

televisie : links of rechts ?

jan peters

De titel van deze bijdrage heeft niets te maken met de politieke oriëntatie van welke omroep dan ook, maar wil aandacht vragen voor de manier waarop de luisteraar en de kijker de informatie verwerkt die hem door de radio of de televisie wordt aangeboden. Nu een aantal gegevens uit het neurofysiologisch onderzoek naar de verwerking van informatie door onze hersenen ook in populaire publikaties ter sprake plegen te komen, kan het zijn nut hebben hier even kritisch bij stil te staan (1). Iedereen weet nu langzamerhand wel dat alle binnenkomende informatie alleen in ons geheugen (voor later gebruik) kan worden opgeslagen na eerst in een *mentale* code te zijn omgezet. (Vergelijk de noodzaak om informatie die in het geheugen van een computer moet worden bewaard, eerst te vertalen in een speciale computertaal.) Ook is genoegzaam bekend dat het in hoofdzaak de *linker* helft van onze grote hersenen is, waarin de oorspronkelijk in *taal* aangeboden informatie verwerkt wordt. Vooral het klinisch onderzoek van patiënten met hersenletsels heeft dit laatste aan het licht gebracht. Een beschadiging van de linker hersenkwab kan ernstige spraak- en leesstoornissen veroorzaken, of zelfs tot compleet verlies van alle taalfuncties leiden.

De *rechter* hersenhelft is volgens sommigen een verwaarloosd gebied. Wij maken er veel te weinig gebruik van, ook al is ze geschikt om er juist dat soort informatie in te bewaren dat niet van talige aard is, zoals bijvoorbeeld de visuele gedaante van allerlei objecten en de indeling van een ruimte. Beschadiging van dit gedeelte van de hersenen veroorzaakt het verlies van het vermogen om mensen, gezichten, plaatsen en dingen te herkennen. En hier nu komt het *beeld* op de proppen. Want het is precies het beeld dat dergelijke informatie kan bevatten. Alles wat ons per beeld aan kennis wordt meegedeeld, moet, meent men, terecht komen in de rechter hersenhelft.

Sommige onderzoekers en vooral theoretici die uit het klinische materiaal conclusies willen trekken voor de praktijk, gaan nog een heel stuk verder. De rechter hersenen zouden bij uitstek het terrein zijn van de intuïtie, de verbeeldingskracht (en dus het artistieke) en het 'holistische' denken, dus van alles wat het tegendeel is van het rationele, deductieve en analytische denken, dat 'links' gebeurt. En omdat onze hele opvoeding zo sterk doortrokken is van het verbale - waartoe ook de radio het nodige bijdraagt - en het 'rechtse' denken maar weinig aandacht krijgt, zou het gebruik van beelden deze scheve toestand weer recht(s) kunnen trekken. Kortom, de beeldmedia, waaronder vooral de televisie, zouden in dit opzicht een heilzame taak vervullen.

Helaas liggen de zaken niet zó simpel. Televisie bestaat niet alleen uit beelden (zoals de radio niet alleen uit woorden bestaat), en bovendien zijn beelden nog wel wat meer dan afbeeldingen van concrete zaken zoals mensen, gezichten, plaatsen en objecten. Ook over de aard van de informatie die in beelden kan worden geformuleerd, valt nog wel het een en ander te zeggen. Laat ik beginnen met het laatste.

BEELD EN INFORMATIE

Men hoort nogal eens beweren dat kennis of informatie - ik maak hier nu maar geen verschil tussen - die ons in beelden wordt aangeboden, gemakkelijker wordt opgenomen en beter wordt onthouden dan kennis die verbaal geformuleerd is. Een dergelijke bewering blijft volkomen gratuit, zolang men de aard van de betreffende informatie niet heeft gespecificeerd (a), niet heeft vastgesteld om wat voor beelden het gaat en wat er precies mee gedaan wordt (b), en niet heeft achterhaald hoe de mentale verwerking ervan gebeurt (c). Ik laat dan nog maar in het midden wat degene voor wie de informatie bedoeld is, al afweet van het onderwerp in kwestie; want die selecteert uit het aanbod wellicht alleen wat hijzelf bruikbaar acht, en dit zal hij dan proberen in te passen in zijn al aanwezige kennis ter zake. Zodat datgene wat mentaal bij hem achterblijft, allerminst een afdruk hoeft te zijn van wat hem aangeboden werd.

Er zijn vele soorten informatie: weten hoe iets er uitziet, is wat anders dan weten hoe iets gedaan moet worden, weten hoe een computer werkt, is een ander soort kennis dan het kunnen vervoegen van een aantal Franse onregelmatige werkwoorden. Veel van die kennis doen wij op door eigen ervaring, door directe observatie van de wereld om ons heen en door oefening. Maar in andere gevallen zijn wij aangewezen op hulpmiddelen die de eigen ervaring kunnen vervangen en aanvullen. En zeker kunnen wij daar niet buiten als wij kennis willen verwerven die niet op persoonlijke ervaring berust, zoals wiskundige of filosofische inzichten. Het voornaamste van die hulpmiddelen is de taal. De woordtaal heeft het grote voordeel dat vrijwel elk soort informatie ermee omschreven kan worden, maar of ze erg geschikt is om ons te laten horen hoe de negende van Beethoven klinkt, en uit te leggen hoe een DNA-molecule in elkaar zit, laat zich betwijfelen. Als het kan, nemen wij in dergelijke gevallen toch liever onze toevlucht tot andere hulpmiddelen, een grammofoonplaat in het ene geval, een tekening of driedimensionaal model in het andere. Ook het audiovisuele beeld kan voor sommige soorten van kennis een uitkomst zijn. Het vervangt door zijn realisme soms de eigen directe ervaring, wanneer de te verwerven kennis betrekking heeft op visueel en/of auditief waarneembare zaken. Denk maar aan de toepassing van audiovisuele beelden bij de opleiding van piloten in een vlucht-simulator. Maar daarnaast heeft het audiovisuele beeld nog heel andere informatieve capaciteiten.

DE VORM VAN HET BEELD ALS INFORMATIEDRAGER

Afgezien van de hier niet ter zake doende kennis die door directe observatie van de buitenwereld verkregen wordt, is informatie in de pragmatische betekenis van het woord te definiëren als het beoogde of bereikte cognitieve effect van een mededeling. Op zichzelf genomen deelt een beeld, hoe realistisch het ook is in de weergave van de dingen en feiten die erdoor worden weergegeven, echter niets mee. Men kan er alleen van alles uit aflezen. Een mededeling veronderstelt dat een ander er iets van *zijn* visie op het afgebeelde heeft ingelegd. Of die visie nu letterlijk of figuurlijk moet worden verstaan - hoe hij het afgebeelde *ziet* of hoe hij erover *denkt* -, in beide gevallen is het de *vorm* van het beeld (of van de beeldenreeks), waarin de informatie is vastgelegd. De *beeldvorm* is de manier waarop wij het afgebeelde te zien krijgen.

Bij een 'letterlijke' visie dient de beeldvorm ons als een observatie-instrument dat onze eigen blik te hulp komt. Geleid door de vorm van het beeld en dus kijkend met het camera-oog kunnen wij soms méér te weten komen over het afgebeelde dan bij een direct contact met de realiteit. De dingen in haar gezichtsveld analyserend en herstructurerend gaat de camera de kijker voor in het exploreren van hun ruimtelijke samenhang en hun temporele ordening. Ten behoeve van de kijker 'ontdekt' de camera verbanden die anders verborgen zouden blijven. Ze laat hem anders niet opvallende details zien zonder hem een overzicht van het geheel te onthouden. Ze biedt hem een observatiepost die zich voortdurend op de beste wijze aanpast aan de optisch-akoestische veranderingen in de te observeren gebeurtenissen. Ze stelt hem in de gelegenheid zich te oriënteren in de afgebeelde ruimte en inzicht te krijgen in de consecutieve structuur van de elementen waaruit een handeling is opgebouwd. Normaliter onmogelijke gezichtspunten geven hem een volkomen nieuwe kijk op de dingen, en de montage verandert ook ingrijpend zijn tijdsperspectief.

Met al deze vormen van informatieverwerving is de kijker denkend actief, al beweegt zijn denken zich dan ook alleen op het niveau van het meekijken. De camera dient hem, zoals gezegd, alleen als observatie-instrument. Maar dit wordt hem wel door een ander aangereikt, zodat het voor hem observerende subject, de maker van de beelden, nooit helemaal afwezig is bij dit proces. De fotograaf, cineast of televisie-verslaggever hoeft zich niet nadrukkelijk via zijn camerahandeling of het daaraan toegevoegde woord uit te spreken om toch, stilzwijgend, aanwezig te zijn in dit waarnemende denken van de kijker. Anders wordt het wanneer hij zijn publiek wil beleren of voorlichten, of wanneer hij iets wil beweren en bewijzen. Dan brengt hij ook zijn eigen visie in figuurlijke zin, dus als een gedachte of gedachtengang, picturaal tot uitdrukking. Bijvoorbeeld door de weergegeven dingen en feiten, toestanden en gebeurtenissen met zijn camerahandeling te ordenen, te analyseren, te combineren, te vergelijken, vanuit diverse standpunten te tonen en vooral ook door een (didactische, betogende, journalistieke) structuur te brengen in het geheel van de af te beelden zaken. Dramatisering van de werkelijkheid door lijn te brengen in de opgenomen beelden, sociale tegenstellingen laten zien door de verbinding van inhoudelijk contrasterende toestanden, toevoeging van commentaar of een 'voice over' (waarmee van het getoonde een ik-verslag kan worden gemaakt), en een ideeën-montage zoals Eisenstein die al voorstond: dat zijn van oudsher de voornaamste middelen om in een audiovisuele beeldenreeks de persoonlijke opvattingen van de maker kenbaar te maken. De kijker moet nu de beeldvorm als een formulering van gedachten zien te interpreteren, en daarmee krijgt zijn denken zelfs iets *conceptueels*. Het denkend meekijken met het camera-oog ruimt nu de plaats in voor een begrijpen van onzichtbare (maar wel door de beeldvorm verbeelde) inzichten, oordelen, geestelijke relaties.

Maar ook de formulering van dergelijke gedachten in beeldvorm blijft altijd betrokken op het visueel of auditief waarneembare. Daarom zijn *abstracte* redeneringen in beeldtaal alleen onmogelijk. Om redeneringen van het type 'als het regent, gaat de wedstrijd niet door' te formuleren, moet men kunnen abstraaheren van het individuele en particuliere geval en met algemene begrippen werken. Men kan de kijker in beelden wel laten zien wat er gebeurt als men iets bepaalds doet of nalaat, en hem door het vermenigvuldigen van dergelijke voor-

beelden brengen tot een soort inductieve gevolgtrekking, maar deductieve redeneringen blijven voorbehouden aan het gebruik van het woord. Vakantiefoto's beweren en bewijzen dankzij hun facticiteit (2) alleen impliciet dat men op safari geweest is. Expliciete beweringen en bewijsvoeringen kunnen niet buiten het verbale begrip, al kan het zeer efficiënt zijn dat men de zaken waarop deze beweringen betrekking hebben, via afbeeldingen bij de hand heeft.

Omdat de informatieverwerving via het meekijken met de camera en via het begrijpen van de betekenis van de beeldvorm ook gebaat kan zijn met een verbale leidraad, ga ik even apart in op het samengaan van woord en beeld.

HET TOEGEVOEGDE WOORD

Elke communicatief bedoelde (dus voor een ander bestemde) taaluiting of taalhandeling omvat altijd tegelijk een *illocutie* en een *propositie* (3). Met het uitdrukken van een propositie geeft men een stand van zaken weer, bijvoorbeeld dat het aan het sneeuwen is. Het illocutionaire deel van een taalhandeling geeft aan de propositie een bepaalde communicatieve gerichtheid. Zo kan men aan de propositie 'het sneeuwt' de illocutie verbinden 'ik beweer (dat het sneeuwt)' of 'ik hoop (dat het sneeuwt)' of 'ik ontken (dat het sneeuwt)'. Beweren, hopen, ontkennen, vragen, betwijfelen, bevelen en nog een aantal andere werkwoorden noemt men performativa; zij geven de aard van de communicatieve strekking van de propositie aan.

Nu kan men in beelden, dat wil zeggen met de camerahandeling, geen vragen stellen, geen bevelen geven, geen wens uitdrukken, niets beloven, niets betwijfelen en niets verzekeren. De beeldtaal kent geen substituut voor dergelijke performativa. Men kan er trouwens ook geen 'ik' in zeggen. De instantie die zich in een camerahandeling uit, komt wel eens tevoorschijn in een opvallende camerabeweging of montagevorm, en wij kunnen zo'n vormgeving eventueel wel toeschrijven aan de maker van de beeldenreeks, maar dat hij daarmee ook iets vraagt, belooft, wenst of betwijfelt, is er niet uit af te leiden. Men kan eigenlijk alleen maar zeggen dat de instantie die de camerahandeling verricht, zo die zich al kenbaar maakt, een stand van zaken *toont*. Dat is het enige performativum dat de beeldtaal kent. Alleen als vertoner van de uitgebeelde handeling komt de maker (soms) in de camerahandeling tevoorschijn.

Of hij moet gebruik maken van een buitenbeeldse verbale tekst. In de woorden waarmee hij de camerahandeling begeleidt, kan de cineast natuurlijk wel 'ik' zeggen, en dus ook vragen stellen en wensen uitspreken. Het is inderdaad in heel wat films het verbale commentaar dat voor de illocutionaire strekking moet zorgen, en dat daarom onmisbaar is als de filmmaker meer wil doen dan alleen maar dingen *tonen*. Met zijn verbale commentaar kan ook de filmmaker van de door hem getoonde beelden een bewering maken, of er het karakter van een persoonlijke opinie aan geven, maar andere illocuties lijken minder gemakkelijk aan beelden te koppelen. In plaats van buitenbeelds commentaar te leveren, kan de filmmaker zichzelf of zijn zegsman in zijn beelden mee (laten) afbeelden en zich vanuit het beeld tot de toeschouwer richten (door recht in de lens te kijken) en ook op die manier de getoonde beeldinhoud van illocutionaire kanttekeningen voorzien.

Als onderschrift bij een foto en als commentaar bij een film of televisieprogramma kan het woord de in het beeld vervatte boodschap proberen te vertalen, een pleonasme dat alleen zin heeft als de zender meent dat de picturale mededeling op zichzelf niet duidelijk genoeg is.

De normale functie van zo'n buitenbeeldse tekst bestaat in de beschrijving van wat het beeld zelf *niet* kan meedelen. In de fotojournalistiek zal deze toegevoegde informatie dikwijls betrekking hebben op plaats en tijd van het afgebeelde gebeuren, op de identiteit (naam, functie, rol) van de afgebeelde personen en op de context waarvan het afgebeelde deel uit maakt. Ook kan het woord naar voren halen wat in het picturale van het meeste belang wordt geacht ("Let op de gezichtsuitdrukking van..."). Deze emfase, die aan sommige delen van de picturale mededeling meer waarde toekent dan aan andere, heeft vooral zijn nut als de zoveelste foto over hetzelfde onderwerp in een geïllustreerd weekblad ons niets meer vermag te zeggen, vermoeid als wij dan al zijn door het bekijken van de vele voorafgaande foto's. Dan kan het onderschrift de betreffende foto's weer nieuwe informatieve kracht inblazen.

In het verlengde hiervan ligt de hulp die de legende bij een foto en vooral het commentaar bij een audiovisuele tekst van enige omvang de kijker kan bieden bij het opnemen van de picturale boodschap. Zo'n foto of beeldtekst kan zoveel gegevens bevatten dat ons oog niet meer weet waar het zich op moet concentreren. Dit kan een tekort zijn in de informatieve strategie van de tekstopbouw, maar is anderzijds toch ook wel toe te schrijven aan de niet-lineaire groepering van de visuele details, die van de kijker vergt dat hij ook op eigen gelegenheid rondkijkt in de beeldruimte en een keuze maakt uit de vrijwel onuitputtelijke hoeveelheid visuele informatie. De verbale tekst ontnemt hem weliswaar de vrijheid om dit helemaal naar eigen inzicht en voorkeur te doen, maar ze verlost hem anderzijds van de onzekerheid of hij wel het essentiële heeft opgemerkt. Omdat de taal met abstracte begrippen werkt, kan een bijschrift de concrete feiten en dingen op de foto of in een audiovisuele beeldenreeks in conceptuele categorieën onderbrengen. Hiermee kan de zender onder meer bereiken dat het individuele en particuliere geval een illustratie wordt van het algemene en veel voorkomende. Een foto van hongerende kinderen representeert dan 'de' hongersnood, een beeld van een modieus geklede vrouw staat dan voor 'de' modebewuste vrouw. In andere gevallen levert dit een ideologisch geladen interpretatie op van het afgebeelde, bijvoorbeeld wanneer het bijschrift bij een foto van het politie-optreden tijdens de ontruiming van een kraakpand gewaagt van 'de politie-terreur' dan wel van 'de bewakers van de openbare orde'.

Het factische karakter van het mediale beeld beperkt het illocutionair gebruik van het buitenbeeldse woord meestal tot het assertieve, tot een bewering, en dit gebeurt dan ook nog stilzwijgend, zonder performatieve werkwoorden. Het mediale beeld constateert of beweert eigenlijk zelf al impliciet dat de dingen en feiten zo zijn als ze zijn afgebeeld. De verbale expressie van twijfel aan de juistheid van zo'n constatering of bewering zou ook de facticiteit van het mediale beeld twijfelachtig maken. Andere performativa zoals 'ik geloof', 'ik wens' of 'ik betreur' ('dat het hier afgebeelde gebeurd is of zal gebeuren') verdragen zich evenmin met de feitelijkheid van de beeldinhoud. Directieve illocuties, zoals voorschriften en adviezen, komen wél regelmatig voor, onder andere in geïllustreerde handleidingen of werkinstructies.

DE MENTALE HERCODERING

Hoe ziet de via beelden verkregen informatie er nu *mentaal* uit? Bestaat ze nog steeds uit dezelfde maar nu geïnterioriseerde beeldvormen en de hierin af- of uitgebeelde zaken met de daar weer bijhorende tekens van verbale en andere aard? Of moet ze zoals alle andere binnenkomende informatie worden omgezet in een speciale mentale code die door onze hersenen kan worden verwerkt? Er zijn over deze mentale hercodering diverse theorieën in omloop, waarvan de ene iets meer door bevindingen van de neurofysiologie geruggesteund wordt dan de andere. Bij de meeste psychologen die zich hebben beziggehouden met het onderzoek naar dit probleem, is de theorie van de twee codes (de 'dual code hypothesis') van Paivio favoriet. Paivio (4) onderscheidt een visueel-spatieële en een verbaal-sequentiële code. Bij de eerste vormt men zich een visuele en ruimtelijke voorstelling van een object, bijvoorbeeld van zijn grootte, vorm of plaats. Bij de tweede wordt de aangeboden informatie omgezet in een propositie, dat wil zeggen in een verbinding van een subject met een predikaat. Zo'n propositie heeft een abstract karakter, want ze specificereet relaties tussen begrippen (voorbeeld: 'de mens is een redelijk wezen'). Niet alle auteurs nemen echter aan dat zo'n propositie altijd in woorden wordt vertaald. Sommigen zijn van mening dat ook beelden tenminste gedeeltelijk als proposities zijn op te vatten. Maar dan denken ze niet aan de *beeldvorm*, maar aan het feit dat binnen de *beeldinhoud* visuele predikaten te onderscheiden zijn van visuele subjecten. Verschillen in grootte of positie en andere zichtbare relaties tussen de delen van het afgebeelde worden dan als een predikaat opgevat (5).

Het verschil tussen deze twee manieren om informatie te verwerken wordt door andere auteurs weer in andere termen verwoord, onder meer in 'holistisch' (van het Griekse 'holos' = geheel) tegenover 'analytisch'. De linkerhelft van de grote hersenen speelt in elk geval de hoofdrol bij het vastleggen van de informatie die verbaal-sequentieel (of propositioneel of analytisch) gecodeerd wordt, en de rechterhelft is meer actief in de verwerking van visueel-spatieel materiaal. Maar tussen beide systemen bestaat wel een wisselwerking; de (her)codering verloopt meestal niet uitsluitend in de ene óf de andere code. Aan te nemen valt dus dat de informatie die via beelden wordt aangeboden, tenminste voor zover ze niet uitsluitend van visueel-spatieële aard is, door beide hersenhelften samen wordt verwerkt. Want als in de rechterhelft alleen kennis van observeerbare feiten (zoals de genoemde grootte, vorm en plaats van een object) kan worden opgeslagen, komt er maar een gedeelte van wat beelden aan informatie kunnen behelzen in de rechter hersenhelft terecht, en is het dus onjuist die helft te beschouwen als het exclusieve domein van 'het' beeld zonder meer. Beelden, hebben wij gezien, kunnen nog heel wat méér kennis bevatten dan visueel-spatieële. Nog afgezien van de woorden en andere niet-visuele tekens die ze kunnen afbeelden of die eraan worden toegevoegd, kunnen ze door hun vorm een eigensoortige propositionele structuur hebben. De vorm van het beeld (bijvoorbeeld van de opname en de montage) kan immers ook iets 'zeggen' over de afgebeelde beeldinhoud, zodat die vorm een predikaat is bij een subject dat bestaat in de beeldinhoud. Ook is het onjuist het consecutief-temporele - als het tegendeel van het simultaan-spatieële - als een kenmerk te beschouwen dat alleen maar in de woordtaal terug te vinden is (zoals Droste (6) stelt); ook een audiovisuele

beeldenreeks heeft, én door zijn opeenvolging van shots én door het bewegingsverloop binnen de shots, iets consecutief-temporeels. Dit alles samen maakt de kwestie van het mentale hercoderingssysteem zó complex, dat we wel moeten aannemen dat de mentale hercodering van picturale informatie over beide codes verdeeld zal worden.

De 'dual code'-hypothese houdt ook nog in dat er minder intern hoeft te worden hercodeerd naarmate de correspondentie tussen de oorspronkelijke tekens waarin de informatie wordt aangeboden en de mentale code waarin deze informatie moet worden verwerkt, groter is. Betekent dit dan ook dat het visueel-spatieel gedeelte van in beeldtaal aangeboden informatie nauwelijks enige interne reconversie behoeft, en dus gemakkelijk in het geheugen kan worden vastgelegd en ook sneller te reproduceren is? Maar dat de rest, het niet-realistisch weergegeven deel van de picturale informatie, zich niet zo gemakkelijk laat verwerken?

Ik vrees dat de uitkomsten van het experimenteel onderzoek op dit gebied nog te weinig houvast bieden, om geldige conclusies toe te laten voor nogal ingewikkelde audiovisuele teksten als een film of een televisieprogramma. Men kan bovendien, met Salomon (7), van mening zijn dat iemands vaardigheid in het hercoderen afhangt van zijn geoefendheid daarin. Het omzetten van in beelden aangeboden informatie in het interne visueel-spatieel cognitieve systeem kan volgens Salomon worden geleerd. En het valt niet in te zien waarom dit niet tevens zou gelden voor het verwerken van de overige informatie die in beelden kan worden geformuleerd. Ervaren beeldgebruikers zouden dus beter kunnen omspringen met picturale informatie dan audiovisuele analfabeten. Maar dan moet er wel bij worden aangetekend dat ervaring hier veel méér moet betekenen dan regelmatig voor de beeldbuis zitten (8).

NOTEN

- (1) Zie onder andere het overzichtswerk van S.P. Springer en G. Deutsch (1981), *Left brain, right brain*.
- (2) Met 'factiteit' bedoel ik de eigenaardigheid van foto's, film- en televisiebeelden dat ze de kijker ervan overtuigen dat wat ze zien afgebeeld, ook werkelijk tijdens het maken van de opname voor de camera heeft gestaan.
- (3) Zie hierover John R. Searle (1969), *Speech acts*.
- (4) A. Paivio (1971), *Imagery and verbal processes*. Een goed overzicht van zijn opvattingen biedt zijn bijdrage "Images, propositions and knowledge", pp. 47-72 in John M. Nicholas (ed.) (1977), *Images, perception and knowledge*.
- (5) Voor een overzicht van deze problematiek zie men William Winn (1980), "Visual information processing: a pragmatic approach to the 'Imagery question'", pp. 120-133 in *Educational Communication and Technology Journal*, 28 (2).
- (6) Flip G. Droste (1987), *Voor de spiegel van het denken*, p. 144.
- (7) Gavriel Salomon (1979), *Interaction of media, cognition and learning*, p. 86 e.v.
- (8) De inhoud van deze bijdrage wordt uitvoerig behandeld in mijn boek *Het filmische denken (of de binnenkant van de beeldcultuur)*, Leuven, Acco, 1989, ter perse.