

Niets is iets: de ellips en de logika van de gruyère

Paul Verstraten

*'L'ellipse, figure mal connue'*¹

'Dus geen Lubitsch zonder publiek, maar opgepast: het publiek wordt niet bij de creatie *opgeteld*, maar is *bij* de creatie *betrokken*, het maakt deel uit van de film. (...) De wonderbaarlijke ellipsen van het scenario functioneren slechts omdat onze lach de brug slaat tussen de ene scène en de andere. In de Lubitsch-gruyère is elk gat geniaal.'²

De ellips en het verhaal

Eerste inperking: de ellips is een onderdeel van het Verhaal, van de Verhaalkode. De ellips vinden we niet in alle films, maar in de narratieve film. De nadruk op verhaal is van essentieel belang.³

Voor Metz kenmerkt het verhaal zich door een begin en een einde ('er was eens ... en ze leefden nog lang en gelukkig'): het verhaal als temporele sekwen-

1. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Parijs (Seuil) 1979, p. 83.

2. F. Truffaut, 'Lubitsch was een prins', in: *Versus* 1983, nr. 4, p. 38.

3. Deze nadruk op verhaal, op narrativiteit is van belang omdat een verhaal (wil het coherent kunnen zijn, verhaal zijn) aangevuld, gekorrigeerd, geïnterpreteerd, geherïnterpreteerd moet worden door de toeschouwer; kortom, een ontcijferings- en leesactiviteit vergt van de toeschouwer. Niet-narratieve of strukturalistische films bieden zich aan als kijkspektakel, vragen er niet om als een coherent verhaal gelezen te worden. Of zoals Stephen Heath in *Questions of cinema*, Londen 1981, p. 171, het zegt: '(...) this narrativization containing the heterogeneous elements and fixing a memory of the film, making it coherently available as a sure progress of meaning. Without narrative, the memory fails'. ('Memory' hier in de betekenis van de konstante leesactiviteit van de toeschouwer.) Deze 'memory' + coherentie van het verhaal zijn van belang voor de ellips als spel tussen wat wel en wat niet *verhaald* wordt.

tie, van begin naar / tot einde.⁴ Nu heeft elke film een begin en een einde (begin en einde van de vertoning, projectie), maar dat maakt nog niet elke film tot een verhalende film. Behalve het fysiese begin en einde *kan* er binnen de tijdsduur van de projectie een verhaal verteld worden. Film heeft dus een verteltijd (duur van de projectie, met haar begin en einde) en een vertelde tijd (de 'tijd' van het verhaal, de verhaalde tijd). Metz gaat verder met te zeggen dat de functie van het verhaal erin bestaat om de ene tijd 'te gelde te maken'⁵ in de andere tijd, om de vertelde tijd om te zetten in een verteltijd en vice versa. Het is de omzetting van de ene tijd in de andere, die essentieel is voor elk verhaal. Tegelijkertijd is de wisselwerking tussen deze twee vormen van tijd oorzaak en bron van de vele vormen van temporele verstoringen in het verhaal (de flash-back is er één van). Is het ook op dit kruispunt van de twee tijden (en haar gevolg, de temporele verstoring) dat we onze ellips moeten zoeken? De verleiding is groot.

De ellips bij Noël Burch als voorbeeld van de klassieke ellipsdefinitie

De ellips is nooit grondig bestudeerd in de filmtheorie of filmesthetika, wat bijvoorbeeld wel het geval is met de montage (gevolg van het 'spektakulaire', 'zichtbare' van de montage?). Definities van de ellips worden nogal eens binnen het kader van de montage behandeld en deze 'zijdelingse' definitie brengt met zich mee dat de ellips als een gevolg van de montage gezien wordt. Zo'n verwarrende visie op de ellips vinden we bij Burch, die in zijn definitie zeer goed de plastiese en ge vulgariseerde opvatting van de ellips weergeeft. (Ik gebruik Burch hier om het simplificerende karakter van zo'n definitie te demonstrenen, zonder hem te willen misbruiken: daarvoor verschillen zijn uitgangspunten te zeer van de mijne.)

In *Theory of film practice* bespreekt Burch de ellips in het kader van 'temporele en spatiale artikulaties': 'A second possible type of *temporal relation between two shots* involves the *presence of a gap* between them, constituting what might be called a temporal ellipsis or time abridgement'.⁶ Burch behandelt hier dus de ellips als temporele ellips, als een *temporele relatie* die in de overgang tussen beelden geartikuleerd wordt, meestal gebruikt 'as a means of tightening the action, of eliminating the superfluous'.⁷ Behalve dat Burch de ellips als een in de montage geartikuleerde temporele relatie tussen shots definieert, is voor hem de verhaaltijd ook een soort reële tijd: je kunt alleen iets (the superfluous)

4. Christian Metz, 'Pour une phénoménologie du narratif', in: *Essais sur la signification au cinéma*, Deel 1. Parijs (Klincksieck) 1978, p. 27.

5. Ibidem.

6. N. Burch, *Theory of film practice*. Princeton (Princeton University Press) 1981, p. 5.

7. Ibidem.

eliminieren als het bestaat. Hier lijkt het net alsof film sommige (bepaalde) stukjes uit de werkelijkheid snijdt en andere niet; een 'naïeve' opvatting die voorbijgaat aan het feit dat een narratieve film fictie is, een fictief universum met zijn eigen wetten.

Bij Burch effectueert de ellips zich dus *in* de manifeste tekst, in de overgang tussen twee beelden: de ellips is bij hem een effect van de montage, die 'the presence of a gap' konstitueert. Maar je kunt moeilijk van de aanwezigheid van een gat spreken als je zo sterk gebonden bent aan de manifeste filmtekst. Film (als opeenvolging van beelden) is in haar manifestatie niets dan 'presence', aanwezigheid van beelden. Burch vermengt in zijn definitie de manifeste filmtekst (haar visuele en auditieve aanwezigheid) met de immateriële Verhaalkode: twee soorten van 'presence' worden door elkaar gehaald.

In *To the distant observer* bespreekt Burch de ellips weer als een sterk montage-gebonden effect en ook weer als vorm van shottransitie: 'time has elapsed between the end of the last shot and the beginning of this one'.⁸ De ellips wordt hier weer op het manifeste tekstnivo geplaatst, een zeer plastiese, 'materialistische' voorstelling van de ellips. Hier wordt de ellips gesitueerd in de montagelas, in de overgang tussen twee beelden. Maar er zit juist 'niets' tussen twee shots die aan elkaar gemonteerd zijn, als je niet overgaat naar een immaterieel nivo, dat van de Verhaalkode. Burch trekt in zijn ellipsdefinitie deze twee verschillende soorten aanwezigheid samen: de manifeste tekstlaag en de immateriële Verhaallaag worden 'samengeperst' in zijn metaforiese omschrijving van de ellips als 'the presence of a gap'. De metafoer doet in haar vergelijkingsactiviteit een beroep op bepaalde overeenkomsten en 'verzwijgt' de verschillen (in 'you are the sunshine of my life' – uit een song van Stevie Wonder – wordt de (uit)straling van een persoon en de zon aan elkaar gekoppeld, maar dat maakt die persoon nog niet werkelijk tot 'zonnenschijn'). Bij Burch wordt, in diens metafoer, de aanwezigheid van beelden en de aanwezigheid van een Verhaal door elkaar gehaald: gevolg daarvan is dat de ellips als een temporele relatie tussen shots gezien wordt. Nu zal het *ellipties effect* zich misschien zo wel laten aflezen, maar dat is nog iets anders dan een ellipsdefinitie.

Naast de nivo-vermenging (een nivo-vermenging tussen manifeste tekst en het immateriële Verhaal, die in het voordeel van de manifeste tekst, beeldovergangen en montage beslist wordt) wordt er in Burch' metaforiese ellipsdefinitie ('presence of a gap') iemand vergeten: de toeschouwer. Vandaar mijn nadruk op film als 'alleen maar aanwezigheid': een gevolg van Burch' nadruk op de manifeste tekst, de filmstrook zou je bijna zeggen. Maar de toeschouwer is juist van groot belang voor de ellips; een belang dat bij Bordwell en Thompson meer erkend wordt in hun poging *een verhaaldefinitie* te geven via de *story/plot-dichotomie*.

8. N. Burch, *To the distant observer*. Londen (Scolar Press) 1979, p. 22. Zie ook de nederlandse vertaling *Bomen van ijzer, bloemen van goud*. Bussum/Antwerpen 1983.

Burch' metafoor impliceert iemand die een immateriële aanwezigheid ('presence of a gap') kan lezen: zijn implicatie geeft echter juist dat 'naïeve' beeld rond de ellips weer: het gat in de tekst.⁹ Dit 'gat in de tekst' wordt anders opgevangen in de story/plot-dichotomie van Bordwell en Thompson.

De story is daar 'the series of causal events as they occur in chronological order en presumed duration and frequency' en de plot is 'the way in which these events actually are presented in the film'.¹⁰

De plot is dus de *wijze waarop* een verhaal vorm aanneemt en de story is de *mentale rekonstruktie* die de toeschouwer maakt van de plot ('de wijze waarop het verhaal vorm aanneemt'). Uit de plot konstrueert de lezer een begrijpelijk verhaal. Een flashback wordt ook als zodanig gelezen: iets wat in de opeenvolging van beelden (de manifeste tekst) na punt x plaatsvindt, wordt gelezen als iets wat vóór x heeft plaatsgevonden (in het verhaal). De lezer maakt mentaal een nieuwe rangschikking van het verhaal zoals het zich aan hem voordoet.

De plot moet niet verward worden met de *manifeste tekstlaag* (bijv. een film): de plot is de *vormgeving* van de story en de manifeste tekstlaag is een *effekt, gevolg* van de plot/story-dichotomie. Die effecten van de plot/story-dichotomie vinden we wel terug in 'sporen' in de tekst en die sporen bevinden zich op drie punten: duur, volgorde, frekwentie.¹¹

Een voorbeeld: in de film *SUSAN LENNOX, HER RISE AND FALL*¹² wordt een kind geboren. In beeld zien we op de muur de schaduw van een dokter die in zijn armen het pasgeboren kind houdt. Dan zien we in vier opeenvolgende shots een qua volume steeds groter wordende schaduw van een mens (van klein naar groot). Bij de laatste schaduw komt degene die de schaduw maakt, ook in beeld en gaat het verhaal verder. Als toeschouwer snap je dat de baby en het personage (gespeeld door Garbo) hetzelfde verhaalpersonage zijn en dat de (schaduw van de) baby een volwassen vrouw geworden is.

We zien hier dus een *duur* (de lengte van de vier shots), een *volgorde* (vier aparte shots van een schaduw, die in elk volgend shot groter is) en een *frekwentie* (vier shots van schaduwen). Dit zijn de sporen van de plot/story in de manifeste tekst, in de beelden die ons de wijze laten zien waarop het verhaal

9. Het metaforische begincitaat van Truffaut neemt in zijn beeld van de 'gatenkaas' gruyère tenminste nog een aantal andere eigenschappen in zijn kielzog mee (in vergelijking met Burch' 'gat'): de plaats van de toeschouwer (het publiek en dus ook diens leesactiviteit m.b.t. het verhaal; het 'bij de creatie opgeteld' zijn) en 'de brug slaan' (d.w.z. dat de ellips een kontekstgebonden activiteit is; zie verderop).

10. David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art*. Londen/Amsterdam/Parijs (Addison-Wesley Publishing Group) 1980, p. 52.

11. Idem, pp. 52 e.v.

12. *SUSAN LENNOX, HER RISE AND FALL*. (MGM) 1931. Regie: Robert Z. Leonard. Met Clark Gable, Greta Garbo en vele anderen.

verteld wordt. Uit de wijze waarop de plot vertelt, reconstrueren wij het verhaal: de baby is een volwassen vrouw geworden. Het reconstrueren van de plot tot story (het begrijpen van deze wijze van vertellen) is precies de plaats en activiteit van de toeschouwer: een actief meewerken aan de tekst.

We zien dus ook dat de plot/story-dichotomie een belangrijke plaats voor de toeschouwer inruimt: een plaats die bij Burch 'vergeten' werd en die in zijn metaforische ellipsdefinitie geïmpliceerd werd. Het 'gat' is een sterke benadrukking van een aanwezigheid: die van de toeschouwer (en niet zozeer van het gat zelf).

De toeschouwer en diens plaats in de fiktie-machinerie zal van groot belang zijn voor de ellips; een plaats die in de story/plot-dichotomie naar voren komt. De story/plot dichotomie zal op een meer exakte en dynamische manier de ellips kunnen benaderen en zal er beter in slagen om van het tekstmanifeste nivo en het bijbehorende 'gat' in de tekst los te komen (deze dichotomie van plot/story bevindt zich op verhaalnivo en niet op tekstmanifestnivo). Deze plot/story-dichotomie kan inspelen op de dynamische werking tussen *wat (wel en wat niet) verhaald wordt en hoe (plot)* en het *verhaal dat de toeschouwer mentaal uit deze wijze waarop het verhaal vorm aanneemt, konstrueert (story)*. Maar aan de andere kant zitten er haken en ogen aan de benadering van Bordwell en Thompson; deze hebben te maken met de narratieve logika zoals zij die zien.

De ellips en narratieve logika

Bordwell en Thompson definiëren het verhaal als volgt: 'A narrative is a chain of events in cause-effect relationship occurring in time'.¹³ Het verhaal wordt dus volgens hen geregeerd door een oorzaak-gevolgrelatie: 'A man has a fight with his boss; he tosses and turns that night, unable to sleep. In the morning, he is still so angry that he smashes the mirror while shaving. Then his telephone rings; his boss has called to apologize'.¹⁴ We begrijpen het voorbeeld als een serie van oorzaak-en-gevolg gebeurtenissen die *ook nog* een temporeel karakter hebben ('occurring in time').

Het is nog maar de vraag of we hier van een logika kunnen spreken: de opeenvolging *x...y* wordt gezien als 'omdat *x*, dus *y*'. Deze opeenvolging *x...y* heeft een chronologies aspekt ('occurring in time'), maar deze *chronologie* is nog iets anders dan een *logika*. Na *x* had ook *k* kunnen volgen: na de ruzie met de baas had de man ook op vakantie kunnen gaan of gewoon boodschappen kunnen gaan doen. Chronologie en logika zijn twee verschillende mechanismen: *opeenvolging in een verhaal* is iets anders dan *logika van opeenvolging* (en in het geval van Bordwell en Thompson kunnen we dan ook beter spreken van

13. D. Bordwell, K. Thompson, *Film art*, a.w., p. 50.

14. Idem, p. 51.

een psychologische motivering dan van een logika). Deze vermenging van chronologie en logika is echter wel een van de valkuilen van het verhaal en werd door Barthes als karakteristiek voor het verhaal gezien: 'On a déjà signalé que par sa structure même, le récit instituait une confusion entre la consecution et la conséquence, le temps en la logique. C'est cette ambiguïté qui forme le problème central de la syntaxe narrative.'¹⁵

Een verwarring, ambiguïteit rond opeenvolging en logika: dit probleem komen we zowel bij Burch als Bordwell en Thompson tegen in hun poging de ellips (als onderdeel van een narratieve syntaxis) te definiëren. Burch spreekt van een 'gat' in de opeenvolging van beelden en 'bewijst' het gat door te zeggen dat tussen het eind van shot a en het begin van shot b tijd overgeslagen is: de logika van de ellips wordt hier temporeel gemaakt. Bij Bordwell en Thompson is opeenvolging al voldoende 'logika'. Maar wat is dan dat belang van de logika (waar ik op hamer) voor de ellips?

De ellips en de 'tegendraadse lezing' (Greimas)

Greimas introduceert zijn 'tegendraadse' lezing (*lecture à rebours*) in een artikel dat voortbouwt op de studie van het russiese sprookje door Propp.¹⁶ Propp zag in alle sprookjes een vaste volgorde van 31 functionele gebeurtenissen: ook Propp hield zich sterk aan de 'logika' van de opeenvolging in het sprookje. Greimas keert de logika van de opeenvolging om in de logika van de 'tegendraadse lezing': (...) La lecture à rebours installe, au contraire, un ordre logique de présupposition: la reconnaissance du héros présuppose l'action héroïque; celle-ci, à son tour, présuppose une qualification suffisante du héros (...) L'intentionnalité du discours narratif, simple hypothèse au départ, trouve sa justification (...) dans l'agencement logique reconnaissable après coup.¹⁷ Greimas hanteert dus de logika van de presuppositie (vooronderstelling) om de chronologische opeenvolging in het verhaal te bepalen. De logika van de presuppositie is in 'richting' precies tegengesteld aan de chronologische opeenvolging zoals die zich in het verhaal voordoet. De 'herkenning' van een held vooronderstelt een heroïese daad: terwijl een verhaal van a naar z gaat, gaat de tegendraadse lezing van z naar a, samen met haar logika van de presuppositie.

Is in Greimas' voorbeeld van de held nog sprake van logiese relaties van

15. R. Barthes, 'Introduction à l'analyse structurale des récits', in: *Communications* 8, 1966, p. 12; zie in dit nummer p. 26. (De vertaling van dit artikel stond helaas nog niet tot mijn beschikking bij het schrijven van dit artikel.)

16. Zie ook 'Inleiding in de narratologie' van E. Poppe elders in dit nummer, met name pp. 113 e.v.

17. A.J. Greimas, 'Les acquis et les projets', voorwoord bij J. Courtès, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Parijs (Hachette) 1976, p. 11.

presuppositie tussen gebeurtenissen *in presentia*, de tegendraadse lezing zal van groot belang zijn voor de ellips, voor de *logiese relatie* tussen *afwezigheid* van gebeurtenissen op het oppervlaktenivo van een verhaal en *aanwezigheid* op het dieptenivo van het verhaal: het is precies het scharniermoment daartussen dat de ellips zal kenmerken als een *logiese relatie* (die zich als een chronologische relatie voordoet). Greimas' tegendraadse lezing zal hierbij dienen om de plot/story-dichotomie aan te vullen en te preciseren: 'Figure de rhétorique, l'ellipse est la relation posée, dans un texte-occurrence, entre une unité de la structure profonde et celle dont la manifestation en structure de surface n'est pas réalisée: l'élément, absent en surface, est toutefois reconnaissable grâce au réseau relationnel dans lequel il s'inscrit et qui constitue son contexte.'¹⁸

De ellips is een retorische figuur, een relatie tussen aanwezigheid in de dieptestructuur van het verhaal en afwezigheid op het oppervlaktenivo. Dit Afwezig is te reconstrueren door het relationele veld dat zijn kontekst vormt.

De ellips is *kontekstgebonden*: 'Om ellips te kunnen zijn is het noodzakelijk dat de weglating, die haar karakteriseert, niet het begrijpen van de uiting (het verhaal) blokkeert (...); dit vooronderstelt *dat de ontbrekende elementen gerekonstrueerd kunnen worden met behulp van de aanwezige, vooronderstellende elementen*.'¹⁹

De ellips is dus meer dan een simpel ontbreken: het is een figuur die rond oppervlakte- en dieptestructuur van een verhaal draait, rond explicatie en implikatie. In plaats van een 'gat' in een tekst (dat te sterk nadruk legt op de oppervlaktestructuur) is de ellips juist een logies en dynamies spel tussen aan- en afwezigheid in een verhaal. De tegendraadse lezing en de logika van de presuppositie zullen van groot belang zijn voor het expliciteren van het impliciete.

De ellips en de presuppositie

De presuppositie is een *logiese relatie* tussen twee polen, het *vooronderstelde* en het *vooronderstellende*, waarbij presuppositie de term is die de relatie tussen de twee polen aangeeft.²⁰

Het vooronderstelde, indien aanwezig, noodzaakt de aanwezigheid van een vooronderstellende term (de herkenning van de held vooronderstelt een heroïese daad), maar de aanwezigheid van een vooronderstellende term is nog niet voldoende voor de aanwezigheid van een vooronderstelde term (de heroïese daad hoeft niet erkend, 'beloond' te worden): de verhouding tussen

18. A.J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire de la théorie du langage*. Parijs (Hachette) 1979, p. 118.

19. Idem, p. 118 (kursivering van mij, P.V.).

20. Idem, p. 291.

vooronderstellende en vooronderstelde term is dus niet evenwichtig: de presuppositie is dus 'retro-actief': pas de aanwezigheid van de 'tweede term' (het vooronderstelde) noodzaakt een vooronderstellende term. Let wel dat het hier om een *logiese relatie* gaat, over termen in een logiese relatie. Dit zegt nog niets over aanwezigheid op tekstueel nivo (de oppervlaktestructuur): zo kan een vooronderstelde term aanwezig zijn op manifest nivo en de haar vooronderstellende term afwezig zijn op manifest nivo. Detektive-verhalen bijvoorbeeld hebben vaak als strategie: een lijk (vooronderstelde term) 'aanwezig' in het verhaal, en een ontbreken van de vooronderstellende term (de moord), waarbij het verhaal er om zal gaan de vooronderstellende term (de moord, de moordenaar) 'aan de oppervlakte' te brengen, manifest te maken.

Deze logika van de presuppositie gaat gepaard met een tegendraadse lezing van het verhaal, die averechts staat op de narratieve chronologie zoals die zich aan de lezer voordoet. Deze tegendraadse lezing 'maakt het mogelijk om een logiese orde van de presuppositie in werking te stellen (...). Anders geformuleerd, de logika van het verhaal is gericht en gaat van einde naar begin, en niet andersom zoals sommigen denken.'²¹

De tegendraadse lezing is voor de *toeschouwer* een konstante activiteit met betrekking tot de narratieve opeenvolging. Voor de ellips betekent dit dat het verhaal in zijn opeenvolging gepaard gaat met een tegendraadse lezing.

Nemen we een voorbeeld van een opeenvolging van beelden: we zien *in een beeld een man naar bed gaan* en *in het volgende beeld zien we hem goed uitgeslapen opstaan*. Deze chronologische opeenvolging zal voor weinig toeschouwers problemen opleveren, maar kenmerkt zich toch niet door een 'cause-effect chain' (Bordwell en Thompson): de man gaat niet naar bed om weer op te staan (de 'intentionaliteit' van het eerste beeld zou dat kunnen suggereren), want hij had ook 's nachts weer op kunnen staan, feest gaan vieren enz. Om in termen van de presuppositie te spreken: de aanwezigheid van een vooronderstellende term is nog geen noodzakelijke voorwaarde voor de aanwezigheid van een vooronderstelde term. Pas *in* het tweede beeld kunnen we, *retro-actief*, de relatie van / in de opeenvolging stellen. De aanwezigheid van een vooronderstelde term (hier het opstaan) vooronderstelt een vooronderstellende term: *het naar bed gaan, het slapen*. En hier zien we dat de aanwezigheid van een vooronderstellende term (die door een aanwezigheid van een vooronderstelde term gepresupposeerd wordt) op het oppervlakenivo zowel aanwezig kan zijn (het naar bed toe gaan) als afwezig kan zijn (het slapen).

Het slapen (wel logies gepresupposeerd door het goed uitgeslapen opstaan) kan dus geëllipteerd worden, maar dat betekent niet dat het afwezig is (op dieptenivo van het verhaal). Dit proces van aanwezig stellen van het afwezige noemen we, in navolging van Hjelmsjev, de *katalyse*: 'explicitation des éléments elliptiques qui manquent dans la structure de surface. Cette procédure

21. Idem, p. 292. Vgl. ook Bordwell en Thompson, *Film Art*, a. w.

s'effectue à l'aide d'éléments contextuels manifestés et grâce aux relations de présuppositions qu'ils entretiennent avec les éléments implicites'.²²

De katalyse (het mechanisme 'achter' de ellips-figuur) expliciteert, maakt aanwezig wat op het oppervlaktenivo ontbreekt. Let wel dat er op het oppervlaktenivo van een tekst eigenlijk 'niets' ontbreekt als er geen relaties in de oppervlaktestructuur aanwezig zijn tussen kontekstuele elementen die een afwezigheid als aanwezig vooronderstellen.

Bij de bepaling van de ellips zullen dus ook de relaties tussen aanwezige elementen 'après coup' de ellips creëren. De presuppositie en haar tegendraadse lezing (en dus ook de ellips) gaat 'tegen' de lezing van de opeenvolging in: het afwezige wordt door de relatie tussen aanwezige elementen retro-actief (in haar afwezigheid) aanwezig gesteld. *De ellips is dus een figuur van relaties tussen aanwezige elementen die een relatie met het afwezige vooronderstelt.* De ellips is een dynamiese, logiese, retro-actieve figuur; een interpoleren tussen plot/story, aan- en afwezigheid, tussen tekst en lezer, dat zijn basis vindt in een tegendraadse lezing van een chronologische volgorde. We zouden de 'naïeve' opvatting van Burch kunnen preciseren: de ellips is niet 'the presence of a gap', maar 'the presence of elements and their relations that constitute an absence as present'. De ellips is een a-temporele, logiese relatie die zich vermomt als een temporele relatie.

Reprise van een traject

Het uitgangspunt van mijn artikel is het feit dat de ellips een onderdeel van het *Verhaal* is. Via Metz werd het verhaal als een 'te gelde maken' van de verteltijd in de vertelde tijd (en vice versa) gedefinieerd: een 'te gelde maken' dat de oorzaak is van de temporele verstoringen in het verhaal.

Bij Burch wordt de ellips (als temporele verstoring) 'aangetoond' via de montage, via de beeldovergangen. Gevolg daarvan is dat de ellips aan de kant van een filmiese kode (de montage) wordt geplaatst in plaats van aan de kant van het verhaal; de narratologiese status van de ellips wordt hier verengd tot, verward met een filmiese kode (de montage). Wat echter van belang is voor de ellips is hoe/dat het Verhaal ellipteert, want de montage op zich ellipteert niets (integendeel, de montage verbindt beelden).

Bordwell en Thompson geven met hun plot/story-dichotomie een betere visie: de *toeschouwer* maakt de plot tot story, rekonstrueert het op een bepaalde wijze gepresenteerde Verhaal tot een coherent en begrijpelijk verhaal. Wat niet verhaald wordt, wat geëllipteerd wordt, krijgt via de toeschouwer en met behulp van het plotmateriaal een plaats in de story. Hun visie op het Verhaal ('cause-effect relationship occurring in time') maakt de ellips echter tot een

22. Idem, p. 33.

puur *chronologische* figuur, tot een 'gemis' in de *opeenvolging* van gebeurtenissen.

Greimas zal de ellips tot een *logiese* figuur maken: dus 'los' van de montage, 'los' van de chronologie. Bij Greimas is de ellips een *logiese* relatie tussen twee termen, die een afwezigheid blootlegt (weggaan ... aankomen: de logiese relatie tussen 'weggaan' en 'aankomen' vooronderstelt een traject, reis); een afwezigheid, die *pas in/door* de tweede term (aankomen) vorm krijgt (dus 'après coup', via de 'tegendraadse lezing'); de ellips dus als logiese figuur die zich een chronologische vermomming aanmeet. Vandaar ook dat Barthes de ellips een 'figure mal connue' noemt met haar 'confusion entre la consécution en conséquence, le temps et la logique'. Een verwarrende vermomming, die echter via een logiese lezing van de ellipsfiguur haar 'démasqué' kent.