

Cass., 23 mei 1966, *Pas.*, 1966, I, 1203.  
 Cass., 11 januari 1960, *Pas.*, 1960, I, 514.  
 Cass., 8 december 1958, *Pas.*, 1959, I, 361.  
 Cass., 27 mei 1957, *R.W.*, 1957-58, 1151.  
 Cass., 29 oktober 1956, *Pas.*, 1957, I, 208.  
 Cass., 26 maart 1956, *Pas.*, 1956, I, 789.  
 Cass., 6 juli 1953, *Arr.Cass.*, 1953, 766.  
 Cass., 23 april 1951, *Arr.Cass.*, 1951, 495.  
 Antwerpen, 25 maart 1985, *Verkeersrecht*, 1985, 22.  
 Luik, 2 mei 1984, *J.L.*, 1984, 351.

Brussel, 14 januari 1959, *R.W.*, 1959-1960, 24.  
 Corr. Kortrijk, 11 december 1970, *R.W.*, 1971-72, 1264-1269.

<sup>1</sup> Artikel 28 § 3, in fine voor het opsporingsonderzoek en artikel 56 § 1, 1<sup>e</sup> lid voor het gerechtelijk onderzoek.

---

## CRIMINOLOGIE EN STRAFRECHTSTHEORIE / CRIMINOLOGY AND CRIMINAL LAW THEORY

---

### Three Act Structure uitgelegd voor academici Bericht aan mijn studenten

Patrick Van Calster<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Hoogleraar criminologie, Faculteit Rechtsgeleerdheid, Rijksuniversiteit Groningen (corresp: p.j.van.calster@rug.nl)

Verhalen spelen een grote rol in de omgang tussen mensen. Volgens filosoof RICHARD KEARNEY (2002) is het vertellen van verhalen voor mensen even fundamenteel als eten. Belangrijker zelfs, zo schrijft hij, “want voedsel houdt ons in leven, maar verhalen geven ons leven waarde. Ze maken ons mensen tot wat we zijn.” Ook in de organisatiewetenschappen gaat er veel aandacht naar verhalen. HARIDIMOS TSOUKAS (1997) bijvoorbeeld deed onderzoek naar het ontstaan van kennis in organisaties, en argumenteerde dat de al dan niet bij elkaar gelogen verhalen (zoals anekdotes en bespiegelingen) die mensen elkaar vertellen in even belangrijke mate het functioneren van een organisatie bepalen, als de formele, systematische kennis (zoals codes en procedures). Volgens TSOUKAS is het dan ook helemaal niet juist dat men meer wetenschappelijke waarde toekent aan deze formele, systematische kennis dan aan narratieve kennis.

In zekere zin zijn wetenschappers ook verhalenvertellers. Wetenschappers vertellen ons immers verhalen over de werkelijkheid. Maar het zijn niet zomaar verhalen; ze hebben een bepaalde status. Wetenschappers hebben immers afspraken gemaakt over wat als wetenschappelijk mag worden benoemd. Wil een uitspraak wetenschappelijk zijn, moet ze dus aan bepaalde conventies voldoen. Eén

van deze afspraken betreft methodologie. Een methodologie is dus een wijze waarop een verhaal wordt geconstrueerd opdat het wetenschappelijk kan worden benoemd. Het bepaalt in belangrijke mate welke data je verzamelt, welke literatuur je moet lezen, hoe je de analyses moet maken, verwerken en zomeer. Het zou me te ver voeren om hier nu verder op in te gaan.

En toch, zo stel ik als docent vaak vast, stokt het bij de meeste studenten wanneer ze dat verhaal op papier moeten zetten. Plots slaat de twijfel toe. Wat moet er in de inleiding? Men twijfelt over de opbouw van de inhoud. Hoe moeten de conclusies er uitzien? Zorgen dus, terwijl er geen enkele reden voor is, want de data zijn verzameld, de analyses gemaakt. Het hoeft alleen maar te worden neergeschreven. Dus wat kan er eigenlijk nog misgaan? Veel, zo vertellen studenten mij. Maar wat dan? De enige reden die ik kan bedenken waarom het fout kan gaan, is het ontbreken van structuur. Het vertellen van een verhaal lijkt, met andere woorden, een even grote vaardigheid als de *constructie* van dat verhaal. Zoals wijlen GERARD REVE ooit zei: “Je kunt nog zulke hoge verheven ideeën hebben, maar een ander moet ze kunnen begrijpen.” En dit is waar ik het over wil hebben: hoe vertel ik een wetenschappelijk verhaal?

#### 1. Het probleem met problemen

Welnu, één van de beste verhalenvertellers die ik ken is Hollywood. Hollywood vertelt haar verhalen volgens een formule, die bekend staat als Three Act Structure. Ik wil deze formule verder onderzoeken in het licht van het schrijven van een wetenschappelijk verslag. Echter, voor ik inga op Three Act

Structure en het schrijven van een wetenschappelijk verslag, moet ik het over Aristoteles hebben. Aristoteles was een filosoof die leefde in de 4<sup>de</sup> eeuw voor Christus. Hij is de auteur van het boek *Poetica*. In dit boek bracht hij zijn observaties en gedachten over het Griekse toneel samen. Volgens Aristoteles zijn er drie basisregels waaraan een toneelstuk moet voldoen. De eerste regel luidt dat er een begin, een midden en een einde moet zijn. De tweede regel stelt dat er een fundamentele verandering moet zijn in kennis en/of zelfkennis. En de laatste regel houdt ons voor dat een toneelstuk pas echt begint wanneer er een probleem wordt geïntroduceerd en eindigt wanneer dat probleem is opgelost.

Maar, zijn alle problemen gelijk? Kunnen er verschillende problemen zijn? En als ze verschillend zijn, in welke mate zijn ze dan verschillend? Hoe belangrijk zijn problemen *überhaupt*? Met andere woorden: wat is een probleem?

Ik wil de aard van problemen indelen in enerzijds relatief eenvoudige problemen en anderzijds wetenschappelijk-interessante problemen. Laat me beginnen met de categorie van de relatief eenvoudige. Eenvoudige problemen focussen zich op een verstoring van het evenwicht. Het probleem is dus een uiting van een verstoring in de sociale machine. De focus van de problematiek ligt dan op de snelheid waarmee en de wijze waarop het probleem kan worden verholpen, zodat de machine weer verder kan. Deze problemen vinden we voornamelijk terug in beleidsgericht en/of beleidsondersteunend onderzoek. Bijvoorbeeld: de vaststelling dat onze gevangenissen overbevolkt zijn. De probleemstelling is dan: op welke manier kunnen we de overbevolking tegengaan? Zo zou een mogelijke bevinding van het onderzoek kunnen zijn dat drugverslaafden niet thuishoren in een gevangenis, maar in een afkickcentrum. Het overbrengen van drugverslaafden naar specifieke centra maakt dus ruimte vrij in de gevangenissen. Deze oplossing zal dus even stand houden, tot... onze gevangenissen opnieuw overbevolkt zijn. Opnieuw zal dit probleem worden onderzocht. Een mogelijke bevinding van dit nieuwe onderzoek zou kunnen zijn, dat allochtone gevangenen hun straf in het land van herkomst moeten uitzitten. Opnieuw wordt er ruimte gecreëerd. En ook deze oplossing zal enige tijd uitkomst bieden tot... Je

hebt het ongetwijfeld reeds begrepen: dit is weinig spannend onderzoek. Men probeert een terugkeer naar het evenwicht te bewerkstelligen. Er wordt dus niets *in vraag* gesteld! De gevangenis als instituut wordt niet *in vraag* gesteld. Kortom, onderzoeken waarbij men het evenwicht wil herstellen, zijn onderzoeken waar de lezer snel naar de conclusies kijkt of snel de bevindingen doorneemt. Met andere woorden, deze onderzoeken worden amper of niet gelezen.

Maar er zijn ook wetenschappelijk-interessante problemen! Dit zijn geniepige problemen, want ze lijken klein en bescheiden, maar eigenlijk zijn ze gigantisch en grensoverschrijdend van aard. Bijvoorbeeld: "is het instituut gevangenis adequaat als rehabilitatie- en/of disciplineringsysteem in onze laatmoderne samenleving?" Een mooi en interessant probleem, dat heeft iedereen onmiddellijk begrepen, en erg duidelijk gesteld. Echter, elke poging om dit probleem te beantwoorden zal tot andere, veelal grotere problemen leiden, die niet snel kunnen worden beantwoord. Het beantwoorden van het initiële probleem faalt of is onvoldoende en leidt daardoor tot grotere problemen. De onderzoeker/auteur wordt geconfronteerd met zijn onwetendheid, en zal op zoek moeten gaan naar nieuwe ideeën die binnen zijn onderzoekdiscipline nog amper of niet gekend zijn. Hier wordt het probleem in hoofdzaak gevormd door de confrontatie van gangbare ideeën met hun inadequaatheid. Het probleem triggert dus een zoektocht naar relatief nieuwe ideeën, of ideeën die (kunnen/moeten) worden geïnspireerd door andere (deel)disciplines. Deze problemen worden niet opgelost met een terugkeer naar het evenwicht. Dit soort onderzoek gaat over het omgaan met falen en het-niet-weten. Het draagt het besef aan dat er geen terugkeer naar het evenwicht meer mogelijk is. Aldus brengt het een transformatie van de onderzoeker/auteur (en de lezer) tot stand. Na dit onderzoek is de perceptie die de auteur over de werkelijkheid had, grondig gewijzigd. Dus het falen van een oplossing voor het initiële probleem laat de boel etteren en groeien en leidt tot andere, grotere problemen. Het begint dus klein, en doordat het probleem niet wordt of kan worden beantwoord, wordt het groot.

Laat ik je maar een anekdote vertellen. Aan de Vrije Universiteit Brussel, waar ik tot 2006 werkte,

moeten de laatstejaarsstudenten hun afstudeerscriptie voor een jury van docenten mondeling verdedigen. De studenten krijgen vragen voorgeschiedeld waarop ze, op basis van hun onderzoek, een antwoord moeten formuleren. In de inleiding van een afstudeerscriptie had een student geschreven dat hij met zijn onderzoek de bedoeling had gehad de grondvesten van het strafrecht te laten daveren. Eén van de docenten merkte tijdens de mondelinge verdediging op dat hij geïntrigeerd was geraakt door deze ambitie en meteen naar de conclusies was gesnel. “Maar,” zo merkte de docent op, “op het einde daver er helemaal niets!” De kwestie was dat de student in de inleiding teveel verwachtingen bij de lezer had geschapen, die hij uiteindelijk niet kon inlossen. Het probleem dat hij wilde beantwoorden, was te groot en te ambitieus. De student had er beter aan gedaan een bescheiden (maar toch complexe) vraagstelling te formuleren, die hij vervolgens had laten etteren en laten uitdijen tot gigantische proporties, waarna hij in vele (deel)disciplines te rade zou zijn gegaan. De docent had dan geen andere keuze gehad dan deze inspanningen naar waarde te schatten en de student een excellent cijfer toe te kennen. Het illustreert dat elk goed verslag begint met een klein en bescheiden (hoewel toch vaak complex) probleem.

Samengevat, er zijn twee soorten problemen. Een eerste soort probeert terug te keren naar een evenwicht. Deze problemen vloeken eigenlijk met de tweede regel van Aristoteles: er heeft geen fundamentele verandering in kennis plaatsgevonden. Bij de tweede soort problemen wordt de onderzoeker geconfronteerd met zijn onwetendheid en twijfels en maakt hij een transformatie door tijdens het onderzoek. De aandachtige lezer heeft natuurlijk al opgemerkt dat ik mij voor deze tweede soort heb laten inspireren door het werk van Michel Foucault. Foucault schreef dat het schrijven van een boek een transformatieve ervaring moet zijn, die de schrijver op reis neemt en verandert. Met andere woorden, grenzen worden afgetast, de twijfel slaat toe en je worstelt met je demonen. Inderdaad, dit zijn de interessante boeken!

Nu ik kort ben ingegaan op de aard die problemen kunnen aannemen, ligt de weg open om Three Act Structure toe te passen op het schrijven van een wetenschappelijk verslag.

## 2. *Three Act Structure*

Tot nu toe argumenteerde ik dat (sociale) wetenschappers in wezen (zij het bijzondere) verhalen vertellen over de (sociale) werkelijkheid. Zij hebben afspraken gemaakt over wat als een wetenschappelijk verhaal mag doorgaan. Methodologie bijvoorbeeld is zo'n afspraak. Echter, het *vertellen* van het verhaal is vaak even moeilijk, zometijde moeilijker, dan de *constructie* van dat verhaal. Daarom nam ik me voor om de Hollywood-formule, beter bekend als Three Act Structure, als analogie te gebruiken voor het schrijven van een wetenschappelijk verslag. Ik vertrok hiervoor van de filosoof Aristoteles die drie basisregels opstelde waaraan het vertellen van een verhaal moet voldoen. De eerste regel luidt dat er een begin, een midden en een einde moet zijn. De tweede regel stelt dat er een fundamentele verandering moet zijn in kennis en/of zelfkennis. En de laatste regel houdt ons voor dat een drama pas echt begint wanneer er een probleem wordt geïntroduceerd en eindigt wanneer dat probleem is opgelost. Hiermee zou men kunnen beredeneren dat Aristoteles mee aan de wieg stond van wat wij nu kennen als Three Act Structure.

Ik benaderde eveneens het aspect van vertellen vanuit het standpunt van de onderzoeker. Zo argumenteerde ik dat er relatief eenvoudige problemen en wetenschappelijk-interessante problemen bestaan. Eenvoudige problemen focussen zich op een verstoring van het evenwicht, waarbij men probeert om een terugkeer naar dat evenwicht te bewerkstelligen. Wetenschappelijk-interessante problemen daarentegen zijn zelf-reflexief, stellen fundamentele vragen over het onderzoeksobject en moet daarom veelal omgaan met falen en het-niet-weten. Ze dragen het besef aan dat er geen terugkeer naar het evenwicht meer mogelijk is. Aldus brengen ze een transformatie van de onderzoeker tot stand. Na dit onderzoek is de perceptie die de onderzoeker over de werkelijkheid had, grondig gewijzigd.

In wat volgt gaat het over de lezer. Een goed wetenschappelijk verslag moet immers in staat zijn om de ervaringen van de onderzoeker en de bevindingen die het onderzoek hebben opgeleverd op de lezer over te brengen. Het schrijven van een wetenschappelijk verslag draait dus om compositie en helderheid. En beide hebben maar één doel: duidelijkheid verschaffen aan de lezer. Dit tweede

deel behandelt Three Act Structure als een analogie voor het schrijven van een wetenschappelijk verslag. Three Act Structure is immers een erg succesvolle formule om verhalen te vertellen. Het doet immers precies wat haar naam belooft, namelijk het opdelen van een verhaal in drie bedrijven.

#### *Het eerste bedrijf*

Het eerste bedrijf is misschien wel het meest belangrijke en allicht ook het meest moeilijke. Hier wordt het verhaal in de steigers gezet. Het eerste bedrijf brengt de structuur aan, waarop het hele verdere verloop van het verhaal steunt. Je moet er bijgevolg de nodige tijd voor nemen om de lezer vertrouwd te maken met de problematiek. Wat dat betreft bieden de ietwat oudere Hollywood films veel inspiratie. Dit in tegenstelling tot enkele recente films (die vaak ook floppen aan de kassa), waarin de kijker zo veel mogelijk op het verkeerde been wordt gezet, waarna er op het einde vaak nog een zoveelste (vaak ongeloofwaardige) verrassende plotwending volgt. Nadien is de kijker vaak teleurgesteld en vraagt zich af waarover die kolerefilm eigenlijk ging. Dat is uiteraard niet de bedoeling! De lezer moet juist geïnformeerd worden over wat jij doet, en er niet door worden afgestoten!

Daarom doe je er goed aan om meteen de problematiek te kaderen in tijd en ruimte. De lezer heeft immers een houvast nodig waarin hij alles wat volgt kan duiden. Zo zeg je het liefst meteen waarom er een probleem is, waar dat probleem zich voordoet en sinds wanneer dat probleem er is. Als deze positie niet onmiddellijk duidelijk is voor de lezer, zal hij slechts verwarring ervaren, met als mogelijk resultaat dat hij afhaakt met lezen. Denk aan de begingeneriek van *Gladiator*, waarmee de kijker meteen weet dat het verhaal zich afspeelt in het oude Rome. Of denk aan de fotocollage van de oude Fordautomobielen in *Seabiscuit*, waardoor de kijker meteen weet dat het verhaal zich afspeelt in het eerste decennium van de twintigste eeuw.

Daarnaast doe je er goed aan om zoveel mogelijk elementen te introduceren. Zelfs de inspiratie die je uit andere (deel)disciplines hebt gehaald, wordt hier al aangekondigd en op een rijtje gezet. Als voorbeeld wil ik de bruiloft nemen aan het begin van de eerste Godfather film. Die eerste scène is

indrukwekkend. De kijker wordt niet overdonderd met intriges en misverstanden. Integendeel, de kijker wordt een kijkje geboden in wat er is. Alle belangrijke personages worden in deze eerste scène geïntroduceerd. Maar ook worden de relaties tussen de personages getoond. Je ziet reeds de passies, jaloezieën en angsten tussen de personages, net zoals je het respect ziet dat ze voor elkaar hebben. Je ziet Don Corleone (Marlon Brando) die op de dag van de bruiloft van zijn dochter allerlei gunsten verleent. Je ziet Michael Corleone (Al Pacino) als oorlogsheld; als iemand die gelooft in de samenleving en een laatdunkende opvatting heeft over zijn familie Corleone. De kijker heeft met deze eerste scène een mooi inkijkje gekregen bij de familie Corleone. Hij is nu voldoende geïnformeerd om de verdere ontwikkelingen te kunnen volgen en te duiden.

#### *Het tweede bedrijf*

Het tweede bedrijf is het bedrijf waarin alle ontwikkelingen zich voordoen. In dit tweede bedrijf ga je dus noodgedwongen in op details, waardoor de structuur van het verslag onvermijdelijk complex wordt. Volgens de theorie van Three Act Structure kan het tweede bedrijf daarom best worden opgedeeld in twee delen.

Het eerste deel wordt THE SET-UP genoemd. In dit deel verzamel je feiten, collega's, theorieën, onderzoeksbevindingen en ideeën die het probleem helpen kaderen. Je confronteert de lezer met het wezen van het probleem. Hij moet worden gedwongen om de vele dimensies van het probleem onder ogen te zien. Met andere woorden, het tweede bedrijf begint met de opeenstapeling van methodes, gebeurtenissen, details of ideeën die een poging zijn om het initiële probleem op te lossen, maar dat niet kunnen. Je componeert de tekst zodanig dat de lezer begrijpt dat elk van deze gebeurtenissen, methodes en ideeën onvermijdelijk leiden tot meer complexiteit, zonder dat ze een oplossing aandragen. Het zegt tegen de lezer dat alle vorige antwoorden op het probleem te beperkt waren of niet deugen. Dit eerste deel toont en verwoordt dus de noodzaak van het onderzoek; de reden waarom het onderzoek belangrijk is. Dus de gebeurtenissen van de eerste helft van het tweede bedrijf moeten bij de lezer culmineren in een buitengewoon be-

wustwordingsmoment van de noodzakelijkheid van het onderzoek en de ware dimensies van de problematiek. De lezer moet zich *bewust worden* dat er verandering *moet* optreden.

Je schrijft, met andere woorden, de scène in *The Insider* waar Lowell Bergman (Al Pacino) zich *bewust wordt* dat hij door de bedrijfmanagers aan de kant wordt geschoven. Het is Cole Sear (Haley Joel Osment) in *The Sixth Sense* die *de moed opbrengt* om tegenover Dr. Malcolm Crowe (Bruce Willis) te bekennen dat hij dode mensen ziet. De lezer moet zich als Dr. Richard Kimble (Harrison Ford) in *The Fugitive* voelen die *beslist* om te stoppen met vluchten omdat hij *beseft* dat het geen zin heeft. Het is de scène in *The Verdict* waar Frank Galvin (Paul Newman) *weet* dat hij moet ophouden met de alcohol en *begrijpt* dat hij zich grondig moet voorbereiden op het proces.

Met andere woorden, het einde van het eerste deel van het tweede bedrijf bevat een keerpunt, een kritisch punt, zeg maar. Ik bedoel daarmee een punt waarop de lezer een keuze moet maken. Het is een moment van confrontatie. Dit keerpunt stelt de lezer voor de keuze of hij de tango van het onderzoek wil dansen. De lezer moet bereid zijn met de onderzoeker mee af te dalen naar onbekend gebied. Dit moment betekent voor de lezer dat hij een engagement moet aangaan. Dit moment mag niet plots opduiken, maar moet op een natuurlijke wijze uit de vorderingen volgen. Het einde van dit deel is een soort WAKE UP CALL! Het is een belangrijk moment, want het bepaalt de interesse en betrokkenheid van de lezer. Dit punt bepaalt of de lezer geïnteresseerd blijft in wat je aan het doen bent. Het is inderdaad zoals Dr. Kimble in *The Fugitive* die *beseft* dat vluchten geen zin heeft en daarom *start* met het zoeken naar de moordenaar van zijn vrouw. Je vraagt de lezer om Michael Corleone te worden die zich vrijwillig *aanbiedt* om de poging tot moord op zijn vader te wreken. Eigenlijk vraag je de lezer om net zoals Neo (Keanu Reeves) in *the Matrix* de rode pil te *nemen* (en niet de blauwe), *to see how deep the rabbit hole is*. Kortom, op het einde van dit eerste deel van het tweede bedrijf dient de lezer zich bewust te zijn geworden van het fundamentele van het probleem; moet hij erkennen dat het probleem groter en belangrijker is dan aanvankelijk gedacht en moet hij bereid zijn

om de uitdaging aan te nemen, om samen met jou, de onderzoeker, na te denken!

Dit betekent dat het tweede deel van het tweede bedrijf met een omslagpunt begint. Het einde van het eerste deel heeft de onderzoeker en de lezer in een nieuwe relatie met het probleem gedwongen, en als het goed is, ook met zichzelf. Het is het moment waarin alles dat in het eerste deel was klaargezet schreeuwt om THE PAY-OFF.

Het tweede deel van het tweede bedrijf begint daarom zoals de scène in *American Beauty* waar Lester Burnham (Kevin Spacey) breekt met zijn oude leventje. Het is de scène in *Black Hawk Down* waar de redding van de soldaten begint. Het is de scène in *The Insider* waar Jeffrey Wigand (Russell Crowe) and Lowell Bergman terugvechten nadat zij te weten zijn gekomen dat de uitzending waaraan zij zo intensief hebben gewerkt, is afgelast. Met andere woorden, in dit tweede deel worden alle eerdere inspanningen rendabel gemaakt. Dus de spanning stijgt en de boel springt uit zijn vertrouwde raamwerk. Het tweede bedrijf stevent af op zijn einde, maar niet door keuze of ontwerp, maar door noodzakelijkheid.

En dit brengt mij terug tot het onderscheid dat ik eerder heb gemaakt tussen relatief eenvoudige problemen die een terugkeer willen bewerkstelligen naar het evenwicht, en de wetenschappelijk-interessante problemen die tot het besef komen dat er geen terugkeer naar het evenwicht mogelijk is en daarom nieuwe ideeën moeten aandragen.

Er zijn bijgevolg twee mogelijkheden om het einde van het tweede bedrijf te benaderen. De onderzoeken die terug naar het evenwicht willen, worden het best geschreven zoals *The Terminator* (Arnold Schwarzenegger) en *Rambo* (Sylvester Stallone) de zaken aanpakken. Zij betreden het derde en laatste bedrijf niet door transformatie of met een rijkere (zelf)kennis, maar met een sterkere betrokkenheid, inderdaad *commitment*. Is het doden van 10 slechteriken niet voldoende om de wereld te redden? Welnu, dan doden zij er dertig meer. *Rambo* gaat niet door een fase van verdieping en transformatie, die tot meer (zelf)kennis moeten leiden. Integendeel, hij neemt gewoon een zwaardere munitie en knalt meer slechteriken neer. En daarin triomfeert hij. Voor deze onderzoeken begint hier het derde en laatste bedrijf.

Maar er ligt een ironie verscholen in de beweging naar het derde bedrijf. Want zelfs The Terminator en Rambo weten dat zij beperkingen hebben, en dat zij tot het uiterste moeten gaan om te winnen. Met andere woorden, de ware overwinning ligt nooit in het oplossen van het probleem, maar eerder in de *bewustwording* van je beperkingen. Vertaald naar wetenschappelijk-interessant onderzoek zou dit kunnen betekenen dat je bewust bent geworden van de grenzen van de wetenschappelijke kennis. En die bewustwording moet leiden tot het verleggen van die grenzen en/of de transformatie ervan. Het is dan, en alleen dan, dat het derde bedrijf voor de wetenschappelijk-interessante benadering kan beginnen.

De wetenschappelijk-interessante onderzoeken gaan, met andere woorden, door een toestand van zelf-reflexie, die op zijn beurt op het einde van het tweede bedrijf leidt tot meer (zelf)kennis. Aristoteles noemt dit Anagnorisis. Het is het moment waarop de zaken echt duidelijk worden. De ware aard van de situatie wordt duidelijk en zichtbaar. De beperkingen worden pijnlijk zichtbaar gesteld. Dit moment komt vlak voor het derde bedrijf! Meer nog, dit gaat noodzakelijk vooraf aan het derde bedrijf. Zonder dit moment is er geen derde bedrijf voor de wetenschappelijk-interessante benadering. Zonder het besef van beperking, is er geen transformatie en is er geen opluchting. Film Noirs, bijvoorbeeld, zijn drama's zonder derde bedrijf, omdat de anti-held, weliswaar in staat is tot (zelf)kennis, maar niet in staat is om zich te transformeren tot held. De anti-held zakt dus weg in een onvermijdelijke nederlaag. Daarom is Anagnorisis een noodzaak opdat het verslag zou slagen.

### *Het derde bedrijf*

Het derde bedrijf is in wezen het minst interessante bedrijf. Het derde bedrijf is immers voorspelbaar: je weet dat het probleem wordt aangepakt. Als lezer weet je dat het derde bedrijf er is, anders zou je geen boek aan het lezen zijn; het boek zou immers niet bestaan. Het derde bedrijf staat dus bol van de huichelarij, omdat het bijna altijd gepaard gaat met een leugen, namelijk de leugen van het *happy ending*. Want iedereen wéét

dat er oplossingen worden aangedragen voor het initiële probleem. De ware kracht van het derde bedrijf schuilt dus in iets anders. Ik noem dat de bijdrage aan de wetenschap. In het derde bedrijf duw je de grenzen van de wetenschap weer wat verder. Vandaar ook dat ik het onderzoek dat een herstel van het evenwicht wil, weinig interessant vind. Ach, laten we eerlijk zijn; eigenlijk is dat helemaal geen wetenschappelijk onderzoek, maar eerder onderzoek dat gebruik maakt van wetenschappelijke methoden en technieken. Het onderzoek dat een transformatie van de onderzoeker, de lezer en het onderzoeksobject heeft teweeggebracht, dát is pas wetenschappelijk onderzoek. Het heeft immers een fundamentele bijdrage aan de wetenschap geleverd! Zowel onderzoeker als lezer als onderzoeksobject is niet meer de/hetzelfde na het onderzoek als die hij/het was vóór het onderzoek. Het derde bedrijf draait dus in wezen om transformatie van wetenschappelijke kennis.

En toch noopt het derde bedrijf ons altijd tot bescheidenheid! Want jouw derde bedrijf zal voor anderen juist de aanleiding zijn van een nieuw probleem, dat moet worden opgelost en misschien naar weer nieuwe ideeën leidt... En misschien zit daar juist de clou van het hele verhaal. Misschien betekent dit dat het niet de aankomst is, die het allemaal waard maakt, maar de reis, de dialoog die je aangaat met collega's, de weg naar/tot (zelf)kennis! En misschien, héél misschien, is dát wat het betekent om wetenschapper te zijn.

### **Referenties**

- KEARNEY, R. (2002) *Vertellingen*, Uitgeverij Routledge, p. 3
- TSOUKAS, H. (1997) Forms of Knowledge and Forms of Life in Organized Contexts, In: CHIA, R. (ed.) *In the Realms of Organization: Essays for Robert Cooper*, London, Routledge

1 Opgetekend uit een televisie-interview, uitgezonden december 1988.