

[verschenen in *Filosofie in Bedrijf*, 36, pp. 5-19, 2000]

Een alternatieve kijk op het begrip 'toekomstscenario'

Jan Bransen

Samenvatting:

In dit artikel wordt een beeld geschetst van hoe de idee van een toekomstscenario gebruikt zou kunnen worden bij de verkenning van de onbepaaldheid van de eigen identiteit van een bedrijf (of, algemener, een actor). Daarbij wordt gebruik gemaakt van een vergelijking met de idee van een filmscenario.

1. Inleiding

Een bedrijf dat aan strategische planning doet zal vaak toekomstscenario's ontwikkelen. Ook de overheid gebruikt 'toekomstscenario's' bij het nadenken over hoe ons land er uit zal zien op de (middel)lange termijn. Zo werkt het ministerie voor Volkshuisvesting, Ruimtelijke Ordening en Milieu onder de titel 'Nederland 2030' al geruime tijd aan een aantal verschillende toekomstscenario's. En hoewel het woord eigenlijk te groot lijkt te zijn voor de persoonlijke levenssfeer is het heel gebruikelijk dat ook individuen hun toekomst plannen en daarbij geregeld gebruik maken van wat door managers al gauw een 'toekomstscenario' genoemd zal worden.

'Onzekerheid' is vrijwel altijd de term die onmiddellijk valt zodra er sprake is van een toekomstscenario. Een toekomstscenario, zo lezen we bijvoorbeeld in Van der Heijden (1996), is een instrument dat ons helpt zinnig om te gaan met onzekerheden.

Scenario planning onderscheidt zich van andere, meer traditionele benaderingen van strategische planning door zijn expliciete aandacht voor de ambiguïteit en de onzekerheid in de strategische kwestie.¹ (Van der Heijden, 1996, p. 7)

Deze nadruk op onzekerheid is begrijpelijk in een tijdsgewricht waarin managers en overheden de idee van de maakbaarheid van hun bedrijf, dan wel van de samenleving, inmiddels definitief hebben opgegeven en een nieuw bevredigend antwoord proberen te vinden op de problemen waarmee zij geconfronteerd worden.

¹ De vertalingen van de citaten uit Van der Heijden zijn van mij (JB).

Ik zal in dit artikel echter betogen dat deze nadruk op onzekerheid een spijtig eenzijdig gebruik van toekomstscenario's stimuleert. Dit komt doordat de nadruk op de onzekere omgeving waarin de persoon, het bedrijf, of de organisatie in de toekomst zal moeten gedijen, de aandacht afleidt van een andere, door onderdeterminatie gekenmerkte variabele, en deze variabele tegenover de in veelvoud verkende omgeving (toekomstscenario's komen altijd in meervoud) zelfs gaat gebruiken als een constante. De door onderdeterminatie gekenmerkte variabele waar ik het dan over heb, is de eigen identiteit van de persoon, het bedrijf, of de organisatie waarvoor deze toekomstscenario's ontworpen worden. Deze identiteit wordt in scenario planning eigenlijk nooit gethematiseerd, maar beschouwd als een constante, als dat wat vastligt in het "Business Idea". Om Van der Heijden nogmaals te citeren:

Het overkoepelende 'Business Idea' is belangrijk (...) omdat het de complexiteit vermindert. Het creëert één holistisch beeld van alle zakelijke activiteiten waardoor het management in staat wordt gesteld het geheel te behandelen als één geheel. (Van der Heijden, 1996, p. 78)

en:

De analytische taak is het 'Business Idea' in gedachten de verschillende scenario's te laten doorlopen, om zo te kunnen bestuderen hoe het zich houdt in iedere toekomst die werkelijkheid zou kunnen worden. (Van der Heijden, 1996, p. 107)

Toekomstscenario's worden in strategische planning met andere woorden gebruikt voor het bestuderen van de effecten van verschillende mogelijke omgevingen op het bedrijf, waarbij voorondersteld wordt dat de kern van dit bedrijf, dat wat zijn identiteit uitmaakt, in al deze verschillende scenario's zichzelf gelijk blijft. De "Business Idea" wordt in al die verschillende toekomsten als één-en-dezelfde constante ingezet. En de onzekerheid die om toekomstscenario's vraagt, wordt dan gethematiseerd door verschillende waarden toe te kennen aan een aantal

cruciale parameters die de omgeving van het bedrijf karakteriseren, waarna er in de uitwerking van het scenario gebruik gemaakt wordt van voorspelbare oorzaak-gevolg relaties (Van der Heijden, 96).

Tegenover dit gebruik van toekomstscenario's zal ik een heel ander gebruik voorstellen. Daarbij zal ik overigens niet argumentatief te werk gaan, maar veeleer verkennend. Ik wil niet zozeer laten zien wat de beperkingen zijn van het standaardgebruik van toekomstscenario's, maar laten zien wat de mogelijkheden zijn van een ander gebruik; een gebruik waarin (1) de relevante relaties niet een causaal karakter hebben, en waarin (2) de "Business Idea" niet als een constante functioneert. Wat ik wil suggereren is dat toekomstscenario's heel goed gebruikt kunnen worden voor een verkenning van de onbepaalde identiteit van het bedrijf zelf; van het bedrijf als een 'actor' die pas in zijn daden zijn identiteit *bepaalt*, in de dubbele betekenis van 'vastlegt' en 'blootlegt'.² Ik zal dit doen door eerst (in paragrafen 2-4) het idee van een filmscenario te bespreken als een idee waarin het niet de causale, maar de *rationele* relaties zijn die de ontwikkeling tekenen, en waarin, bijgevolg, *selectieve aandacht* onontbeerlijk is bij het opstellen van scenario's. Vervolgens zal ik (in paragraaf 5 en 6) een beeld schetsen van toekomstscenario's als strategische instrumenten waarin, net als in een filmscenario, een centrale rol is weggelegd voor selectieve aandacht en rationele relaties, om tenslotte (in paragrafen 7 en 8) de rol te verkennen die dergelijke toekomstscenario's zouden kunnen spelen in het bepalen van de identiteit van een actor (of dit nu een persoon, een bedrijf of een overheid is).

2. Het idee van een 'draaiboek' of 'scenario'

De eerste films werden gemaakt zonder scenario. De camera werd ergens neergezet en registreerde vervolgens slechts wat zich voor de lens afspeelde. Het feit dat de gebeurtenissen vastgelegd en opnieuw afgedraaid konden worden, was al zo wereldschokkend dat het niet tot de eerste toeschouwers doordrong hoe saai de gepresenteerde opeenvolging van gebeurtenissen eigenlijk was. Het schijnt dat

² Zie daarover Bransen (1996)

de mogelijkheden van doelbewuste montage per ongeluk ontdekt werden, door een hapering in het opwindmechanisme van een camera waardoor er tussen twee opeenvolgende beeldjes van één stuk celluloid ineens een *cut* in de daadwerkelijke opeenvolging der gebeurtenissen zichtbaar werd. Een bepaalde reeks gebeurtenissen ontbrak op de film, en in plaats van verwarring en desoriëntatie veroorzaakte deze *cut* volstrekt onverwacht een enorme versterking van de zeggingskracht van deze film. Daarmee kwamen twee zaken in beeld die men uit de literatuur allang kende: de functie van selectieve aandacht, en de noodzaak van een visie op de ratio van de opeenvolging van gebeurtenissen. Daarmee was het idee van een ‘draaiboek’, of ‘scenario’ geboren.

Een scenario beschrijft de opeenvolging van de scènes die gezamenlijk de film vormen. Dat is heel minimaal gezegd precies wat een scenario doet: een opeenvolging van scènes beschrijven. Maar een scenario behoort natuurlijk uit de aard der zaak meer dan dat te doen, en dat krijgen we in het vizier zodra we ons de vraag stellen wat nu het ene scenario beter maakt dan het andere. Als een scenario immers niet meer zou zijn dan het beschrijven van een opeenvolging van scènes, dan zou ieder scenario (d.i. ieder draaiboek dat inderdaad een beschrijving is van een reeks scènes) even goed zijn. En we weten allemaal dat dat niet zo is. Een film kan nog zo goed zijn qua belichting, scherpte, kleur, camerawerk, casting, decors, kostuums, en ga zo maar door — als het scenario niet deugt wordt het nooit wat.

Van alles kan een rol spelen in het bepalen van de kwaliteit van een scenario, maar twee zaken spelen een hoofdrol, en dat zijn zaken die heel dicht liggen bij de minimale inhoud van het begrip ‘scenario’. Dit zijn *selectieve aandacht* en dat wat ik de *ratio van de opeenvolging* zal noemen. De selectieve aandacht bepaalt welke scènes onderdeel gaan uitmaken van de totale reeks die gezamenlijk de film vormen, en de ratio van de opeenvolging geeft deze reeks, en daarmee de film als geheel, o.a. haar zeggingskracht. Beide zaken kunnen natuurlijk niet zonder elkaar hun rol spelen in de totstandkoming van het scenario. En dit zal, zoals ik in paragrafen 6-8 zal laten zien, van grote betekenis zijn bij het ontwikkelen van toekomstscenario’s.

Bij de eerste films, die niet op basis van een scenario werden gemaakt, was er heel weinig selectieve aandacht. Geheel zonder ging natuurlijk niet: de camera moest ergens neergezet worden, en ergens op gericht zijn. En omdat het vernieuwende element van de filmcamera bestond uit het vermogen *beweging* vast te leggen, werd de camera natuurlijk gericht op een plaats waar veel te beleven viel. Het is niet zo heel vreemd, maar zoals ik zal duidelijk maken, wel heel significant, dat dit betekende dat de camera gericht werd op een plaats waar mensen iets aan het doen waren. Door de wind bewogen bladeren kunnen heel filmisch zijn, evenals een ondergaande zon, maar er gebeurt natuurlijk pas echt iets als mensen op de fiets voorbijkomen, elkaar groeten, passeren, moeten wachten voor een auto, enz. Wie wel eens naar *home video bloopers* kijkt, weet dat het niet om volwassen en beschaafde mensen hoeft te gaan: dieren en kinderen doen het op de film ook heel goed. Waar het om gaat, is dat er sprake moet zijn van *handelende wezens*, van *agents*, zoals men in het Engels zegt, of van *actoren*, zoals ik dan maar met een (lelijk) anglicisme zal zeggen.

Dat dit heel significant is, valt onmiddellijk in te zien zodra we kijken naar die andere zaak die in scenario's een hoofdrol speelt: de ratio van de opeenvolging. Want bij die eerste films leek het haast alsof die ratio uit niets meer bestond dan de nu eenmaal van nature gegeven *oorzakelijke* opeenvolging. De ene scène volgt, voor de camera, de andere op precies op de manier die filosofen kennen uit Kant's (en Hume's) uitleg van het begrip 'causaliteit'. De fietser beweegt van links naar rechts door het beeld, en niet op de desoriënterende manier waarop we dat tegenwoordig soms kunnen zien in totaal verknijpte *videoclips*. En de reeks beelden die ons een fietser laten zien die een andere passeert, en daarna voorrang geeft aan een auto, is een reeks die beheerst wordt door de wetten van oorzaak en gevolg. Actoren houden zich natuurlijk aan de causale natuurwetten, maar in hun handelen zijn dit nu niet precies de wetten die de opeenvolging van gebeurtenissen een ratio met zeggingskracht geven. Zodra we als filmer onze selectieve aandacht dan ook echt gaan gebruiken, en scènes kiezen, of bedenken, die in volgorde geplaatst moeten gaan worden, dan volstaat causale opeenvolging helemaal niet. Dan moeten we heel andere criteria van opeenvolging gaan hanteren.

Welke criteria? Het is ongetwijfeld aan de kunstenaars onder de filmregisseurs om deze criteria te verkennen in al hun diversiteit en incommensurabiliteit, maar met het oog op het begrip ‘toekomstscenario’ dat ik in dit artikel centraal stel, en voortbordurend op de hint die ik al opgepakt en/of gegeven heb door te spreken over de *ratio* van de opeenvolging zal ik hier slechts spreken over *rationele* criteria. In een andere context zou ik graag verdedigen dat dit geen sterke en ook geen ongerechtvaardigde inperking is van de mogelijkheden, maar in dit verband wil ik slechts wijzen op de veelomvattende strekking die dit woord ‘rationeel’ krijgt in het zeer invloedrijke werk van Donald Davidson. (Davidson, 1980, 1984) Naast een drietal rationele criteria die hun sporen in de literatuur inmiddels wel verdiend hebben, zal ik overigens nog een vierde criterium introduceren, dat naar mijn mening niet minder rationeel is, maar dat nog geen eigen, stevige plaats heeft in het denken over praktische rationaliteit.

3. Intelligibiliteit, instrumentele rationaliteit en moraliteit

Intelligibiliteit is een eerste criterium. Een scenario dat intelligibel is, is een scenario dat een opeenvolging van scènes te zien geeft die voor het intellect navolgbaar is. Anders gezegd: een intelligibel scenario laat een *begrijpelijke* opeenvolging zien. Het laat op een bepaalde, gegeven scène een scène volgen waarvan men kan begrijpen waarom deze tweede scène op de eerste volgt. Dit is natuurlijk volstrekt afhankelijk van wie die begrijpelijkheid inziet, of, anders gezegd, van wie dat intellect is dat deze opeenvolging kan navolgen. De relativiteit³ die dit met zich meebrengt is geen kwalijke zaak. Een film heeft nu eenmaal een publiek, een beoogd publiek, en geen enkele film kan zich permitteren dat dit publiek volstrekt afhaakt omdat het (hoe zeer het ook zijn best doet) helemaal niets kan begrijpen van de gepresenteerde opeenvolging van scènes. Natuurlijk kan het nodig zijn dat het publiek voorbereid wordt op de film die het te zien krijgt, of dat het publiek eerst de nodige opvoeding of training

³ Dit is iets anders dan het relativisme. Waar het om gaat is dat de intelligibiliteit van een scenario afhangt van, d.w.z. gerelateerd is aan, wezens die beschikken over bepaalde intellectuele vermogens.

ondergaat, maar uiteindelijk zal een scenario, om te kunnen tellen als een geslaagd scenario, altijd een opeenvolging moeten beschrijven die een ratio *heeft*, d.i. een opeenvolging die in principe begrijpelijk kan zijn voor het beoogde publiek.

Instrumentele rationaliteit (of, efficiënte doelmatigheid) is een tweede criterium. Het vraagt meer dan intelligibiliteit. Het vraagt niet slechts om een opeenvolging van scènes die voor een bepaald intellect navolgbaar is, maar om een opeenvolging waarvan de doelmatigheid, gegeven de uitgangssituatie, ingezien zal kunnen worden door het publiek. D.w.z. als we eenmaal met een bepaalde scène zitten — we zien dat Johnnie duidelijk valt voor Frankie — dan verwacht het publiek, op instrumenteel rationele gronden, dat er een volgende scène komt waarin Johnnie een toenaderingspoging zal ondernemen. Zo'n toenaderingspoging is rationeel, in instrumentele zin, gegeven Johnnies gevoelens, in precies dezelfde zin waarin het rationeel is voor iemand die van plan is naar New York te gaan om zijn spullen te pakken en de bus, de trein, de boot of het vliegtuig te nemen, afhankelijk van waar vandaan hij vertrekt.

Moraliteit is een derde rationeel criterium. Ik gebruik het hier in de brede betekenis, waarin het niet onmiddellijk verwijst naar de heersende moraal en naar dat wat ethisch acceptabel is, maar naar onze gevoelens van instemming en sympathie. De idee is hier dat mensen van nature met elkaar en met hun omgeving omgaan vanuit een houding van betrokkenheid. En de emoties die als vanzelf meekomen met deze betrokkenheid hebben een opvallende morele dimensie, tenminste in een brede zin van het woord. In onze houding tegenover dat wat ons treft in de omstandigheden of in het gedrag van anderen is altijd een toon van instemming of afkeuring aanwezig. Iemand spant zich in voor wat zij de moeite waard vindt, en zo iemand krijgt onze sympathie als ook wij de zaak waar deze persoon zich voor inspant de moeite waard vinden, of zij krijgt onze sympathie omdat wij weten wat het is om *betrokken* te zijn, om je in te spannen voor wat je de moeite waard vindt. Natuurlijk kan het gedrag van anderen bij ons ook negatieve gevoelens van afkeur oproepen. Wij sympathiseren niet met iemand die haar paard slaat, of nog erger dingen doet.

Een filmscenario zal rekening moeten houden met deze natuurlijke en vanzelfsprekende morele sentimenten van het publiek. En dat gebeurt natuurlijk

ook altijd — in *Westerns* vaak op weinig subtiele wijze, maar in *Silence of the Lambs*, bijvoorbeeld, op een manier die het publiek haast kan vervreemden van de sympathie die het kan gaan voelen voor de tegelijkertijd ook onvoorstelbaar gruwelijke hoofdpersoon.

Op alledrie de dimensies (intelligibiliteit, instrumentele rationaliteit, moraliteit) moet een filmregisseur een mening hebben die haar selectieve aandacht stuurt en rechtvaardigt. Maar een filmscenario zal toch nog meer moeten hebben dan intelligibiliteit, instrumentele rationaliteit en moraliteit. Een scenario dat deze drie eigenschappen in ruime mate heeft, zal zonder meer een hele goede film op kunnen leveren, al wordt het misschien ook een film met, wat men dan noemt, een heel hoog *Hollywood*-gehalte. Zo'n film geeft het publiek precies wat het wil, waarbij de critici, en wellicht ook de Hollywood-regisseurs, het publiek dan natuurlijk wel een heel erg *luie* wil toeschrijven.

Ik ga me hier niet wagen aan een beschouwing over de artistieke waarde die een goed filmscenario moet hebben, maar moet toch nog één extra criterium ten tonele voeren, zowel om nog iets meer te begrijpen van de kwaliteit van een filmscenario, alsook om deze uiteenzetting over filmscenario's goed te kunnen gebruiken bij de verheldering van het begrip 'toekomstscenario' dat het centrale onderwerp is van dit artikel.

4. Prolepsis

Een goed scenario moet zeggingskracht hebben. Het moet iets nieuws brengen, maar niet op een manier die de intelligibiliteit, instrumentele rationaliteit en moraliteit van het scenario geweld aandoet. Het moet tot de verbeelding spreken; het moet, zo zou je kunnen zeggen, de nog niet waargemaakte belofte die aanwezig is in het onderwerp van de film, inlossen, of, anders gezegd, het moet het publiek bewust maken van dat waar het zich 'nog-niet' bewust van was. En hierbij is dit 'nog-niet' meer dan gewoon 'niet', maar minder dan gewoon 'wel'. Het publiek heeft, om het zo te zeggen, een zeker besef van bijvoorbeeld de vreemdheid en vertrouwdheid die horen bij een romantische relatie, maar dit is

geen helder en gearticuleerd besef. Het publiek is het zich hier als het ware ‘nog-niet’ van bewust, tot Harold Pinter een geweldig filmscenario schrijft naar aanleiding van een 19-de eeuwse roman en *The French Lieutenant's Woman* ons indringend tot de verbeelding spreekt. Dit, althans, zijn karakterisering van de zeggingskracht van een kunstwerk in de geest van de Duitse filosoof Ernst Bloch, die het buitengewoon interessante begrip “Vorschein” ontwikkeld heeft. (Bloch, 1954-59)

De thematiek van de “Vorschein” heb ik elders besproken en in verband gebracht met het Epicurische begrip *prolepsis*.⁴ De historische details zal ik laten voor wat ze zijn. Wat ik hier wil suggereren is dat een filmscenario, naast intelligibiliteit, instrumentele rationaliteit en moraliteit, ook recht moet doen aan het criterium van prolepsis om een geslaagd scenario te kunnen zijn. Een prolepsis is

... een bewustzijnstoestand waarvan de inhoud — die voorgesteld wordt als de eerste van een rij — aan de bepaaldheid van de regel waar deze bewustzijnstoestand op gericht is, vooraf gaat, haar oproept en er op vooruitgrijpt.⁵

Ingewikkelde filosofische complicaties wil ik hier voorkomen door de inhoud van de bewustzijnstoestand waarvan in dit citaat sprake is, gewoon gelijk te schakelen met de scène die op een bepaald moment door het filmpubliek aanschouwd wordt. En het criterium van prolepsis zegt dan dat zo’n scène een inhoud heeft die op de een of andere manier een ratio, of regel, is, maar dan een ratio waaraan deze scène nog vooraf gaat, maar haar ook oproept en er tevens op vooruitgrijpt. Dat klinkt veel ingewikkelder dan het is, en ik denk dat ik de strekking van het begrip in één keer duidelijk kan maken door maar heel kort iets te zeggen over de film *Frankie and Johnnie*. Johnnie komt als kok werken in een New Yorks eethuis waar Frankie als serveerster werkt. En de film is zo gemonteerd dat al in de eerste momenten waarop Frankie en Johnnie elkaar ontmoeten de hele liefdesgeschiedenis die nog zal volgen als het ware op een ‘nog-niet-bewuste’ manier te

⁴ Bransen (1998).

⁵ Bransen (1998), p. 149.

zien is. Die eerste scènes hebben een sterk proleptisch karakter: ze lopen vooruit op een betekenisvolheid (een ratio) die ze tegelijkertijd oproepen en waar ze op vooruitgrijpen.

Dit is natuurlijk maar een voorbeeld, en voor sommigen misschien niet eens een overtuigend voorbeeld. Maar het idee is dat een goed scenario een dergelijk *proleptisch* karakter moet hebben. Dat wil zeggen, in een goed scenario komen aan het begin bepaalde sleutelscènes voor die als het ware in een notedop de strekking van de hele film uitdrukken, een strekking die overigens veel verder kan gaan dan alleen de strikt interne samenhang van de scènes die de film uitmaken. Een film is immers niet een in zichzelf opgesloten geheel, maar betreft zich via het publiek op een werkelijkheid waarin ook een rol is weggelegd voor intelligibiliteit, instrumentele rationaliteit, moraliteit en prolepsis.

Laat ik benadrukken dat ik met deze opmerkingen over prolepsis niet beoog een invulling te geven aan wat een filmscenario *artistieke* kwaliteiten geeft. Het is heel goed mogelijk dat echt geslaagde filmscenario's nog veel meer kwaliteiten hebben, naast hun intelligibiliteit, hun instrumentele rationaliteit, hun moraliteit en hun prolepsis. Maar voor mijn bespreking met het oog op het begrip 'toekomstscenario' heb ik aan dit viertal genoeg. Het zijn deze vier criteria die een hoofdrol spelen bij het bepalen van de selectieve aandacht en de ratio van de opeenvolging die kenmerkend zijn voor wat een scenario tot inderdaad een scenario maakt.

5. Een belangrijk verschil

Tot zover de filmscenario's. Mensen die werken met toekomstscenario's zullen ongetwijfeld een paar treffende overeenkomsten tegengekomen zijn. Maar ze zullen ook op een wezenlijk verschil willen wijzen. Een filmscenario heeft een absoluut begin en een definitief eind. Een filmscenario definieert zelf, doorgaans met behulp van haar eerste scènes, het uitgangspunt van de film en werkt toe naar een eind dat ook het volstrekte eind van de film is. Een filmscenario creëert in deze zin ook een volledig eigen werkelijkheid, waarin eigen wetten kunnen

gelden, en waarin de regisseur alle zaken die in de film een rol zullen spelen naar haar eigen hand kan zetten. En dit alles is geenszins het geval als we over toekomstscenario's spreken.

Toekomstscenario's delen met de filmscenario's het gegeven van de opeenvolging, en wellicht zelfs het gegeven van de *ratio* van de opeenvolging, maar voor de rest, zo zou men wellicht willen stellen, voor de rest zijn er vooral verschillen tussen beide. Een toekomstscenario heeft natuurlijk wel een uitgangspunt, het heden, maar dat is geen uitgangspunt dat door het scenario zelf gedefinieerd kan worden. De huidige stand van zaken in de samenleving, of van een bedrijf, of voor een individu is een onontkoombaar gegeven waar de schrijver van toekomstscenario's gewoonweg rekening mee moet houden. En er is natuurlijk geen definitief eindpunt. Juist niet! De idee van een toekomstscenario is dat het mogelijke ontwikkelingen gedurende een bepaalde tijd beschrijft met het oog op een min of meer willekeurig moment in de wat minder nabije toekomst waarop de samenleving, of het bedrijf, of het individu in kwestie er nog minstens zo florissant voor moet staan als op het huidige moment. En lang voor dat willekeurige moment actueel zal zijn, zal een nieuw toekomstscenario gereed liggen dat nog weer verder in de toekomst kijkt.

Vervolgens is het in een toekomstscenario geenszins het geval dat de regisseur alle relevante zaken naar haar hand kan zetten, noch dat er sprake zal kunnen zijn van eigen wetten, en daarbij komt dan ook nog dat het in toekomstscenario's wel heel gevaarlijk kan zijn als men lichtzinnig omgaat met selectieve aandacht. De idee is juist dat men met behulp van een toekomstscenario de middelen creëert om een en ander naar de hand te kunnen zetten, precies op basis van het gegeven dat het niet de eigen wetten zijn die gelden, en tevens precies op basis van het gegeven dat de aandacht niet selectief moet zijn, maar juist zo omvattend mogelijk, gericht op al die kleine momenten waarop er sprake is van onzekerheid, waarop er verschillende opties bestaan, en dus meerdere 'werelden' mogelijk zijn. Een toekomstscenario (of, misschien juister, een samenhangende verzameling toekomstscenario's) beschrijft juist die veelvuldigheid aan mogelijke werelden, en wijst de cruciale momenten aan waarop hele verzamelingen mogelijke werelden in beeld verschijnen of juist uit beeld verdwijnen.

Het is precies met het oog op deze verschillen dat ik echter een argument wil ontwikkelen voor het benadrukken van de overeenkomsten tussen film- en toekomstscenario's. De crux van het argument is gelegen in een bepaalde analyse van wat nu precies het uitgangspunt is van een toekomstscenario. Ik zal betogen dat in de beschrijving van het uitgangspunt selectieve aandacht onontkoombaar is, en dat deze constatering juist met zich mee brengt dat de overeenkomsten tussen film- en toekomstscenario's haast niet overschat kunnen worden. In het verlengde van deze stellingname zal ik betogen dat juist mijn schets van de vier criteria waaraan een goed filmscenario moet voldoen, laat zien dat het even misplaatst en misleidend is om te denken dat een filmregisseur alles naar haar hand kan zetten, als dat het misplaatst en misleidend is te denken dat toekomstscenario's reacties zijn op een onzekere wereld die gehoorzaamt aan wetten die zich volstrekt onttrekken aan de ontwerper van toekomstscenario's.

Verschillen zijn er dus wel, maar deze roepen juist om meer nadruk op de overeenkomsten. Het uitgangspunt wordt in de eerste scènes van het filmscenario bepaald, door de presentatie van acteurs en *setting*, en door de prolepsis die de ratio van de ontwikkelingen vóór is, oproept en er op vooruitgrijpt. Daarbij gebruikt de scenarioschrijver alle selectieve aandacht die zij op kan brengen. En het zou heel goed zijn als de ontwerper van toekomstscenario's hetzelfde deed.

6. De onbepaaldheid van de eigen identiteit

Bedrijven, overheden, en ook individuen hebben toekomstscenario's nodig. Ze hebben die nodig, volgens de deskundigen op het terrein van de strategische planning, om te overleven in een onzekere wereld. Die deskundigen hebben daarin ongetwijfeld gelijk, maar door die nadruk op de onzekere omgeving verdwijnt een andere grond voor deze behoefte aan toekomstscenario's gemakkelijk uit het oog. Laat ik deze andere grond, de onbepaaldheid van de eigen identiteit, hier eens introduceren door een moment stil te staan bij een vraag die in de persoonlijke levens van heel veel individuen vroeg of laat gesteld zal worden, en waarop ieder

antwoord een enorm effect zal hebben op het verloop en het karakter van het leven dat deze individuen vanwege dit antwoord zullen leiden. En dan heb ik het (je zou haast denken: natuurlijk) over de vraag: willen we kinderen?

Voor het beantwoorden van deze vraag hebben we toekomstscenario's nodig, op precies dezelfde manier als waarop een bedrijf toekomstscenario's nodig heeft bij het behandelen en beantwoorden van vragen als: "Willen we een vestiging in Denemarken?", "Willen we dit nieuwe product ontwikkelen?", "Willen we deze nieuwe dienst aanbieden?", of "Willen we dit bedrijf overnemen?"

Er is bij het nadenken over de vraag of je kinderen wilt duidelijk sprake van onbepaaldheid. Vele stellen worden lange tijd heen en weer geslingerd tussen een bevestigend en een ontkennend antwoord. Deze onbepaaldheid is echter niet de onzekerheid die kenmerkend is voor een omgeving die luistert naar wetten die je niet in de hand hebt. Het is niet de onzekerheid die benaderd kan worden met behulp van de rationele beslistheorie, niet de onzekerheid die te maken heeft met de mate van (on)waarschijnlijkheid waarin bepaalde standen van zaken zullen volgen op gemaakte keuzes, noch de onzekerheid die te maken heeft met de marges waarmee gerekend moet worden in het bepalen van de utiliteitswaarde van mogelijke uitkomsten. De onbepaaldheid die ons treft bij het nadenken over ons eigen toekomstige ouderschap, is een onbepaaldheid die te maken heeft met het gegeven dat wijzelf, inclusief onze preferenties, drastisch zullen kunnen veranderen met het maken van de ene of de andere keuze. We moeten er nu bijvoorbeeld niet aan denken te pas en te onpas gestoord te kunnen worden door een krijsende baby die nu, onmiddellijk, een schone luier nodig heeft. Maar we weten — althans het schijnt zo te zijn en het wordt bevestigd door vrienden met kinderen, die dan ook nog zo'n bijzondere glans in hun ogen krijgen — dat als je eenmaal een kindje van jezelf hebt, dat je je dan haast niets mooiers voor kunt stellen dan dat er te pas en te onpas een beroep gedaan wordt op jouw ouderliefde.

De verschillende toekomst en waar individuen die worstelen met de vraag of ze kinderen willen, rekening mee moeten houden, kunnen ze niet met behulp van een toekomstscenario thematiseren als ze in deze toekomstscenario's slechts rekening houden met de variabelen in de omgeving en met de mogelijkheden die

hun eigen aanpassingsvermogen hen biedt. De toekomstscenario's die we nodig hebben als we voor een dergelijke vraag staan, zijn geen toekomstscenario's waarin we verschillende alternatieven *voor* onszelf moeten schetsen, maar verschillende alternatieven *van* onszelf. Dit is een cruciaal verschil, dat mijns inziens van grote betekenis is voor ons vermogen praktisch te redeneren.⁶ Waar het in dit soort kwesties om gaat, is niet zo zeer dat we, in het bezit van een vaste set preferenties maar ons bevindend in een onzekere wereld, met veel strategisch talent proberen te bepalen welke verschillende routes naar gunstige uitkomsten leiden. Waar het veel meer om gaat, in dit soort kwesties, is om het veel moeilijker proces van te bepalen wat we nu eigenlijk echt willen. Wie worstelt met de vraag of zij al dan niet een kind wil, worstelt in feite met de onbepaaldheid van de eigen set preferenties, of, zoals ik dat liever, want veel ruimer, zeg, met de onbepaaldheid van de eigen identiteit.

Door de nadruk te leggen op de onzekere omgeving zal men gemakkelijk bepaalde problemen missen waarvoor wij zeker ook toekomstscenario's nodig hebben, problemen die we alleen maar kunnen oplossen door een eind te maken aan de onbepaaldheid van onze eigen identiteit. Er liggen hier legio buitengewoon interessante filosofische problemen voor het oprapen, maar ik zal daar hier nu aan voorbij gaan. Wat ik in de rest van dit artikel wil doen, is wijzen op de aanwezigheid van die onbepaaldheid in onze eigen identiteit, een onbepaaldheid die een sleutelrol speelt in iedere karakterisering van het uitgangspunt van waaruit toekomstscenario's ontwikkeld kunnen worden. En het is deze onbepaaldheid die van strategische planners selectieve aandacht vraagt, opdat zij beginnen met een treffende karakterisering van de actoren en de problemen — een karakterisering die zo goed moet zijn dat de scenario's die ze zullen kunnen ontwikkelen intelligibel, rationeel, moreel en proleptisch zullen kunnen zijn.

⁶ Ik heb dit verschil gemaakt en onderzocht in Bransen (1996, 2000b).

7. Actoren en problemen

Ik heb in de vorige paragraaf duidelijk gemaakt dat er naast de onzekerheid die kenmerkend is voor de omgeving waarin mensen leven en bedrijven moeten functioneren, nog een andere grond is voor onze behoefte aan toekomstscenario's. Deze grond is gelegen in de onbepaaldheid van de identiteit van actoren, een onbepaaldheid die we op het spoor kunnen komen als we te maken krijgen met een bepaald soort problemen, of, wat in sommige gevallen een betere beschrijving is van wat er aan de hand is, als we ons bewust worden van een bepaald soort problemen waarmee we in feite al geconfronteerd worden. Deze problemen, zo stel ik hier⁷, moeten gekarakteriseerd worden in termen van de noodzaak te kiezen tussen verschillende alternatieven *van* onszelf. En als dit inderdaad aan de orde is, dan is het natuurlijk heel belangrijk om een goed beeld te kunnen geven van die verschillende alternatieven, maar — en dit is in eerste instantie eigenlijk nog belangrijker — vooral van de verschillende actoren die een rol te spelen hebben in deze toekomstscenario's.

Dit is een kwestie die niet onderschat moet worden. Ik kan haar goed duidelijk maken aan de hand van de vraag om hoeveel actoren het eigenlijk gaat in het geval van een stel dat worstelt met de vraag of ze kinderen willen. Het lijkt mij dat ieder antwoord dat kleiner is dan drie fout moet zijn. Er is niet slechts één actor: het stel. Dit zou bijvoorbeeld verdedigbaar wel het geval kunnen zijn als het om een stel gaat dat ergens wil gaan eten en door de stad loopt op zoek naar een geschikt restaurant. Het stel zoekt, *als één actor*, een restaurant. Maar de keus voor kinderen is zo'n ingrijpende kwestie dat stellen er om uit elkaar kunnen gaan, en als dat een optie is, dan zat je dus om te beginnen niet met maar één actor, maar minstens met twee.

Toch is het ook niet zo dat er slechts twee actoren zijn. Dit valt in te zien als we letten op de verschillende manieren waarop twee mensen samen kunnen reizen. Als twee mensen toevallig in dezelfde coupé zitten van een trein die alleen nog maar in Alkmaar stopt, dan zou één van deze twee correct kunnen opmerken “Wij gaan naar Alkmaar”, maar het meervoudig subject ‘wij’, waar hij dan naar

⁷ Zie Bransen (2000a, 2000b).

verwijst, zou in dat geval toch een heel andere betekenis hebben dan in het geval dat een collega mij vraagt waarheen ik op vakantie ga, en ik als antwoord geef “Wij gaan naar Toscane”.⁸ In de treincoupé zitten twee mensen: het woordje ‘wij’ verwijst naar deze twee als een echt *meervoud*, een verzameling losse individuen die dankzij tijd-ruimtelijke omstandigheden toevallig onder één noemer gevat kunnen worden. Maar het woordje ‘wij’ dat ik gebruik, verwijst naar mijn gezin, en dat is niet zomaar een verzameling losse individuen, maar een eenheid die als één actor kan optreden, op dezelfde manier als dat stel dat in de stad zoekt naar een restaurant.

En zo kom ik op drie, en daardoor natuurlijk ook op de problemen. Want deze drie actoren zijn sterk ongelijksoortig van aard; één van hen wordt geconstitueerd door de andere twee. De problemen zijn hier echter niet van sociaal-ontologische aard, maar veeleer van existentieel-praktische aard. Alle drie de actoren hebben last van de onbepaaldheid van hun identiteit; alledrie moeten kiezen tussen alternatieven *van* zichzelf.

Voor ik iets meer zeg over deze alternatieven eerst nog even dit. Men zou ook nog op een andere manier kunnen komen op een antwoord van drie, of zelfs vier, of nog meer. Men zou immers kunnen betogen dat ook de nog niet geboren kinderen een rol zouden moeten spelen in deze toekomstscenario's. En men zou zelfs misleid kunnen worden door de klank van de woorden die ik gebruik, en kunnen denken dat ik aansluiting zoek bij Parfit die veel tongen heeft losgemaakt over de morele en rationele relevantie van de onbepaalde identiteit van toekomstige generaties (Parfit, 1984). Hoewel deze kwestie wellicht inderdaad in toekomstscenario's aan de orde zou moeten komen, heb ik het hier *niet* over de *numerieke* onbepaaldheid van *toekomstige* actoren, maar over de *kwalitatieve* onbepaaldheid van *actuele* actoren die, zoals de Engelsen zeggen, ‘in two minds’ zijn met betrekking tot de alternatieven *van* hunzelf waaruit ze moeten kiezen. Het zijn de actoren die bij aanvang geconfronteerd worden met dit probleem van *in dubio* zijn die geïdentificeerd moeten worden in het uitgangspunt van een toekomstscenario. En met het oog op deze actoren is selectieve aandacht nodig.

⁸ Het voorbeeld is van Gilbert (1989).

In het geval van het stel dat worstelt met de kindervraag, zijn er (zoals ik boven liet zien) drie actoren, en, bijgevolg, minstens zes, maar al gauw zelfs nog veel meer⁹, alternatieven van henzelf. Veel grotere getallen krijgen we in principe als we ons bezighouden met de toekomstscenario's van een bedrijf. Ik wil er echter voor pleiten dat we daarbij het basischema van Gilbert hanteren: actoren zijn óf individuen óf meervoudige subjecten. Dit betekent dat we het bedrijf zelf, en de diverse bedrijfsonderdelen, *niet* als actor opnemen in ons toekomstscenario, maar wel de directie, de managementteams, de ondernemingsraad, de individuele werknemers, en daarnaast ook nog eens allerlei informele meervoudige subjecten: ex-studiegenoten, goede vrienden die op verschillende plaatsen in het bedrijf werkzaam zijn, mensen die lid zijn van dezelfde vereniging, mensen die last hebben (gehad) van dezelfde manager, etc. De redenen voor het gebruik van Gilberts basisschema zijn, vanuit filosofisch perspectief, beslist controversieel. Het basisidee is hier echter dat er geen sprake kan zijn van actorschap zonder dat er sprake is van goede redenen, en dat er geen sprake kan zijn van goede redenen zonder dat er sprake is van morele sentimenten.¹⁰ En het is natuurlijk precies op basis van deze morele sentimenten (in de ruime zin van het woord) dat we binnen een bedrijf te maken kunnen krijgen met allerlei informele allianties. Het lid van de directie die een bepaalde bedrijfsactiviteit wil afstoten ziet zich gedwongen te kiezen voor een bepaald alternatief van henzelf op het moment dat een goede, oude vriend van hem binnen het bedrijf verantwoordelijk is voor deze activiteit. Enz.

De ontwerper van toekomstscenario's zal bij de karakterisering van het uitgangspunt met selectieve aandacht de actoren moeten identificeren die een rol te spelen hebben in dit scenario, en zal dat moeten doen aan de hand van een karakterisering van de relevante uitgangsproblemen. Dat zijn de problemen die geformuleerd moeten en kunnen worden in termen van de verschillende alternatieven van zichzelf die aan de orde zullen moeten komen in het toekomstscenario.

⁹ Een complicatie van de problemen ligt immers op de loer, en dit heeft dan weer wel te maken met die onzekerheid waar veel toekomstscenario's omheen gebouwd worden. Want wat te doen, of wie te worden, op het moment dat je voor kinderen gekozen hebt, maar ze niet blijkt te kunnen krijgen? In een dergelijk scenario worden de actoren geconfronteerd met hele volksstammen alternatieven van hunzelf, met alle onoverzichtelijke gevolgen van dien.

¹⁰ Een dergelijke argumentatie kan verder uitgewerkt worden aan de hand van Taylor (1985) en Tugendhat (1979).

In het geval van het stel dat al dan niet kinderen wenst, leidt dit al tot heel veel alternatieven van de actoren zelf die in het toekomstscenario aan bod zullen moeten komen. Maar in het geval van een bedrijf dat een nieuwe vestiging in Denemarken overweegt, of de ontwikkeling van een nieuw product, zullen er, onder de oppervlakte, nog heel veel meer problemen bestaan die slechts geformuleerd zullen kunnen worden met behulp van nog veel meer alternatieven van de actoren zelf. Een goed toekomstscenario zal al deze problemen, en al de bijbehorende alternatieven, met selectieve aandacht te lijf moeten gaan, en zal moeten komen tot, en eigenlijk zelfs vooral bestaan uit een schets van de meest in het oog springende alternatieven *van* de betrokken actoren zelf.

8. Toekomstscenario's als schetsen van alternatieven *van* de betrokken actoren

In plaats van een beschrijving van een reeks opeenvolgende scènes zal een toekomstscenario dus vooral een beschrijving zijn van een aantal alternatieven *van* de actoren die het toekomstscenario nodig zullen hebben bij het maken van hun keuzen, d.i. bij het realiseren van hun toekomst. Hoewel dit een heel ander soort tekst lijkt op te leveren dan een filmscenario, zal de kwaliteit van zo'n toekomstscenario toch voor een heel groot deel bepaald kunnen worden aan de hand van de vier criteria waaraan ook het filmscenario moet voldoen: intelligibiliteit, instrumentele rationaliteit, moraliteit en prolepsis. Laat me dit toelichten.

Een alternatief van zichzelf moet natuurlijk om te beginnen intelligibel zijn. Ik moet mijzelf, bijvoorbeeld, kunnen begrijpen als een vader van drie kinderen, en dat is een stuk gemakkelijker dan mezelf te begrijpen als een zwarte vrouw. Het idee is simpel: ik moet de biografische opeenvolging die zit tussen mijzelf in mijn huidige toestand en mijzelf in de eindtoestand kunnen navolgen. En hoewel er al veel mogelijk is op het terrein van de plastische chirurgie, zal de intelligibiliteit van een alternatief van mijzelf dat zwart en vrouw is niet eenvoudig in te zien zijn. Een ander voorbeeld dat overigens geen betrekking heeft op een actor: als het ministerie van VROM in één van haar 'Nederland

2030'-scenario's een land schetst waarin Amsterdam een dorp met 10.000 inwoners is, en de Haarlemmermeer inderdaad weer een meer, dan is er een grote kans dat we hier te maken hebben met een toekomstscenario dat niet intelligibel is.

Een alternatief van zichzelf moet natuurlijk ook (instrumenteel) rationeel zijn. Het moet redenen hebben (d.i. wensen en opvattingen) die gepast zijn in de situatie waarin dit individu zich bevindt, en het moet de dingen doen die iemand met dergelijke redenen ook inderdaad zal doen. Dit is een complexe voorwaarde, waarbij je aan een continuüm kunt denken dat begint met een minimaal inzicht in de eigen redenen ("Wat kwam ik nu ook al weer uit de koelkast halen?"), en eindigt met een volkomen overzichtelijke verzameling goede redenen die het alternatief van zichzelf zich eigen heeft gemaakt middels een deliberatieproces onder optimale omstandigheden. Je kunt je dit eindpunt op minstens twee manieren voorstellen: het alternatief van zichzelf, als beschreven in dit toekomstscenario, is in rationeel opzicht het ultieme *voorbeeld* voor degene die nu beslissingen moet nemen, of de best denkbare *adviseur*.¹¹ Het idee is dat de redenen die dit alternatief van zichzelf volgens het toekomstscenario heeft redenen zijn die jij als het ware ook zelf zou kunnen verzinnen als jij je zou bevinden in de situatie waarin dit alternatief zich volgens het toekomstscenario bevindt. Dat is de voorwaarde van (instrumentele) rationaliteit, zoals ik die hierboven in paragraaf 3 beschreven heb.

Als zo'n alternatief zich op het geschetste continuüm in de buurt van optimale rationaliteit bevindt, is het heel waarschijnlijk dat het scenario gedetailleerde argumentaties voor de goede redenen van dit alternatief presenteert. In die zin zal zo'n alternatief (en dus eigenlijk het toekomstscenario dat hem 'tot leven wekt') meer lijken op een goede adviseur dan op een goed voorbeeld. Goede voorbeelden vindt men eerder in de kerk: het zijn de heiligen die in hun uitmuntendheid onnavolgbaar zijn, en niet de leermeesters, of adviseurs, die hun goede redenen breed uitmeten opdat de lezer van het toekomstscenario deze redenen als het ware zelf zal kunnen gaan verzinnen. Een ondernemingsraad, om een voorbeeld te noemen, kan een toekomstscenario waarin het zichzelf opheft

¹¹ Deze twee modellen van optimale rationaliteit zijn beschreven in Smith (1995).

alleen maar rationeel vinden als het de redenen voor deze opheffing als redenen van zichzelf kan herkennen en ook erkennen.

Vervolgens moet een alternatief van zichzelf ook moreel zijn in de brede zin van het woord. Het moet een alternatief zijn dat zaken de moeite waard vindt waarvan ook ingezien kan worden dat ze de moeite waard zijn. Het moet een alternatief zijn dat onze instemming kan krijgen. De voorzitter van een voetbalclub die een relatie heeft met de trainer van een concurrent, of met een invloedrijk ambtenaar, zal in het toekomstscenario een alternatief van zichzelf tegen willen komen dat haar sympathie zal kunnen hebben, liefst, of misschien zelfs wel beslist, op alle fronten. Zo'n alternatief moet zowel thuis als op het werk met instemming van zichzelf kunnen zeggen dat *wij* nu zus of zo gaan doen.

Het is juist met betrekking tot deze voorwaarde van moraliteit dat er in toekomstscenario's plaats moet zijn voor allerlei min of meer persoonlijke bijlagen. Want het is natuurlijk zo dat het huwelijk van de voorzitter van de voetbalclub geen prominente plaats hoort te krijgen in het toekomstscenario van de club. Maar er kunnen omstandigheden zijn die er toe leiden dat één van de relevante actoren een stel is waar de voorzitter de helft van is. En dan kunnen we complicaties krijgen die het gevolg zijn van rolconflicten. En als zulke omstandigheden gelden, dan verdient het aanbeveling dat het toekomstscenario ruimte laat voor een persoonlijke bijlage.

Ik ga me hier niet wagen aan uitspraken over de status van dergelijke bijlagen. Wat ik alleen maar heb willen benadrukken is dat de moraliteit van een toekomstscenario, juist als we in de brede zin van het woord spreken over de morele sentimenten van de actuele actoren waarop door het scenario een beroep wordt gedaan, veel te maken heeft met al die vormen van instemming en betrokkenheid die niet onmiddellijk voorvloeien uit algemene onpartijdige morele overwegingen. Iedereen zal wel kunnen instemmen met eerlijkheid en gelijkheid, maar veel morele sentimenten zijn veel persoonlijker en lokaler van aard. Natuurlijk hebben wij het beste met de mensheid voor, maar een toekomstscenario dat van ons vraagt om plaats te nemen achter een 'veil of ignorance' (Rawls, 1971), zal slechts heel globale schetsen van alternatieven van onszelf kunnen bevatten — zo globaal, dat er enerzijds niet veel morele sentimenten door opgeroepen zullen

worden, en anderzijds veel van de voorhanden morele sentimenten niet in herkend en erkend zullen worden.

Tenslotte zal een geslaagd toekomstscenario proleptisch moeten zijn. Het zal alternatieven van de actoren zelf moeten schetsen waarin de actuele actoren als het ware bewust gemaakt worden van dat waar het in hun actorschap om draait: de ratio van hun bestaan als actor, dat wat hun actorschap de moeite waard maakt. De idee is dat de actuele actoren zich als het ware ‘nog-niet-bewust’ zijn van de eigen ratio, van de nog niet waargemaakte belofte die ze zelf zijn, en nu een beeld geschetst krijgen dat zeer tot de verbeelding spreekt, omdat het voorafgaat aan deze ratio, deze oproept en er op vooruitgrijpt. De carrièreman zonder kinderen krijgt bijvoorbeeld een alternatief van zichzelf voorgeschoteld waarin hij een zakenrelatie niet mee uit eten neemt, omdat hij naar een muziekvoorstelling van zijn zoon moet, een beeld dat hem zo treft dat hij niet anders kan dan concluderen dat ‘vader-zijn’ *echt iets voor hem* is. Of de directie van een grootwinkelbedrijf bestudeert een alternatief van zichzelf waarin zij, binnen het bedrijf, serieus aandacht kan besteden aan financiële diensten, en plots lijken daarmee allerlei zaken op hun plaats te vallen.

Natuurlijk levert een prolepsis geen harde zelf-kennis op. Precies omdat een prolepsis aan de gesuggereerde ratio voorafgaat en haar oproept kan er sprake zijn van *wishful thinking*. Dat is ook zo, en dat is niet anders. Maar het is ook wel wat we eigenlijk moeten verwachten van een toekomstscenario. Een toekomstscenario geeft geen volstrekt neutrale beschrijving van een noodzakelijke opeenvolging van gebeurtenissen. De *Theorie van Alles* die zou moeten kunnen uitleggen hoe de huidige wereld zich heeft kunnen ontwikkelen uit de *Big Bang* — gesteld dat die überhaupt te formuleren zal zijn — zal beslist geen Laplaciaans karakter hebben. Dat weten de strategische planners natuurlijk al lang. De wereld is onzeker, en de futurologie geen exacte wetenschap. Juist daarom komen zij met toekomstscenario’s, die in de orthodoxe conceptie echter helaas toch een soort *second best* beschrijving van de daadwerkelijke opeenvolging van gebeurtenissen in de wereld proberen te zijn.

Daartegenover heb ik hier gepleit voor een alternatieve kijk op toekomstscenario’s. In deze kijk ligt de nadruk niet op de opeenvolging van

gebeurtenissen, maar op een contrast tussen de actuele actoren en bepaalde alternatieven van hunzelf. In dat contrast spelen dezelfde criteria een hoofdrol die een filmscenario succesvol kunnen maken. En naast intelligibiliteit, instrumentele rationaliteit en moraliteit, is dat de prolepsis. En als de prolepsis niet alleen maar aan de ratio van een actor voorafgaat, maar er ook op vooruitgrijpt, dan is het feit dat een prolepsis deze ratio oproept altijd al meer dan alleen maar *wishful thinking*. Een prolepsis probeert te treffen: ze probeert de nog niet waargemaakte belofte, de ‘nog-niet’ geactualiseerde ratio waar de actor zich ‘nog-niet’ bewust van is, over het voetlicht te krijgen, en ze hoopt dat de actor door het beeld getroffen wordt: dat ze van ganser harte in kan stemmen met deze karakterisering van wat haar beweegt, van wat haar actorschap voor haar de moeite waard maakt.

Personalia

Jan Bransen (1958) is docent/onderzoeker Wijsgerige Antropologie en Morele Psychologie aan de Faculteit der Wijsbegeerte van de Universiteit Utrecht. In zijn onderzoek houdt hij zich vooral bezig met problemen betreffende autonomie, zelfkennis en praktisch redeneren. Van zijn hand verscheen recentelijk een Nederlandstalige inleiding in het hedendaagse denken over het begrip ‘handeling’: *Drie modellen van het menselijk handelen*, Leuven: Peeters, 1999.

Momenteel is hij als projectmanager verantwoordelijk voor de ontwikkeling van een nieuwe studierichting, *Filosofie in Bedrijf*, die in september 2000 aan de Utrechtse Faculteit der Wijsbegeerte van start zal gaan.

Literatuur

- Bloch, E., *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt/Main: Aufbau Verlag, 1954-59.
- Bransen, J., 'Identification and the Idea of an Alternative of Oneself', in *European Journal of Philosophy*, Vol. 6, 1996, pp. 1-16.
- Bransen, J., 'Making X Happen. Prolepsis and the Problem of Mental Determination', in Jan Bransen & Stefaan E. Cuypers (eds.), *Human Action, Deliberation and Causation*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1998, pp. 131-153.
- Bransen, J., 'Normatief relevante zelfkennis', in *Filosofie & Praktijk*, 2000(a), pp.
- Bransen, J., 'Alternatives of Oneself. Recasting some of Our Practical Problems', in: *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 63, 2000, pp.
- Davidson, D., *Essays on Actions and Events*, Oxford: Clarendon Press, 1980.
- Davidson, D., *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- Gilbert, M., *On Social Facts*. London: Routledge, 1989.
- Rawls, J., *A Theory of Justice*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- Smith, M., 'Internal Reasons', in *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol 55, 1995, pp. 109-131.
- Taylor, C., *Human Agency and Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Tugendhat, E., *Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung. Sprachanalytische Interpretationen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1979.
- Van der Heijden, K., *Scenarios. The Art of Strategic Conversation*. Chichester: John Wiley & Sons, 1996.