktaformidling afviger fra fiktionsfilmens blikkonventioner. Herefter vil blikkets funktioner som synshandling og synsmåde i fiktionsfilm mere grundigt blive belyst i forhold til en film, nemlig Hitchcocks *Skjulte øjne* fra 1954.

## Blikkets begrænsninger

Når publikums kiggeri ikke bliver „opdaget“, skyldes det, at skuespillerne konventionelt ikke kigger ind i kameraet. Skuespillernes blikke er begrænsede af en konventionel kode,

der knytter sig til den måde, fiktionsfilm struktureres på. Konventionen støtter sig til, at fiktionen eller forestillingen om det „realistiske“ fiktionsunivers vil blive brudt, hvis skuespillernes blik møder kameraet og dermed publikums blik. Siden man begyndte at lave film i slutningen af det forrige århundrede, har denne konvention kendetegnet fiktionsfilmen. Baggrunden herfor kan i et kulturhistorisk perspektiv ses i forhold til den periode, filmen opstod i. Naturalismen havde på det tidspunkt været dominerende inden for maleriet og romanen, og på de nye kukkaseteatre opførte man bl.a. Ibsens dramaer, hvor de agerende ikke henvendte sig til publikum.

Selvom nogle af de første fiktionsfilm legede imponerende med de magiske muligheder, der lå i mediet, overtog de fleste af filmhistoriens første fiktionsfilm teatrets æstetiske nyskabelser i en sådan grad, at de fik karakter af filmet kukkaseteater. Fiktionsfilmen udviklede dog hurtigt sin egen fortælle teknik, og fandt nye og egne udtryk til at fortælle i tid og rum. Trods denne udvikling har man i vid udstrækning bibeholdt konventionen for skuespillernes blikke i fiktionsfilm. De ser ikke ind i kameraet, medmindre der fortælles noget i fortællingen eller om filmmediet ved at bryde blikkonventionen.<sup>2</sup> Det vil sige, at fiktionsfilmens agerende i hovedtræk ikke afslører, at publikum kigger, om end fiktionsfilmen jo netop er til og bliver vist i kraft af og for publikums blikke

I *For Your Eyes Only*, der blev nævnt i begyndelsen af artiklen, er der en scene, hvor premierminister Margaret Thatcher står i sit køkken med sin røde telefon for at takke Bond for igen at have sikret Storbritanniens interesser. Hendes mand Dennis kommer med en let fjoget grimasse listende ind i køkkenet for i ubemærkethed at nuppe en rosenkål, mens han er lige ved at få øjenkontakt med kameraet. Når Dennis Thatcher skildres på denne måde, skyldes det, at han blev berømt for bryde faktaformidlingens konventioner, da han ved en af sin kones valgsejre, under et interview, henvendte sig direkte til kameraet og skålede. Det er ikke fiktionsfilmens koder, der refereres til, men faktaformidlingens.

Som for fiktionsfilm gælder det også for fjernsynets faktaformidling, at blikket er bestemt af konventioner. Faktaformidlingens blikkonventioner er kendetegnet ved, at aktørerne kigger direkte ind i kameraet eller interviewes skråt forfra. Der er dog bestemte regler for, hvem der kan kigge ind i kameraet, og hvem der vises skråt forfra. Normalt er det sådan, at de personer, der har blikkontakt med seerne, er en del af tv-institutionen. De andre er hensat til at kigge i ud i rummet i en vinkel på 45 grader i forhold til kameraet.<sup>3</sup> Iagttagelse af kameraet uden for tv-institutionen, kan deres blikke selvfølgelig godt bevæge sig rundt i rummet, men blikket vil som hovedregel ikke møde kameraets linse, fordi seernes iagttagelse vil blive forstyrret af blikkontakten. Her gælder med andre ord den samme generelle begrænsning som for blikket som i fiktionsfilm.

I det følgende skal vi vende tilbage til fiktionsfilmen. Her skal vi møde en pressefotograf, der også har nogle begrænsninger. Han har nemlig brækket benet, og det eneste, han kan tage sig til, er at kigge ud af sit vindue.

## Blikkets bevægelser

Den uheldige pressefotograf hedder i James Stewarts skikkelse Jeffries, og han er hovedpersonen i *Skjulte Øjne* eller *Rear Window*, som originaltitlen hedder. Vi møder ham i hans lejlighed i Greenwich Village i New York, hvor han har en uge tilbage af sin tilværelse med gibbs til taljen. Fra sin rullestol har han iagttaget sine genboer, og det gør han efterhånden ganske grundigt med en kikkert eller teleobjektivet fra sit fotografiapparat.

Kort fortalt fører hans kiggeri til, at han får mistanke om, at en genbo (Raymond Burr) har slået sin syge kone ihjel, da hun en morgen er forsvundet fra sit sengeleje. Stewart har nemlig om natten set genboen forlade sin lejlighed flere gange med en kuffert, ligesom han næste morgen har iagttaget manden i omgang med en slagterkniv og en sav. Stewart får overbevist sin forlovede (Grace Kelly) og hjemmesygeplejesken (Thelma Ritter) om, at der er tale om en forbrydelse, hvorimod politivennen (Wendell Corey) ikke kan se det mystiske i genboens handlinger. For genboens kone er blevet set forlade lejligheden, og desuden har hun også sendt et postkort til sin mand. Eftersom Stewart selv er immobil, hjælper hjemmesygeplejesken og hans forlovede ham med at finde bevismaterialet for forbrydelsen. Stewart har i genbolejligheden set konens smykker efter hendes forsvinden, og da han mener, at en kvinde ikke rejser uden disse personlige ejendele, kan dette måske fælde genboen. Da også en lille hund, der altid graver i den fælles gårdhave, dør, formoder Stewart, at smykkerne er gravet ned der. Det viser sig ikke at være tilfældet, og hans forlovede bryder derfor ind i genboens lejlighed, hvor hun finder konens vielsesring. Imidlertid går det op for genboen, hvem han er ved at blive afsløret af, og i et forsøg på at forhindre dette prøver han at slå Stewart ihjel, men kommer dermed i stedet til at afsløre sig selv. Stewart overlever, men prisen er to brækkede ben, en nyvunden kærlighed til sin forlovede og en nær fremtid ved vinduet.

Det specielle ved filmen er, at begivenhederne ses fra ét synspunkt, nemlig James Stewarts. Det betyder ikke, at det kun er med Stewarts øjne der fortælles. Man skal nemlig sondre mellem synspunkt og synsvinkel. Synspunktet står for at „se“ i overført betydning, mens synsvinkel er et begreb, der er forbundet med den konkrete øjensansning.

Synspunktet er derfor den position, hvorfra fortælleren (instruktøren) fortæller (Schepele 1972:45f). Det vil sige, at eftersom der fortælles fra Stewarts synspunkt, og da hans bevægelser er begrænsede, skabes fortællingen ud fra det, han kan erfare i og fra sin lejlighed. Om filmen siger Hitchcock:

Det var en mulighed for at lave et rent filmisk værk. Man har en ubevægelig mand, der ser frem. Det er den ene del af filmen. Den anden del viser, hvordan han reagerer. Det er faktisk det rene udtryk for en filmisk idé. (Truffaut 1973:163)

Ovenfor er det i handlingsreferatet blevet vist, hvordan Stewart kigger ud, hvad han ser, og hvilke konsekvenser det får. Nedenfor vil det med *Skjulte Øjne* som gennemgående eksempel blive belyst, hvilke funktioner det konkrete blik har i filmen. Konventionen for at læse fra venstre mod højre i den vestlige kultur præger også den måde, vi ser en film på. Venstresiden af billedet er noget fortidigt, hvorimod højresiden er der, hvor noget nyt

vil indfinde sig. Om denne konvention siger kunsthistorikeren og filmteoretikeren Arnheim:

Kunsthistorikeren Heinrich Wölfflin har påpeget, at billeder skifter udtryk og mister mening, når man ser dem spejlvendt. Han fandt ud af, at dette skete, fordi billeder „læses“ fra venstre mod højre, og dermed forandrer udtrykket sig, når billeder bliver vendt om. Wölfflin bemærkede, at diagonalen, som går fra fra venstre bund mod højre top opfattes som opadgående, den anden som nedadgående. Ethvert objekt i et billede ser altid tungere ud i højre side. (...) når to lige store objekter er placeret i henholdsvis venstre og højre side af et visuelt felt, vil det til højre se større ud. (Arnheim 1954:33f)

Blikke i billedfeltet er med til at skabe en komposition i billedet med deres bliklinier. Der kan dannes en kompositionel struktur, når blikkene møder hinanden eller går i hver deres retning. Da højresiden vejer mere end venstresiden, placeres et blik fra højre til venstre ofte længere fra billedkanten end et blik fra venstre mod højre, medmindre der er objekter, som får tyngtet venstresiden. Det samme gælder også, hvis blikket fokuserer på noget uden for billedfeltet, men her vil der altid være mest luft i blikretningen, fordi blikket vejer mod det, der kigges på.<sup>4</sup>

Blikke, der fokuserer på noget inden for eller uden for billedfeltet, er med til at danne det filmiske rum. Når Stewarts blik går i en bestemt retning, og der derefter klippes til en genbolejlighed, er det med hans blik, det fiktive rum opstår. Kameraets synsfelt er dog langt mere begrænset end det menneskelige øje. Hvis man bruger begge øjne, kan et menneske se op til 180 grader, hvorimod kameraets synsfelt er begrænset til højst at kunne dække 110 grader med en vidvinkelinse og 46 grader med en normallinse. For at udvide det fiktive blik gøres der f.eks. både brug af panoreringer (kameraet drejer om sin egen akse), der skal give indtryk af, at personen kigger rundt, og af indstillinger af forskellige objekter for at illustrere, hvordan personens blik flytter sig. Det betyder ikke, at kameraet kun er et subjektivt kamera, hvis det ser for en person. Når kameraet viser det, en person ser ud fra dennes synsvinkel, kan det også stå ved siden af personen, men der må ikke være en vinkel på over 30 grader mellem personen, objektet og kameraet, før denne synsvinkel brydes.

Også kameraet alene og flere personer tilsammen kan være med til at etablere rummet i fiktionsfilm. Ser vi Stewart sammen med andre personer, er det kameraet alene, der etablerer rummet. Skiftes der fra to personers synsvinkel, f.eks. Stewart og Kelly, er de begge med deres blikke med til at etablere rummet. Forudsætningen for at rummet skal forekomme troværdigt, når der skiftes mellem synsvinkler inden for en scene er, at centerlinieprincippet overholdes. Princippet i centerlinien er, at der tegnes en imaginær linie mellem personernes blikke. Skiftes der under en samtale fra en kameraposition til en anden, f.eks. fra et billede af Stewart til et billede af Kelly, skal kameraet enten holde sig på venstre- eller højresiden, mens personerne kigger på hinanden. Hvis det ikke overholdes brydes rummets logiske opbygning, og det vil se ud som om personerne kigger væk fra hinanden.

Blikket i film er med andre ord med til at danne 1) en komposition i den enkelte indstilling og 2) et fiktivt rum. Blikket har dog også andre funktioner. Det er endvidere med til at skabe 3) en kontinuitet, når der f.eks. klippes mellem to personer, der taler sammen, eller der kigges på noget, der derefter klippes til. Heri skjuler der sig en fjerde

funktion. For blikket kan være med til 4) at skabe fokuspunkter. Det kan enten komme til udtryk, når der klippes fra et blik til et objekt, eller blikket fokuserer på et objekt(er) i billedfeltet. Blikket bliver på denne måde med til at skabe opmærksomhed om noget, der må være centralt for fortællingen.

Selv om de fiktive personers blikke er synlige, er det sådan, at de fiktive personers synsvinkler kan bruges i større eller mindre grad. I *Skjulte øjne* er det Stewarts øjne, der ser mest. De andre personers synsvinkler er begrænsede.<sup>5</sup> Når nogle personers synsvinkler er begrænsede, kan det være, fordi instruktøren ikke ønsker at fortælle noget ud fra deres synsvinkel. Til gengæld kan der godt fortælles noget ud fra deres manglende synsvinkel. Man kan nemlig skabe en spændnings- eller humoristisk effekt, når fiktive personer og publikum ser noget, andre fiktive personer ikke ser.

Spændningseffter var Hitchcock som bekendt mester i, og i *Skjulte Øjne* udnytter han den effekt, et begrænset synsfelt kontra et udvidet giver. Da Kelly er i genboens lejlighed for at lede efter smykkerne, ser vi med Stewarts øjne genboen nærme sig lejligheden, hvilket hun ikke ser. Stewart bliver bange for sin forlovedes skæbne. Hun bliver forfærdet, da hun opdager genboen. Det viser sig bl.a. i deres blikke. Afslutningsvis vil det blive belyst, hvordan et blik kan være et fokuspunkt i sig selv, når det udtrykker en bestemt betydning. Hvor blikkene ovenfor er blevet forstået som synshand-linger i en fortælling, skal det følgende hermed dreje sig om blikke som synsmåder.

## Blikkenes betydningsdannelser

Nogle øjne har i filmhistorien fået en næsten ikonisk status som Greta Garbos, Elisabeth Taylors, Paul Newmanns og Clint Eastwoods øjne. For de fleste skuespillere er det dog ikke så meget deres øjne, vi husker dem for, men deres præstationer. Læser man et filmmanuskript er der ofte retningslinier for, hvilket blik skuespillerne skal sende. Det kan være et forundret blik, et kærligt blik, et sørgmodigt blik etc. Når blikke kan beskrives på denne måde, hænger det sammen med en forestilling om, at øjet kan fortælle mere end blot det at være et øje i fysiologisk forstand. Øjet og blikket kan mere end at se. Der kan formes et udtryk, som afspejler et indhold. Det kender vi jo umiddelbart godt fra vores hverdag. Et barn har et andet udtryk i øjnene, når det beder forældrene om penge, end det blik det efter indkasseringen vurderer BR-legetøjforretningens våbenlager med. Spørgsmålet er, hvordan øjet og blikket danner betydninger, og hvordan disse betydninger bruges i fortællingen?

Ovenfor blev det beskrevet, hvordan blikke i en bestemt sammenhæng var med til at udtrykke en følelse. Når genboen nærmer sig og opdager, hvad der er på færde, er blikkene med til at vise reaktioner, der kan afkodes i forhold til konventioner for kropssprog. Blikkene får her en dobbelt funktion, de fortæller på den ene side om en følelse, der er med til at underbygge stemningen i handlingen, men de er også med til at fortælle noget om de personer, der deltager i handlingen. Blikkene kommer på denne måde til at indgå i et vekselvirkningsforhold med den konkrete handling. Handlingen styrer blikkenes betydning, og blikkene fortæller om stemninger og personerne i den konkrete sammenhæng.

De umiddelbare blikke i konteksten kan godt tillægges flere betydninger end det, de umiddelbart udtrykker. På et tidspunkt klippes der i *Skjulte Øjne* fra Stewart, som kigger ud af vinduet til en lille hund og tilbage til Stewart igen. I Stewarts ansigt tegner der sig et venligt udtryk i øjnene. Som Hitchcock har påpeget, ville det samme udtryk få en helt anden betydning, hvis indstillingen af hunden blev byttet om med en halvnøgen danserinde (Truffaut 1973:163). Det venlige blik ville få en anden medbetydning, der ville fortælle noget andet om blikkets indhold og dermed personen. Et blik er med andre ord ikke nødvendigvis kun et blik. Det kan alt efter udtrykket aflæses som venligt, vredt eller forførende, men klippes der mellem objekt og blik, får blikket yderligere medbetydninger. De betydninger blikkene danner er her blevet beskrevet som elementer, der er med til at tegne stemninger eller personer i en handlings-kontekst, men blikkenes betydninger kan også anskues uden for en umiddelbar handlingskontekst. Øjet og blikket kan og bliver brugt som dele, der kan betegne en helhed. I *Skjulte Øjne* har politimanden kolde blå øjne, og hans blik er let distanceret. Øjnene og blikkene er med til at fortælle om hans karaktertræk som menneske. At bruge øjne og blik på denne måde er velkendt fra andre film. Har en mand skulende øjne og et ondsksfuldt blik, er der sjældent tale om en rar mand. Om denne form for logik siger Umberto Eco:

(..)ansigtet er sjælens spejl. Denne overbevisning er ikke videnskabelig, den er en del af det, Hegel senere kalder en „naturlig fysiologi: hvordan modstår man, også i dagliglivet, fristelsen til at mene, at en person med dystre, blodskudte øjne, fremtrædende kæbeparti, braknæse, lange spidse hjømetænder og stridt og svedigt skæg ikke er den rette at betro sine sparepenge eller sin bil med børnene ombord (Eco 1990:63).

At karakterisere personer med deres øjne, som en del af en helhed, kan forekomme entydigt. Ikke desto mindre bliver det brugt som en måde at fortælle om personernes karakter på. Man gør brug af en kulturelt bestemt kode, hvor forskellige karakteristika ved øjet tillægges gode eller dårlige egenskaber. Da en sådan brug af øjet kan forekomme umådelig klichéfylt, ser man derfor også ofte den omvendte brug af øjet til at beskrive figurerne. Her kan Hitchcock nævnes. Hans smukke, men kølige kvinder, med øjne som lam, repræsenterer jo ofte knap så tiltalende træk. At Hitchcocks skildring af kvinder har været med til at danne nye konventioner for den smukke kvindes karaktertræk, er så en hel anden historie. En historie, hvis indhold og forløb er, at filmmediet indbyder til at bruge koder, der kan blive konventioner med det resultat, at koderne efter at have været brugt længe og grundigt bliver klicher. Koden mister sin sofistikerede karakter og bliver forudsigelig og dermed kedelig. Mere interessant bliver det derfor også, når øjet og blikkene bruges indirekte som udtryk i et reaktionsmønster, der fortæller om personer eller stemninger i fortællingen.

For de forskellige måder at bruge øjet og blikkets betydninger, som fokuspunkter i fortællingen, er to forhold gældende. På den ene side er blikkenes udtryk bestemt af fortælle-måden. Er der som i *Skjulte Øjne* tale om, at historien fortælles fra en mands synspunkt, bliver personernes karakter opfattet gennem Stewart. Den måde, deres øjne og blikke ser, skal derfor ses i sammenhæng med, hvordan han opfatter dem.<sup>6</sup> Var fortællingen blevet fortalt ud fra flere synspunkter, ville blikkene muligvis have været anderledes. Det vil sige, at øjet og blikkene skal ses i forhold til den måde, en fiktionfilms historie fortælles på.

På den anden side er det en forudsætning for at afkode blikkenes betydning, at konventionerne for blikkenes udtryk og indhold er forståelige. Kender man ikke konventionerne for et forundret blik, et kærligt blik eller et sørgmodigt blik, kan betydningen være vanskelig af afkode. Det samme er gældende for blikkets symbolisering af karaktertræk. Den umiddelbare betydningen kan ikke forstås, før udtrykket konventionelt bliver forbundet med et bestemt indhold.

Sådan forholder det sig også for forståelsen af den specielle overordnede betydning, Stewarts blikke har. Stewarts kiggeri henviser nemlig til, at han er voyeur. Han *kan* ikke lade være med at kigge. Derfor er det da også et rent held for ham, at der sker et drab, så han kan legitimere sin lyst. Selv siger Hitchcock om figuren:

Han er en rigtig voyeur. Det beklagede miss Lejeune, kritikeren i *The Observer*, sig faktisk over. Hun skrev noget i retning af, at *Rear Window* var en frygtelig film, fordi helten brugte al sin tid på at luskekigge gennem vinduet. Hvorfor skal det være så frygteligt? Det er da rigtigt, at han er luskekigger, men er vi ikke allesammen det? (Truffaut 1973:163).

Blikkene i *Skjulte øjne* er dermed ikke kun blikke, der fungerer som komponenter i billedkompositionen, rummets dannelse og handlingens kontinuitet. De er heller ikke kun med til at skabe fokus om noget eller være fokuspunkter i sig selv. For filmens handling fortælles fra en mands synspunkt - en voyeurs. Vi er hermed tilbage, hvor artiklen begyndte, for *Skjulte øjne* kommenterer det, at også publikum er voyeurer.<sup>7</sup> Sammen med en fiktiv voyeur får publikum mulighed for at kigge ind i andre folks liv. Sofistikeret lurekiggeri, der dog stadig er lurekiggeri. Det har Miss Lejeune vist ikke tænkt på. Men hvem tænker på det, når man sidder i biografens mørke og får det hele præsenteret med dedikationen - *for your eyes only*.

## Noter

1. Til videre læsning om publikums blikke kan Peter Larsens bog: „Det private øje - Et essay om billeder og blikke“ og C. Metz: „Identification, Mirror, The Passion For Perceiving“ anbefales. Se under litteratur.
2. Vi kender det fra *Gøg & Gokke*-filmene, hvor Gokke med et blik sender sine fortrolige meddelelser til publikum. (Charles Barr, der har skrevet om Gøg & Gokke-figurene, har nuanceret gjort rede for Gokkes meddelelser. Der er det udmattende blik, Gokke sender for at fortælle, at der er grænser for, hvad et menneske kan magte. Det er når Gøg ifølge Gokke har opført sig særdeles tåbeligt. Som bekendt er det ikke kun Gøg, der er uheldig. Hører Gokke en ritsj-lyd, som han kan forbinde med sine egne bukser, sender han et andet blik: det dæmrende. Endvidere råder Gokke over et konspiratoriske blik, som vi ser i forbindelse med, at han har fået en lys ide. Blikket afløses dog hurtigt af det generete blik, der ydmygt fortæller, at Gokke selv har erkendt sine begrænsninger (Jensen 1973:135)). Selvom Gokke bryder konventionen for blikket opretholdes fiktionen stadigvæk. Blikkenes meddelelser gør kun forholdet mellem Gøg & Gokke og publikum mere fortroligt. Mens bruddet på konventionen hos Gøg & Gokke understreger meddelelser i den filmiske fortælling, er bruddet i andre film udtryk for, at en person i det filmiske univers får en position som fortæller. Til trods for, at fortælleren har „øjenkontakt“ med publikum, er der også her tale om, at fiktionen fastholdes. Det gør sig blandt andet gældende i Woody Allens film *Annie Hall*, hvor Allen som figuren Alvy Singer kommenterer fiktive og faktiske personer direkte til kameraet. Endelig er der en

trejde form for brud på blikkonventionen, der giver en slags verfremdungseffekt, fordi blikkonventionen brydes for at skabe et illusionsbrud: I Godards film *Manden i månen* kører hovedpersonerne Marianne og Ferdinand i bil og snakker sammen – „og så finder vi et rart lille hotel og nyder livet“, siger hun. Han vender sig mod kameraet og kommenterer: „Der kan I se. Det er det eneste, de tænker på“. Marianne vender sig også: „Hvem taler du til?“, – „Til publikum“ (Schepele 1972:17). Ved et sådan brud kommer filmen til at henføre sig selv som fiktion. Der refereres til de konventionelle koder for blikket i fiktionsfilm.

3. Det skal tilføjes, at man i Danmarks Radios dokumentargruppe er begyndt at interviewe de medvirkende forfra, uden at de dog ser ind i kameraets linse. Nævnes skal det også, at de agerende ved kunstneriske indslag i faktaudsendelser (f.eks. Eleve2ren) godt kan have „øjenkontakt“ med seeren. Der gøres i sådanne tilfælde brug af de samme koder som ved en faktisk optræden.
4. Ser et publikum, der kender konventionen, et sådan blik skabes der en form for medskabende illusion, der bygger på en forestilling om den del af billedet, der ikke vises.
5. Det skal slås fast, at de personer, med hvis synsvinkel vi får lov til at se, er begrænset af Stewarts synspunkt. Således ser vi ikke genboerne fra deres egen synsvinkel. Der er kun en gang i filmen, hvor kameraet bevæger sig uden for Stewarts synspunkt og objektivt registrerer. Det er da den lille hund dør, hvor kameraet går uden for lejligheden og viser genboernes reaktioner.
6. Laura Mulvey skrev i 1973 en feministisk analyse om publikums blik og blikket i film. Her beskriver hun, hvordan billedet af kvinden i fiktionsfilm domineres af de mandlige blikke. Der skal ikke foretages en vurdering af denne kønsdifferentierede forståelse af blikke, men det skal påpeges, at de kvindelige synspunkter, hvorfra historier fortælles, har vundet stadig større indpas med fiktionsfilm som bl.a. *Thelma & Louise* (Mulvey 1991(1973)).
7. *Skjulte øjne* er i særdeleshed blevet analyseret som en film, hvor det voyeuristiske er en metafor for biografisituationen. Blandt andet er det blevet påpeget, hvordan Hitchcock manipulerer med de sædvanlige måder at se på. Han vender identifikationsprocessen, som sædvanligvis forbindes med ideologisk korrekthed og overensstemmelse med den etablerede moral, så synets perverse side kommer frem (Mulvey 1991(1973):78).

## Litteratur

- Arnheim, R.  
1954 *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press.
- Eco, Umberto  
1990 *Om spejle og andre forunderlige fænomener*. København: Forum.
- Jensen, Niels  
1973 *Filmkunst*. København: Gyldendal.
- Larsen, P.  
1991 *Det Private øje - Et essay om billeder og blikke*. København: Akademisk Forlag.
- Metz, Christian  
1985 (1975) *Identification, Mirror, The Passion For Perceiving* (Uddrag fra „The Imaginary Signifier“)  
I: Cohen & Mast (eds.): *Film Theory and Criticism*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Mulvey, L.  
1991 (1973) *Skuelysten og den fortællende film*. I: *Trylleygten*. 1:1.
- Schepele, Peter  
1972 *Den fortællende film*. København: Munksgaard.
- Truffaut, François  
1973 *Hitchcock*. København: FilmRhodos.