

De ellips-katalysator

Opgedragen aan Michel Colin

Enkele jaren geleden, in het seminar van Michel Colin, begon ik een voordracht over de ellips met het lied *The Man I Love* van Ira en George Gershwin, gezongen door Sophie Tucker. Het lied had niets met mijn onderwerp te maken; bij de toehoorders was dan ook een lichte verwarring en hilariteit te bemerken. De reden om *The Man I Love* te laten horen was om zo een impliciete dimensie van de sociale ruimte die we een seminar noemen, aan te geven: de verplichting om zich (wel of niet) te conformeren aan een bepaalde 'tonaliteit' van een vertoog. Vanwege het vertoog dat er van ons verwacht wordt of waaraan we denken te moeten beantwoorden, betovert die ruimte ons zelden.¹

Een dergelijke daad illustreert ook een verschil tussen de ellips en het impliciete, twee verschillende vormen van een luidruchtige stilte: het impliciete maakt deel uit van de spelregels van het vertoog zonder daarin expliciet aangegeven te zijn (het impliciete is een diffuus, moeilijk te lokaliseren pragmatisch fenomeen), terwijl de ellips een figuur is die in het vertoog zijn sporen achterlaat.

Maar misschien is de oppositie tussen de ellips en het impliciete niet zo radicaal. Er is iets impliciets in de ellips als we haar niet meer als een unieke, lokale figuur zien, maar er de meest voorkomende gebruiksvormen van bestuderen. De ellips zou, in die optiek, een tekstuele en lokale dimensie hebben en een andere dimensie, die haar karakteriseert in relatie tot een dominante cinematografische institutie. Er zouden dus twee ellipsen zijn, of beter gezegd, twee aspecten van de ellips: een filmisch aspect en een cinematografisch aspect. Ik bestudeer hier dus het verschil tussen de ellips als lokale, filmische figuur en de ellips

Deze tekst is een bewerking van een lezing gehouden in december 1990 tijdens het interdisciplinaire symposium 'Ellipses, Blancs, Silences', georganiseerd door Bertrand Rougé (Département d'Etudes Anglaises et Nord-Américaines) te Pau (Frankrijk).

1. Een mooie tekst van Roland Barthes analyseert deze ruimte: 'Au séminaire', in: *Le bruissement de la langue*. Parijs (Ed. du Seuil) 1984.

als een cinematografische, symptomatische figuur. De ellips wordt daarbij steeds tegen de achtergrond van de fictieve dimensie van een film geplaatst: om zich te kunnen realiseren, heeft de ellips een imaginair-referentiële horizon nodig (dit sluit de documentaire niet uit).

De filmische ellips als lokale figuur

Wanneer de ellips als lokale figuur bestudeerd wordt, leidt dat vaak tot een beschrijving via een andere figuur, de metafoor. De metaforen die het vaakst aangetroffen worden zijn de leegte, de stilte, de witte plek, de gaping. De ellips graaft gaten in de tekst. Een beroemd voorbeeld van zo'n gat werd gegeven door François Truffaut in de vorm van een gastronomische metafoor: '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. Op de geluidsband van een Lubitsch-film vinden we dialogen, geluiden, muziek en... onze lach. (...) 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, een interdisciplinaire figuur, is geen eigenschap van de talige materie waarin en waardoor ze zich desalniettemin manifesteert. Bepaalde filmtheoretici neigen er echter soms toe de ellips 'in' de film-materie onder te brengen. Dit is een begrijpelijk drogbeeld voor theoretici die de illusie-machine die we film noemen, onderzoeken. Het gaat er mij hier niet om die schrijvers te kritiseren. Belangrijker vind ik het hun beschrijvingen of definities van de ellips, die vaak minieme resten van een magische gedachte laten zien, te bestuderen.

Noël Burch definieert de ellips als 'the time that has elapsed between the end of the last shot and the beginning of this one'.³ Maar tussen twee shots gebeurt er niets anders dan de opeenvolging van de

2. François Truffaut, *Les films de ma vie*. Parijs (Flammarion) 1975, p. 73; Ned. vert.: 'Lubitsch was een prins', in: *Versus* 4/1983, p. 38. Truffaut vergist zich trouwens: niet de gruyère, maar de emmentaler is een gatenkaas. Garfield, de beroemde kater van de strip die naar hem genoemd is, houdt niet van gruyère. Als goede Amerikaanse kater geeft hij de voorkeur aan de donut, dat Amerikaanse koekje met een gat in het midden. Hij eet zo'n donut, deze blijft in zijn keel steken. Hij laat een boer en er komt iets uit zijn mond. Hij zucht: 'Ik heb het gat uitgespuugd.' Dat wil zeggen: niets anders dan lucht. Jim Davis, *Garfield spielt auf Zeit*. Frankfurt a.M. (Fischer) 1989.

3. Noël Burch, *To the Distant Observer*. Londen (Scolar Press) 1979, p. 22.

twee instellingen. De ellips-definitie van Burch is op zijn beurt elliptisch: het gaat natuurlijk om de overgeslagen tijd die we kunnen afleiden uit de evenementen die in shot A en shot B gerepresenteerd zijn. Want ook al betreft een opeenvolging van shots de discontinuïteit van de signifiant, dan is wel degelijk de aanwezigheid van eenzelfde betekenisvol element (een personage of een object in shot A en B op verschillende momenten) vereist om van continuïteit op het niveau van de signifié te kunnen spreken. Er kan ook een overlapping van continuïteit en discontinuïteit zijn: een continuïteit op auditief niveau (door een stem of de muziek) die de discontinuïteit van de beelden dekt.⁴

Gilles Deleuze haalt een veelzeggend voorbeeld aan van een dergelijke 'magische rest'. In een discussie over de montage, georganiseerd door de *Cahiers du Cinéma*, wordt de verdwijning van een personage als volgt beschreven: 'Maar waar is Gertrud gebleven, waar heeft Dreyer haar gelaten? En het antwoord dat zij (de deelnemers aan de discussie, P.V.) geven is: Gertrud is in de schnitt opgegaan.'⁵

Stephen Heath beschrijft in zijn analyse van *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* (M. Ophüls, 1948) de beroemde ellips van de liefdesnacht tussen Lisa en de pianist Stephan als een *absent image*, het ontbrekende beeld. De ellips, vaak gedefinieerd als een figuur van de verdwijning, wordt een teksttovenaar die beelden in zijn hoed laat verdwijnen.⁶

Wanneer we haar op het niveau van de materie zoeken, is de lokale ellips behoorlijk lastig onder te brengen: de metaforen van de gruyère (zoals elke metafoor?) geven stof tot nadenken, maar zijn theoretisch gezien weinig betrouwbare gatenvullers.

De ellips wordt in het algemeen alleen de rol van een temporele

4. En we kunnen zelfs een temporele ellips hebben zonder een opeenvolging van shots. Denken we maar aan de kalender die in één instelling zijn bladeren verliest.

5. G. Deleuze, *L'Image-mouvement*. Parijs (Editions de Minuit) 1983, p. 45.

6. Stephen Heath, *Questions of cinema*. Londen (Macmillan) 1981, p. 146. Het idee dat de ellips wegdrukt, onderdrukt, is overigens niet specifiek voor film-theoretici. Zo luidt bijv. de ellips-definitie van Tzvetan Todorov: 'de ellips betreft het "schrappen" (*suppression*) van elementen die nodig zijn voor een syntactisch volledige constructie'; overgenomen uit: Oswald Ducrot, *Tzvetan Todorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Parijs (Seuil, 'Points') 1972, p. 354. De Groupe μ maakte in: *Rhétorique Générale*. Parijs (Seuil) 1982, het schrappen (*suppression*) en het toevoegen (*adjonction*) tot de basisfiguren van haar algemene retorica. Hier wordt de ellips een figuur die in de substantie schraapt.

hiatus toegedicht. Maar we kunnen in heel veel lokale filmische figuren zoals shot/tegenschot, hors-champ, alternerende montage, blik in de camera, blik van de camera, close-up, voice-over, splitscreen, filmische constructies die de blik of het gehoor inperken en/of frustreren, elliptische configuraties vinden. Die talloze vormen van onvolledigheid brengen Marc Vernet ertoe de tegenpool van een cinema van de volheid te formuleren en over het onzichtbare in de film (*l'Invisible au Cinéma*) te spreken.⁷ Die tegenbeweging is gerechtvaardigd: de Volheid en het Onzichtbare vormen een kop-en-munt-paar, zijn de twee hoofdsteden in het Koninkrijk van het Imaginaire. Het is waarschijnlijk vanwege diezelfde moeilijkheid om de grenzen van een dergelijk koninkrijk vast te stellen, dat Roland Barthes gezegd heeft dat de 'ellips, een weinig bekende stijlfiguur, verwarrend is omdat ze de afschrikwekkende vrijheid van de taal vertegenwoordigt, die in zekere zin *zonder dwingende maat* is'.⁸

De ellips is een moeilijk te lokaliseren figuur. De filmtheoreticus heeft moeite het optimisme van de illustere voorganger in de retorica, Fontanier, te delen. Deze schreef: 'De ellips bestaat uit het weglaten van woorden die nodig zijn voor de volledigheid van de constructie; maar de uitgesproken woorden laten de weggelaten woorden duidelijk genoeg horen om geen onduidelijkheid of onzekerheid te laten bestaan.'⁹

De zaak blijkt minder eenvoudig te liggen. De ellips is juist een dubbelzinnige figuur. De Duitse critica Frieda Grafe spreekt aldus over de ellips bij Lubitsch, de gruyère-cineast die door François Truffaut werd bewonderd: 'de *Lubitsch-touch* is het niet-uitgesprokene dat ieder als zodanig begrijpt. Het is een *mise-en-scène* die als een valkuil voor het onbewuste gedacht is. Het is dus niet waar wat een medewerker van het Hays-Office [Amerikaans censuurbureau, *P.V.*] zei: "Men weet heel goed wat hij zegt, maar men kan niet bewijzen dat hij het zegt".'¹⁰ Volgens Grafe verbergt de ellips van Lubitsch niets:

7. Marc Vernet, *Figures de l'absence*. Parijs (Cahiers du Cinéma / Editions de l'Etoile) 1988.

8. Roland Barthes, *Roland Barthes*. Parijs (Seuil) 1975, p. 83; Ned. vert. *Roland Barthes*. Nijmegen (SUN) 1991, p. 87.

8. Pierre Fontanier, *Les figures du discours*. Parijs (Flammarion, 'Champs') 1977, p. 305.

10. Frieda Grafe, 'Was Lubitsch berührt', in: H. Prinzler en E. Patalas (ed.), *Lubitsch*. München (C.J. Bucher) 1984, p. 87.

'Alles wordt open en bloot tentoongesteld in beelden zonder woorden.'¹¹

Grafe kan met een auteur als Lubitsch onder één hoedje spelen en beweren dat ze begrijpt wat zijn ellipsen betekenen. Maar de ambtenaar van het Hays-Office, die een soort positivistische wetenschapper is, moet bekennen dat hij juridisch niets tegen Lubitsch in kan brengen. In het Amerikaanse systeem waarin de schuld van de verdachte bewezen dient te worden, gaat Lubitsch bij gebrek aan tastbare bewijzen vrijuit. Maar zie hier de logicus die de censuurambtenaar het voorstel doet Lubitsch met een driewaarden-logica te lijf te gaan: 'Wat we aan de hand van een elliptische propositie kunnen infereren, bestempelen we op een moment-*n* als Waar, Onwaar of Onbeslisbaar. Wat Onbeslisbaar is op een bepaald moment, kan in het verdere verloop van een vertoog in Waar of Onwaar veranderen'.¹² Een dergelijke suggestie biedt echter niet altijd een oplossing want de logicus en de ambtenaar van het Hays-Office wachten vaak tevergeefs op het moment dat het Onbeslisbare bij Lubitsch verandert in Waar of Onwaar. De ellips voelt zich niet aangesproken door een conversatielogica en de maxime van de kwantiteit à la Grice ('Dat uw bijdrage net zoveel informatie bevat als nodig is [in een conjuncturele optiek van de uitwisseling]'¹³) en voelt zich evenmin verplicht, zoals gebruikelijk is in de Verenigde Staten, op de bijbel te zweren en 'To tell the truth, the whole truth and nothing but the truth'.¹⁴

11. Het probleem van de censureerbaarheid betreft niet alleen de ellips. Jacques Gerstenkorn heeft in zijn proefschrift over de metafoor in de cinema aangetoond dat die figuur de censuur voor dezelfde problemen plaatst (*Le métaphorique dans le film de fiction: les jeux de la ressemblance au cinéma*. EHES, Parijs 1990, pp. 88-116). Men kan zelfs in het algemeen stellen dat de retorische figuren onder meer tot doel hebben om te 'overtuigen en ontroeren', zoals Roland Barthes gezegd heeft 'L'ancienne rhétorique', in: *Communications* 16, 1970, p. 198. Maar de intentionaliteit van de retorische praxis blijft een probleem voor de wetenschap en voor de rechtsorde.

12. Zie voor een introductie van deze driewaarden-logica: R. Turner, *Logiques pour l'intelligence artificielle*. Parijs (Masson) 1986.

13. H. Paul Grice, 'Logique et Conversation', in: *Communications* 30 (La Conversation), 1979, p. 61.

14. O. Ducrot zegt in *Dire et ne pas dire*. Parijs (Hermann) 1972, p. 6, over talige taboes: 'In de mate waarin hij (de spreker, P.V.) dringende redenen kan hebben om over die dingen te spreken, is het noodzakelijk dat hij over een aantal impliciete uitdrukkingsmogelijkheden beschikt die het mogelijk maken bepaalde dingen te laten horen zonder het risico te lopen verantwoordelijk te zijn voor het feit ze gezegd te hebben.'



GONE WITH THE WIND (V. Fleming, 1939)

Nemen we een voorbeeld uit *GONE WITH THE WIND*: het betreft de nachtelijke ruzie tussen Scarlett O'Hara en haar man, Rhett Butler, naar aanleiding van haar relatie met Ashley Wilks. Deze scène wordt in *David O'Selznick's Hollywood* als volgt beschreven: 'Als ze eenmaal getrouwd zijn, probeert zij hem door te zeggen dat ze altijd van andere mannen zal houden. Als gefrustreerde echtgenoot blijft hem slechts één ding over. Hij sleurt haar in zijn armen de trap op voor een nacht van afgedwongen passie.'¹⁵

In de film hebben we dus de ruzie. Aan het einde daarvan loopt Scarlett weg, maar Rhett Butler pakt haar beet en sleurt haar met geweld de trap op. Als ze uit beeld zijn krijgen we een fade-out op zwart en vervolgens zien we Scarlett de volgende morgen met een brede glimlach in bed liggen. Wanneer Rhett Butler, netjes aangekleed, binnenkomt om zich voor zijn gedrag van de vorige avond te verontschuldigen, is ze teleurgesteld. Door deze 'botsing' tussen de twee scènes die door een korte fade-out gescheiden zijn (het geweldadige wegslepen 's avonds en een goedgehumte Scarlett de volgende

15. Roland Haver, *David O'Selznick's Hollywood*. New York (Bonanza books) 1980, p. 291.



morgen in bed), dringt een verwarrende en schandalige gedachte met een seksueel dubieus tintje zich op: is Scarlett een vrouw die het prettig vindt zo door haar echtgenoot behandeld (mishandeld) te worden? Het schandalige effect is logisch gezien zowel mogelijk (de verhouding tussen Scarlett en Rhett is gebaseerd op een logica van aantrekken en afstoten, van geweld) als ook onmogelijk hard te maken. Misschien is ze wel zo goedgemutst omdat ze prettig gedroomd heeft, of omdat ze zo lekker ontbeten heeft (een ontbijt-plateau ligt op bed). Hier zien we een typisch effect van de ellips: het gaat er niet alleen om wat we door een ellips infereren kunnen, maar de ellips treedt ook buiten (en vervuilt) de oevers van haar tekstuele bedding (het 'ervoor' of 'erna'). De uit de ellips afgeleide elementen geven de context aan van wat na de ellips komt, maar in diezelfde beweging besmet ze ook die context. Het elliptische effect creëert een onlogische logica, een onlogische dimensie die niet geheel en al uit de lucht komt vallen.

Het voorbeeld uit *GONE WITH THE WIND* leert ons iets wat we allemaal wel weten: de ellips is zeer intiem verbonden met de censuur.¹⁶ De (economische en ideologische) censuur van het Hays-

16. Zie voor de censuur in de film: Christian Metz, 'Le Dire et le Dit', in: *Essais sur la signification au cinéma*. Deel 1, Parijs (Klincksieck) 1968, pp. 229-

Office is overigens niet alleen typerend voor de jaren dertig tot vijftig, zoals de recente discussies in de Verenigde Staten over de films *HENRY AND JUNE* (P. Kaufman) en *ATTAME* (P. Almodovar) ons leren. Amerikaanse films worden in Europa vaak in een langere, minder gecensureerde versie uitgebracht. Het Oude Continent wordt waarschijnlijk geacht rijper (of decadenter) te zijn. Hier hebben we dus met daadwerkelijk weggesneden, materiële ellipsen te maken die de Amerikanen zelf nooit zullen zien!

De ellips veroorzaakt vaak een gêne: ze produceert geen feiten in positivistische of juridische zin, maar effecten en affecten. Deze effecten beschouw ik als symptomen. Maar alvorens dus over de symptomatische ellips te spreken, wil ik eerst nog even terugkomen op de ellips als lokale figuur.

J. Gerstenkorn stelt in zijn studie over de metafoor dat dit een combinatie-figuur is, een interactie tussen een intellectuele daad (die voor de metafoor gebaseerd is op een logica van de vergelijkbaarheid) en een talige daad.¹⁷ Het is een charmante definitie vanwege zijn eenvoud, en bovendien een definitie die het mogelijk maakt om alle valstrikken van de figuur-als-afwijking van een 'normaal taalgebruik' te omzeilen.¹⁸ In het geval van de ellips hebben we te maken met een interactie tussen een intellectuele daad (gebaseerd op een logica van de inferentie of abductie) en een talige daad. De omschrijving van de (filmische) ellips als een moeilijk te lokaliseren lokale figuur kan ons op een vals spoor zetten, maar dat valse spoor heeft drie strategische redenen.

Zoals ik heb proberen aan te tonen zoekt men de ellips in de film-

244; alsook zijn artikel 'Métaphore/Métonymie ou le Référent Imaginaire', in: *Le signifiant imaginaire*. Parijs (UGE, '10/18') 1977, pp. 313-329. Wat de droomcensuur betreft, Freud had deze zelf al vergeleken met de werkzaamheden van de censuurambtenaar. En André Bazin herneemt dit idee om het in relatie te brengen met de censuur van de toeschouwer: 'Het über-Ich van een ieder van ons is een meneer Hays van wie we het bestaan ontkennen', in *Qu'est-ce que le cinéma?* (definitieve editie) Parijs (Cerf) 1981, p. 251; Ned. vert. *Wat is film?* Weesp (Wereldvenster) 1984.

17. Gerstenkorn, a.w., p. 29.

18. De problematiek van de figuur-als-afwijking heeft lange tijd het retoricaal debat bepaald: de figuren werden lange tijd als een afwijking van het normale taalgebruik gezien, met de poëzie als nobel, positief voorbeeld van een dergelijke afwijking. Maar die discussie over wat norm en afwijking zou kunnen zijn, heeft de angstaanjagende vrijheid van de taal, waarover Barthes spreekt, verdoezeld en bezworen.

materie, zoals in de literatuur tussen de regels. Dat veroorzaakt metaforische of onvolledige definities van de ellips, die in de theorie alleen maar bedriegelijke gaten te zien geven. Bovendien wordt de ellips geen recht gedaan door die exclusieve obsessie voor het temporele gat of de hiatus: de ellips is een *discours*-element dat in een film op vele wijzen vorm kan aannemen.

Maar in tweede instantie moeten we een mogelijk excès van dat valse spoor proberen tegen te gaan: lokaal (lokaliseerbaar) betekent ook dat er, om van een figuur te kunnen spreken, een interactie, hoe miniem ook, tussen een intellectuele daad en een talige daad (een) plaats moet hebben. Die verplichte interactie is een retorische zeef die het mogelijk maakt het verschil aan te geven tussen de ellips als figuur en de 'illusionaire Volheid' van de filmische representatie. Die interactie beschermt het discursieve aspect van de figuur tegen een mogelijke ontologische of idealistische tendens van het filmonderzoek. Het hors-champ, een virtueel ellipsen-reservoir, kunnen we zolang er geen interactie is buiten beschouwing laten. Het idee van 'lokaal' is als een afweer tegen het fantasmatische idee van een Volheid (zie Fontanier), die niets anders is dan een effect van het discours (ook al is de ellips, zoals Roland Barthes zegt, symptomatisch voor 'een vrijheid zonder dwingende maat').

Een derde reden voor het uitzetten van dat valse spoor heeft te maken met het feit dat de ellips als lokale figuur iets gemeen heeft met het ellips-symptoom. Want als de lokale ellips een zaak van het discours is (en niet van de film), dan is de ellips-symptoom een zaak van de cinema als institutie (en niet van een uniek discours).

De ellips, figuur-symptoom

De lokale ellips is een figuur met twee dimensies, die speelt in de marges tussen het zeggen en het gezegde. Als we de ellips in een cinematografische optiek bestuderen dan is zij eveneens een figuur die twee verschillende snelheden bezit: de ellips is oftewel een zeer frequente en banale figuur die bijna betekenisloos is, of een zeldzame figuur die gekenmerkt wordt door een hoog semiotisch en affectief soortelijk gewicht.

Wat de banaliteit van de ellips betreft, elke 'standaardfilm' kent talloze ellipsen die maken dat we zonder problemen het verband tussen de shots, scènes en sequenties infereren. Dergelijke ellipsen zijn symptomatisch voor een verbod: de toeschouwer te vervelen. We zien hier

ook een ander veelzeggend verschil opduiken tussen de theoretische verklaring van de banale ellips en de elliptische lezing die de toeschouwer praktizeert. In de theorie wordt de banale ellips vaak zo uitgelegd (ik overdrijf enigszins): meneer Jansen loopt de trap van zijn huis af en vervolgens zien we meneer Jansen in zijn auto op de snelweg. De ellips heeft betrekking op de uitgespaarde tijd die nodig was voor meneer Jansen om zijn huis uit te gaan, zijn auto te starten en tot hier op de snelweg te geraken. Afgezien van het feit dat een dergelijke opvulling van de ellips weinig pertinent is (men kan haar eindeloos volstorten), legt een dergelijke omschrijving geen rekenschap af van de ervaring van de toeschouwer. Deze is niet zozeer in de opvulling geïnteresseerd als wel in de geweldige economie van het filmische discours. Wanneer de toeschouwer geen andere aanwijzingen krijgt die zijn aandacht vestigen op de ellips, wint het economische effect van de figuur het van de theoretische uitleg van wat mogelijk uitgespaard werd.¹⁹ De ellips is, in de banale zowel als in de zeldzame vorm, een indicatie voor het feit dat de standaardfilm schippert tussen twee deontische modaliteiten die door of aan het verlangen van de toeschouwer opgelegd worden: het gebod van moeten-niet-zeggen (van alleen dat wat essentieel is voor een vlotte verhaalloop) en een verbod van moeten-niet-zeggen (van wat aanstoot zou kunnen geven). En het is nog steeds de Amerikaanse film die het duidelijkst een dergelijke gespletenheid laat zien. Films met een gewaagd thema gekoppeld aan een pudieke vormgeving zoals *WILD AT HEART* (een 'amour fou'-relatie) en *PRETTY WOMAN* (een liefdesgeschiedenis tussen een keiharde zakenman en een prostituee) zijn kenmerkend voor een cinema met het motto 'Wij hebben die borsten verdoezeld die u niet zou horen te zien'.

De (officiële, ideologische en psychoanalytische) censuur heeft altijd twee facetten. Christian Metz formuleerde dat aldus: 'Een van de meest opvallende karakteristieken van de censuur – zonder welke haar bestaan ons definitief zou ontgaan – is dat ze steeds overtreden wordt, constant "ontdoken" wordt. Ze is zelfs niets anders dan een groot geheel van ontduikingen en draaikolken: ze is wel degelijk een "ver-

19. En dat economische aspect wordt ook op een andere, symbolische manier bevestigd: de toeschouwer heeft betaald om een spektakel te zien, hij wil waar voor zijn geld. En dit dogma is zo sterk ingeworteld in de cinematografische institutie dat ze zelfs (en gelukkig maar) een tegenstroming geprovoceerd heeft: *SLEEP EN EMPIRE STATE BUILDING* van Warhol, *JEANNE DIELMAN* en *NEWS FROM HOME* van Chantal Akerman en *CASTA DIVA* van Eric de Kuyper.

sperring'', maar zoals een stuwdam bij de uitmonding van bepaalde rivieren die het water nu eens gemakkelijk dan weer zeer moeizaam doorlaat.²⁰

Die 'versperring' heeft te maken met het werk dat twee belangrijke psychoanalytische figuren, de *Verschiebung* en de *Verdichtung*, verrichten. De ellips put voor een deel uit dezelfde bron die de psychoanalytische kraan van gefilterd water voorziet: ze staat in een geprivilegieerde verhouding tot het verlangen. J.F. Lyotard schreef: 'Er bestaat een radicale samenzwering tussen de figuur en het verlangen. Deze gedachte vormt de hypothese die Freud de weg wijst als hij de intelligentie van de droomoperaties onderzoekt. Zij maakt een sterke articulatie mogelijk tussen de Orde van het Verlangen en de Orde van het Figurale via de categorie van de transgressie.'²¹

Als semiotische en affectieve figuur staat de ellips eerder aan de zijde van het geseccundariseerde, maar ze vertoont wel degelijk sporen van de *Verschiebung* en de *Verdichtung* (en van de transgressie, zie de problemen van de censuur-ambtenaar van het Hays-Office). Hernemen we het voorbeeld van *GONE WITH THE WIND*: we kunnen infereren wat er gebeurd is / kan zijn tijdens die nacht; dit wordt door de volgende scène met terugwerkende kracht gecondenseerd in de ellips en de fade-out, 'verschoven' (*Verschiebung*) in de 'materie' van de fade-out en het 'lichaam' (bevrediging en teleurstelling) van Scarlett in de volgende scène. We zien hier de contextuele besmetting van de ellips, ook een soort *Verschiebung*. Maar die *Verdichtung* en *Verschiebung* functioneren slechts wanneer we hen beschouwen tegen de achtergrond van de fictie, van de 'beeldsignificat'.

De filmtheoreticus heeft niet met de droom te maken, maar met een droomwereld: het universum van de fictie.²² De loochening, een andere psychoanalytische categorie, vormt het constitutieve element van dit universum. De loochening is een andere mengvorm (een compromis?), zoals Mannoni aangaf in zijn beroemde formule 'Ik weet best..., maar toch'.²³ Is het een toeval dat die formule bijna letterlijk zo door Frieda Grafe in de mond van de Hays-Office-ambtenaar gelegd wordt ('Men weet heel goed wat hij zegt, maar men kan niet bewijzen

20. Metz, *Le signifiant imaginaire*, a.w., p. 314.

21. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*. Parijs (Klincksieck) 1971, p. 271.

22. Zie voor het verschil tussen droom en film: Metz, 'Le film de fiction et son spectateur', in: *Le signifiant imaginaire*, a.w., pp. 121-176.

23. O. Mannoni, 'Je sais bien, mais quand même...', in: *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*. Parijs (Seuil) 1969, pp. 9-33; Ned. vert. 'Ik weet best, maar toch...', in: *Versus* 2/1983, pp. 15-34.

dat hij het zegt')? Ja en nee, waar het hier om gaat is het *bijna*. Want de 'ik' van 'Ik weet best...', betreft het subject dat in volledige vrijheid van de Loochening kan genieten, terwijl de 'men' van 'Men weet heel goed' de moraal, een collectief subject betreft (dat over sanctie beschikt als ze de feiten kan bewijzen).

Om zijn fictie-geloof te voeden, wil en moet de toeschouwer een bestaan toedichten aan dat fictieve universum zonder het slachtoffer van die toekenning te worden.²⁴ Zo kan hij een coherentie en een continuïteit geven aan het filmische vertoog, dat in zeer grote mate discontinu en partieel is. De toeschouwer kan, door de loochening, de ellips volstorten. En, waarom niet, afwezige beelden zien, een liefdesnacht meebeleven voor de duur van een fade out. De ellips schept een Verbeelding van de Verbeelding, een Verbeelding tot de tweede macht. Wanneer de filmtheoreticus die Verbeelding van de Verbeelding te lijf wil gaan, bevindt hij zich in dezelfde ongemakkelijke en gespleten positie als de man van het Hays-Office: hij moet afstand doen van de toeschouwer die hij in zich draagt (zijn 'ik') om deze aan de objectieve blik van de wetenschapper te onderwerpen (zijn 'men').

De ellipsfiguur heeft een geprivilegieerde verhouding met het verlangen. De ellips kan in scène gezet worden via een esthetische inspanning. De klassieke film heeft regels voor de assen, de decoupage, de interpunctie, enzovoort ontworpen om de continuïteit in een in zeer hoge mate discontinu vertoog te kunnen beheersen en zo de illusie van een transparantie, van een 'venster op de wereld' in stand te kunnen houden.²⁵ De ellips zorgt in de 'klassieke' film, dat 'goede imaginaire object',²⁶ voor een vlotte doorstroming tussen de discontinue elementen. Bij wijze van tegenvoorbeeld kunnen we denken aan de

24. In tegenstelling tot het fictie-geloof dat een compromisvorming is, kan het religieuze geloof niet aan de loochening onderworpen worden: het bestaan van God kan men bevestigen noch ontkennen. Met zijn gebruikelijke duivelse humor maakt Lacan dan ook van het Onbewuste zijn psychoanalytische god: volgens hem is de waarlijke formule van het atheïsme niet: 'God is dood' (Nietzsche), maar 'God is Onbewust'. De vooronderstelling van het bestaan van het Onbewuste kan bevestigd noch ontkend worden. Zie J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Parijs (Seuil) 1964, p. 58.

25. In de klassieke filmtaal vormt de ellips geen stilistisch of perceptief probleem meer. Maar we winnen er niets mee als we uit het oog verliezen dat een vloeiend filmverhaal (en de ellipsen) een inspanning vereisen. De banale ellips is misschien een 'versleten' figuur, maar een (economische) figuur desalniettemin.

26. Zie wat dat 'goede object' betreft: C. Metz, *De Beeldsignifikant*. Nijmegen (Sun) 1980, pp. 13-29.

beruchte 'jump-cuts' in *A BOUT DE SOUFFLE* van Godard: deze werden veroordeeld of bewonderd vanwege de verwarring en de onplezierige ervaring die ze veroorzaakten.

De betekenisvolle ellips kan tot een *mise-en-scène* uitnodigen. Een voorbeeld. In de film *HARU* (Finland, 1937) hebben we een heldin die genoeg heeft van haar moeizame bestaan als boerin. Een rondreizende koopman doet haar ertoe besluiten haar man te verlaten. Ze vluchten in een bootje over de rivier. Als ze eenmaal buiten bereik van de jaloerse boer zijn, gaan ze aan wal en vlijen zich neer in het gras. Dan zien we een vrij lang beeld dat deel zou kunnen uitmaken van de dië-gese maar niet van de actie: op het wateroppervlakte zien we twee bel-len drijven, een grote en een kleine. De bellen dansen om elkaar heen, botsen dan tegen elkaar en smelten samen tot een grote bel. Dan gaan we weer terug naar onze tortelduiven. De vrouw, verrast en gelukkig, zegt: 'Ik had nooit gedacht dat het zo wonderbaarlijk zou zijn!', waar-op de man antwoordt: 'Ik ook niet'. Een dialoog waarmee de toeschouwer van harte kan instemmen!

De *mise-en-scène* maakt van de ellips vaak een gemengde retorische formatie. Christian Metz liet zien dat een figuur geen vaste eenheid is (een valse erfenis van de literaire retoriek, die zich vaak aan het woord vastklampte), maar een beweging die door meerdere retorische dimensies bezet kan worden.²⁷

Het voorbeeld van *HARU* is een retorische configuratie met meerdere dimensies: we hebben hier met een ellips te maken (de inferentie van de liefdesdaad die door de film bevestigd wordt: de vrouw wordt zwanger), met een metafoor (de 'paringsdans' van de twee luchtbell'en, hun 'botsing' en het 'opgaan' van de een in de ander als metafoor van de vleselijke daad) en een metonymie (diëgetische contiguiteit van de rivier, het paar en het wateroppervlak, die door de filmische opeenvolging op vrije wijze tot een syntagma gemaakt wordt). En om het metaforische aspect tot stand te brengen, antropomorfiseren we de bellen (de grote = de man, de kleine = de vrouw). Deze bellen zijn geen diëgetische eigenschappen van de personages (we hebben hier dus niet met een synecdoche te maken), maar aangezien de antropomorfisering een figuur is die een overdracht van semantische eigenschappen betreft, zouden we ons zelfs kunnen afvragen of we niet met een vergelijkbare configuratie te maken hebben die in de talige reto-

27. Metz, 'Metaphore/Metonymie', a.w., pp. 177-371.

riek een hyppalage genoemd wordt (de verplaatsing van een bijvoeglijk naamwoord van het ene zelfstandig naamwoord naar een ander zelfstandig naamwoord): het is de wonderbaarlijke dans van de bellen die de vleselijke daad wonderbaarlijk maakt, zoals de vrouw zelf letterlijk zegt!

De ellips is een figuur die een intellectuele inspanning vereist; de retorica heeft daarop steeds het accent gelegd. Gilles Deleuze spreekt over de ellips als een beeld-redenering.²⁸ Maar ze is evenzeer, zo niet meer, verbonden met het verlangen van de toeschouwer. De ellips is een 'trader' op de beurs van vraag en aanbod. In haar cinematografische dimensie is de ellips symptomatisch voor een dergelijke economie: als banale figuur zorgt ze ervoor dat de filmische stroom zonder problemen verloopt; als betekenisvolle figuur speelt ze openlijk de kaart van het verlangen; als virtuele vorm (het hors-champ bijvoorbeeld) is ze een constante, ondergrondse spanningslaag. En als betekenisvolle figuur (de voorbeelden van *GONE WITH THE WIND* en *HARU*) is ze een figuur van een onlogische contaminatie-logica: de afleiding van de geëllipteerde elementen stijgt boven de ellips uit en stroomt over de oevers van haar bedding.

André Bazin zei eens: 'De cinema neemt voor onze blik de plaats in van een wereld die overeenstemt met ons verlangen'. Een mooie omschrijving waarmee Godard *LE MÉPRIS* opent. De ellips is een sleutelfiguur in die wereld die overeenkomt met ons verlangen. Maar het gaat erom te weten of een dergelijke overeenkomst van democratische of totalitaire aard is. Op dat punt zijn Godard en Truffaut, de zonen van spirituele vader Bazin, het niet met elkaar eens. Voor Truffaut 'wordt het publiek niet bij de creatie opgeteld, maar is bij de creatie betrokken, het maakt deel uit van de film (...), onze lach slaat de brug tussen de ene scène en de andere'.²⁹ Maar men kan ook, zoals Godard ooit gedaan heeft, het tegenovergestelde verdedigen: 'In de bioscoop denken we niet, we worden gedacht.'³⁰ Die posities zijn echter schijnbare opposities: dat is omdat de ellips de katalysator van ons verlangen is. En zoals we weten, denkt het verlangen niet, het bewerkt ons. De ellips als figuur en symptoom van een verlangende, niet-reflexieve intelligentie?

28. Deleuze, a.w. (noot 5), p. 222.

29. Truffaut, *Les films de ma vie*, a.w. (noot 2).

30. J.L. Godard, *Jean-Luc Godard*. Parijs (Cahiers du cinéma) 1985, p. 74.

De klassieke ellips van de liefdesdaad schijnt vandaag de dag een figuur te zijn die uit de mode is (het lot van vele verstarde figuren). In de veronderstelling dat de ellips een geheim, een verboden vrucht verborg, heeft men in de appel gebeten en geprobeerd, zowel in de film als op de televisie, de ellips te ontsluiten. Zoals ik heb proberen aan te geven in deze tekst, stelt de ellips al sinds lang de positivistische theoreticus die zijn vinger op het gat wil leggen, voor problemen. Maar de ellips blijft ook de 'moderne' toeschouwer en zijn verlangen chanteren. Verjaagd uit het Paradijs van de Cinematografische Onschuld wrekt de ellips zich door niet meer (of slecht of op gedateerde wijze, zie *WILD AT HEART* of *PRETTY WOMAN*) datgene te verbergen wat we haar vergeefs proberen te ontfutselen, door de Verbeelding in beelden proberen te vangen. De ellips blijft aldus een schandalige figuur. Zou er toch zoiets als gerechtigheid zijn?