

KOLLÁR JÓZSEF – KOLLÁR DÁVID

## „A STÍLUS AZ EMBER KÉPE” Autentikusság, stílus, autonómia

### Bevezetés: az autentikusság kora

■ Minden intellektuális kritika ellenére korunkban az „autentikusság” terjed mint „társadalmi technológia”, mint az immateriális javakra irányuló piaci mozgás egyik hajtómotorja.<sup>1</sup> Az önségítő, illetve önmenedzselő identitásformálás piacának fontos indukálója, a posztfordíánus gazdaság kitüntetett motiváló eszköze és vágyott célja.<sup>2</sup> Az információs társadalom kontextusában a piaccgazdaságról és az autentikusságról alkotott ideák kölcsönösen formálják egymást.<sup>3</sup>

Az autentikusság populáris definíciója szerint nem más, mint a valódi énnel összhangban élt élet.<sup>4</sup> Fontos eleme az önismeret mint a valódi én egyre precízebb megismerése és az egyre mélyebb megismeréséből származó egyre nagyobb önismerettel összhangban való, egyre autentikusabb cselekvés. A filozófiadiskurzusban köztudott, hogy a jelenkori önségítő mozgalomban használt karteziánus énképet David Hume<sup>5</sup> 18. századi kritikája véglegesen lerombolta.

Az autentikusságról alkotott koncepciónk kapcsolódik Nietzschének és Freudnak a karteziánus elméről adott kritikájához, illetve ahhoz az elképzeléshez, hogy az ember önmagát metaforák révén folyamatosan újrateremtő kvázi művész.

Nietzsche<sup>6</sup> számos interpretátora szerint, mivel tagadja az introspekció révén megismerhető karteziánus én létezését, az autentikusság fogalmát is elveti. A többszörös én tételezése azonban nem jelenti számára az autentikusság tagadását. Az igazi énünknek az introspekcióval történő megismerése helyett autentikus stílust kell adni önmagunknak, amely nem más, mint – kiemelkedő életművet konstituáló eredeti mesterművek esztétikai megalkotásához hasonlóan – az én folyamatos, kreatív destrukcióra épülő újrateremtése. Az autentikus stílus azonban nem hoz létre önazonosságot, hanem az én emergálódását idézi elő a mentális élet káoszának peremén egyensúlyozó, folyamatos esztétikai önalkotásunk eredményeképpen. Nietzschével szemben Freud demokratizálja az én esztétikai önalkotásának folyamatát. A tudattalan fantáziáról adott leírása magyarázatul szolgál arra, hogy miért tekinthető minden egyes ember élete költeménynek, amely arra irányuló kísérlet, hogy „saját metaforákba öltözzön”. Trilling szerint Freud „a lelket túlnyomó irányulása szerint (...) költészettlétrehozó képességnek tekintette”.<sup>7</sup> Az ember abban különbözik az állattól, hogy egyéni fantáziáját tudatosan vagy tudattalanul cselekvésre váltja, a vele kapcsolatba kerülő személyeket, tárgyakat, helyzeteket, eseményeket és szavakat „szimbolikus célokra használja”.<sup>8</sup>

## Az autentikus stílus

■ Danto *A közhely színéváltozása* című művészetfilozófiai könyvében amellet érvel, hogy a műalkotásokhoz hasonlóan a személyek is azonosíthatók a stílusukkal,<sup>9</sup> vagyis azzal a móddal, ahogy a világot reprezentálják. Schopenhauertől kölcsönzött kifejezéssel a személyes stílust a „lélek fiziognómiájának” nevezi.<sup>10</sup> Danto értelmezése szerint párhuzamosság fedezhető fel a műalkotások és a személyek metafizikája között. Az én és az idegrendszer viszonya analóg a műalkotás anyagi alapja és médiuma közötti relációval. Ahhoz hasonlóan, hogy vannak predikátumok, amelyek igaz módon állíthatók a médiumról, viszont a vászonról nem, vannak olyan predikátumok, amelyek az énről igaz módon állíthatók, viszont az idegrendszerrel nem: „a neurofiziológiai éleírásból, mely nem egészül ki a morálpiszichológia nyelvvel, a személyiségnek és a jellemnek épp azok a jellemzői hiányoznának, amelyek közelebb állnak a stílus és a kifejezés minőségeihez a művészet világában.”<sup>11</sup> A testről-lélekről szóló filozófia bevett terminusai nem alkalmasak az individualitásunk egyediségéért felelős jellem és személyiség megragadására.

Danto szerint a műalkotás, illetve a személy – mint a műalkotáshoz hasonló reprezentációs rendszer – a retorika, a kifejezés, a stílus metszéspontjában található, melyek közös magja a metafora. „Ha Meyer Schapirónak igaza van abban, hogy a stílus »egy átfogó minőségre« utal, melyet »'kifejezésnek' nevezhetünk«, Nelson Goodmannek pedig abban, hogy a kifejezés metaforikus példázás, akkor vizsgálódásunkban talán a retorika fogalmától elindulva körkörösén haladhatunk kifelé, a kifejezés fogalmán keresztül, a stílus átfogó fogalma felé. Akkor ugyanis a három fogalom közös magja a metafora lesz, és ha ezt sikerül megértenünk, akkor tisztába jövünk magának a művészetnek a fogalmával is, melynek elemzésében a retorika, a stílus és a kifejezés mindig is hatalmas szerepet játszott.”<sup>12</sup>

Danto a „kifejezés” Nelson Goodman<sup>13</sup> által bevezetett fogalma segítségével hozza létre a műalkotásról (illetve a személyről) alkotott definícióját. A műalkotás, avagy a személy olyan reprezentáció, amely kifejez valamit a tartamáról, azaz metaforikusan példázza a stílusát.

Danto tehát a stílus, a kifejezés és a retorika közös magjának a metaforát tekinti. Értelmezése szerint a stílus a reprezentáció és az azt létrehozó személy közötti reláció, vagyis az a mód, ahogy a személy reprezentáció tartalmához viszonyul. A retorika pedig a befogadók és a reprezentáció közötti reláció.<sup>14</sup> A metafora egyrészt intenzionális kontextust teremt, másrészt a retorikai ellipszishez, az enthümémához hasonló szerkezetű. A metaforát tartalmazó mondatokban nem érvényesül a *salve veritate* felcserélhetőség elve. Ha Rómeó úgy véli, hogy számára metaforikusan Júlia a nap, a „nap” szó nem helyettesíthető a vele koextenzív kifejezésekkel. Hiszen nem úgy véli, hogy Júlia forró gázokból áll, a Naprendszer középpontja stb. Shakespeare pontosan ezeket a szavakat adja Rómeó szájába, hogy metaforikusan példázza, azaz kifejezze Júliához való viszonyát. A befogadó számára az a feladat, hogy megfelejtse az arisztotelészi enthümémához hasonló szerkezetű metaforát. Akár egy csonka szillogizmus hiányzó premisszáját vagy konklúzióját, meg kell találnia azokat a hiányzó tulajdonságokat, amik megvilágítják a „Júlia a nap” metaforikus használatát.

Davidson értelmezése szerint a metaforának nincs kognitív tartalma, amit a kiötlője közvetíteni szeretne, és az értelmezőnek meg kellene fejtenie. A nyelvi metafora egy szó szerinti jelentésű mondat képzeletgazdag felhasználása arra, hogy felhívja a figyelmet egy nem triviális hasonlóságra. Rorty radikalizálja Davidson<sup>15</sup> metaforaelméletét.<sup>16</sup> Quine-hoz kapcsolódva úgy véli, hogy a jelentésnek a szabályos, előre jelezhető nyelvi viselkedést magában foglaló birodalma relatíve kicsiny tisztás a használat dzsungelében, melyben az egzotikus hangok teljes spektruma megtalálható. Ami közös a használat dzsungelében megszólaló hangokban az az, hogy szemantikai tartalmat nélkülöző, a trópusi őserdőt színessé, izgalmassá, félelmetesé varázsoló zajok. A metafora létrehozása tehát nem más, mint egzotikus zajok keltése, a befogadás pedig, az ezekre a zajokra való reakció, a zajok hatására történő nyelvi vagy egyéb cselekvés.<sup>17</sup>

Rorty olvasatában a szokatlan, számunkra érdekes, inspiráló, produktív zajokat fokozatosan integráljuk gyakorlatainkba. Az őserdőben először hallott, szokatlan zajt a tudomány egy új madárfaj hangjaként azonosítja, és beilleszti a már ismert madártaxonómiába. Nem nehéz analógiát találni a madár és a költő-dalnok között. A költő mint énekesmadár a használat trópusi dzsungelében eddig nem hallott, furcsa zajokat kelt, amelyek egyrészt azt a hatást váltják ki a kváziornitológus irodalmárokból, hogy beilleszék a jelentések szabályos, előre jelezhető birodalmába, másrészt hogy részt vegyenek az ismeretlen zajkeltésből nyelvi jelentéssel bíró szimbólumot, halott metaforát fabrikáló folyamatban.

Rorty szerint ha lemondunk arról, hogy a nyelvet teleologikusan szemléljük, azaz valami elérendő cél felé fejlődőnek tekintjük, akkor esetlegesen látjuk. A nyelvben nincs semmiféle beépített cél arra vonatkozóan, hogy például „egyre több tényt legyen képes ábrázolni”.<sup>18</sup> A nyelvünk története szerinte a metaforák kulturális evolúciójával magyarázható. „A régi metaforák folyamatosan kihalnak, és szó szerinti jelenségekké válnak, hogy aztán új metaforák alapjául és anyagául szolgáljanak”<sup>19</sup>; „nyelvünk és kultúránk ugyanannyira esetlegesség, ugyanannyira sok ezer, a maga helyét megtaláló, kis léptékű mutáció eredménye (miközben mutációk milliói nem találnak helyet), mint az orchideák vagy az emberszabásúak”.<sup>20</sup> Rorty nem mondja ki, de véleményünk szerint arra utal, hogy a „vad orchideákhoz” hasonlóan, amelyeket a természetes szelekció exaptál, az új metaforák a kulturális szelekció exaptív erejének köszönhetik létüket. Darwin<sup>21</sup> az *Azokról a különböző fortélyos szerkezetekről, amelyeknek a segítségével a brit és a külföldi orchideák a rovarok révén megtermékenyülnek* című könyvében részletesen elemzi a Gould és Vrba által exaptációnak nevezett jelenséget. Két fontos üzenete van számunkra. 1. „Az orchideák bonyolult szerkezeteiket a rendes, közönséges virágok megszokott komponenseiből alakították ki olyan részekből, amelyek eredetileg ettől egészen eltérő funkcióra szolgáltak.”<sup>22</sup> Vagyis ezek a keresztbeporzást segítő szerkezetek az exaptáció eredményei. 2. Az elemzés azt is bizonyítja, hogy nem mérnöki tervezés, hanem barkácsolás folyamányai. Az orchideák kis gépezetei az éppen rendelkezésre álló alkatrészekből állnak. A fentiek analógiájára Rorty nyomán a metaforákra tekinthetünk úgy, mint olyan nyelvi szerkezetekre, amelyek elsődleges funkciója (például a szavak szótári jelentése) teszi lehetővé szokatlan, exaptív használatukat. Értelmezésünk szerint a metaforák exaptív

„fortélyos szerkezetek”, amelyek olyan új, vonzó aspektusokat implikálnak, amelyek segítik a „nyelv orchideáit” abban, hogy megtermékenyítsék egymást. A mutációk mellett a váratlan „keresztbeporzások” is felelősek a nyelv új, vad orchideáinak kialakulásáért. A keresztbeporzást végző rovarok esetleges röpte határozza meg, hogy a virágpór mely orchideákat termékenyíti meg. Az információs társadalom rovarjai azok a közvetítő mémek, amelyek repülésének iránya előre nem jelezhető. Jól látható tehát, hogy a kreatív gazdaság predikciójának sikertelensége a kulturális evolúció exaptív erejében gyökerezik.

## Stílus versus modor

■ A stílus Danto szerint veleszületett tehetség, míg a modor tanulható, miközben elismeri, hogy külső megnyilvánulásai azonosak lehetnek. Danto a bázis- és nem bázisismeretek és cselekedetek megkülönböztetésére alapozza érveit.<sup>23</sup> Egy ismeret akkor nem bázisismeret, ha azt, amit tudunk, valami másra, már ismert dologra támaszkodva tudjuk. Cselekedetünk akkor nem báziscselekedet, ha a-t csak b-vel együtt tudjuk csinálni, vagyis b nélkül nem lehetne a-t megtenni. Danto megidézi Galileit, aki amellet érvelt, hogy mindent tudhatunk, amit Isten, de míg ő közvetlenül, intuitíve rendelkezik ezekkel az ismeretekkel, nekünk következtetéseket kell használnunk. Isten cselekedetei tehát – folytatja Danto – báziscselekedetek, vele szemben mi a megfelelő technológia révén juthatunk hasonló tudás birtokába. Szerinte a stílus ilyen báziscselekedet, nem szakértelem és hozzáértés eredménye, hanem tehetség, sőt „a stílus maga az ember, ahogyan [...] megszületik”.<sup>24</sup> Danto véleménye szerint ha megértjük a stílus és a modor közötti különbséget, akkor valami nagyon fontosat tudunk meg emberi létünkéről. Mivel elfogadja azt a buffoni kijelentést, hogy a stílus maga az ember, úgy véli, ha jobban megértjük a stílus mibenlétét, akkor magához az ember lényegéhez is közelebb férkőzhetünk. A szakismeretet szembeállítja a tehetséggel, hiszen ez utóbbinak logikailag adottnak kell lennie, ha elsajátítható volna, akkor nem tehetségnek hívnánk. Tehetséget nem lehet előállítani, csak gondozni. A „szaktudás” és a „hozzaértés” demokratikus kifejezések, míg a „tehetség” abszolút mértékben antidemokratikus, a természet tékozló szeszélye.

Danto azt állítja, hogy a stílus struktúrája hasonló a személyiség szerkezetéhez; egy adott stílus megismerése nem azonosítható csupán egy bonyolult taxonómiai folyamattal, hanem szükséges hozzá a személy karakterének, jellemzőinek a feltárása. A stílussal bíró személy csak közvetett módon képes tudatára ébredni annak, hogy miként reprezentálja a dolgokat. Ahhoz, hogy megőrizhesse a stílus kitüntetett szerepét a modorral szemben, Dantónak azt kell feltételeznie, hogy ez a reflexió mindig utólagos, a szokatlan módon reprezentáló elme csak a többiek vagy a külső világ közvetítésével tudatosíthatja magában eredetiségét. A modor viszont bizonyos előzetesen megtanult szabályok követése, vagyis tanítható, elleshető, paragrafusokba foglalható.

Mindezzel összhangban Danto úgy véli, hogy ha a korabeli vádak igazak lettek volna, és Bach tényleg fűgáíró titkos gépet használt volna művei létrehozása során, akkor a mechanikus úton előállított fűgáknak logikailag nem lehetne stílusuk, mivel az alkotó nem közvetlenül, hanem egy mecha-

nikus, szabályok, listák és kódok révén működő eszköz által hozta volna létre műveit.<sup>25</sup> Bár Danto nem mondja ki, ezek legfeljebb Bach modorát reprezentálták volna, és nem a stílusát. Danto érvelésével szemben azonban több ellenvetésünk is van. Az első az, hogy egy bizonyos leírási szinten mindannyian ilyen szabályok, listák és kódok által irányított gépek vagyunk, hiszen az agyunk olyan reprezentációs rendszer, mely a fizikai világ része, működése elvileg előre jelezhető. Az agyunk bonyolult számítógépnek tekinthető, melyre a természetes és kulturális szelekció telepített programokat. Danto azt előfeltételezi, hogy egy program nem lehet eredeti, vagyis a fűgáíró gép nem tesz mást, mint hogy létrehozójának előzetes terveit mechanikusan megvalósítja. Feltehető az a kérdés, hogy ha a gépezet „túl-szárnyalja” a készítőjét, és eredeti zenét szerez, akkor ez kinek a dicsősége. Az originális dallam az eredeti program mélyén lapult, vagy a fűgakészítő rejtett zsenijét a berendezés mintegy felszínre hozta, vagyis láthatóvá tette a stílusát? E komplex és eredeti tevékenység származhat az egyszerű mechanizmusok kombinációjából? Ha – kissé módosítva az eredeti történetet – egy fűgáíró programot készítő programozóval helyettesítjük a mechanikus szerkezet készítőjét, akkor a kérdésre adott válasz alkalmas lesz arra, hogy a mi problémánkra is választ kapjunk. Ha a program könnyen azonosítható műveletek sora révén „alkotta” meg a zenét, akkor csupán a programozó előzetes gondolatait tette explicitebbé, vagyis ebben az esetben nyugodtan feltételezhetjük, hogy az eredeti ötletek a program készítőjének fejében voltak. Ha viszont a programot nyomon követve nem tudunk rájönni, hogy miként hozta létre az eredeti zeneművet, akkor önálló „gondolatokat” kell tulajdonítanunk a program által futtatott gépezetnek. A program létrehozásáért a készítőjét illeti a dicséret, a program által létrehívott „eredeti ötletekért” viszont nem. Az ember csupán „metaszerzője” az alkotásnak, hiszen ő hozta létre a mű alkotóját. Az első esetben a program készítőjét tekintjük stílussal bírónak, míg a második esetben a programot.

A második ellenvetésünk annak az előfeltevésnek a cáfolatára épül, hogy a stílus nem egyeztethető össze a mechanikussággal. Danto érvelése során elmosza a kreativitás és az autentikus originalitás közötti különbséget. Amikor azt állítjuk egy műalkotásról, hogy eredeti, azt akarjuk kifejezni, hogy nem derivatív, azaz – Danto szavaival – báziscselekedet révén jött létre. Az eredeti stílus publikus, észlelhető tulajdonság. A kreativitás ezzel szemben privát, az adott személy mentális folyamatainak jellegzetessége. A kreativitás nem a derivatívval állítható szembe, hanem a mechanikussal.<sup>26</sup> A művész kreatív mentális folyamatai eredményezhetnek modort, viszont mechanikus, nem kreatív mentális folyamatok is előidézhetnek autentikus stílust. Vagyis Bach fűgáíró programja lehet mechanikus, miközben eredeti stílusú műveket alkot.

Az előbbieken ismertet érvrendszert jól megvilágíthatjuk Philip K. Dick *Álmodnak-e az androidok elektromos bérányokról?* című regénye révén.<sup>27</sup> A könyvben ábrázolt autisztikus androidoknak, akik legalább olyan okosak, mint mi, nincs empátiájuk, ezért az empátiát mérő Voight-Kampff teszt többé-kevésbé lehetővé teszi az őket üldöző fejedő, Rick Deckard számára, hogy megkülönböztesse őket az emberektől. A könyv alapján készült *Szárnyas fejedő* című film rendezői változatából viszont egyértelműen kiderül, hogy a minden szempontból emberi főszereplő is android, vagyis meg-

különböztethetetlen tőlünk: illeszkedik azon személyiségmintázatok egyikéhez, amiket kultúránk nagyra értékel. Amivel leginkább megtéveszti a nézőt, az (sebezhetőségén túl) nem más, mint egyediségének védjegye: az autentikus stílusa. Csak a film végén jövünk rá, hogy a főszereplő izgalmas személyiségnek látszó berendezés, amely jól nyitja a kulturális evolúció által tervezett zárat. Dick regényében felbukkan egy Phil Resch nevű, másik fejedő is, akiről Deckard sokáig azt hiszi, hogy android, mivel szikrányi empátiát sem érez azok iránt, akiket likvidálnia kell.

A két szereplő azért paradigmaticus számunkra, mert a könyvben a valódi ember úgy viselkedik, mint egy gép, hiszen szabályokat követve cselekszik, vagyis minden akcióját az őt irányító program vezérli, szemben Deckarddal, aki annak ellenére, hogy gép, kreatív, képzelettel működ, gyakran az előírásokkal szemben hozza meg döntéseit.

A regényben Rick Deckard kreatív, eredetinek, váratlannak, kifinomultnak látszott, vagyis volt stílusa, míg fejedőasztársa, az előzetes szabályok révén cselekvő Resch előre programozott androideltüntető gépnek tűnt.

Danto elképzelése nyomán abban a pillanatban, amikor rádöbbenünk, hogy Deckard android – hasonlóan ahhoz, ahogy egy hamisítvány esetében, amit eddig eredeti reprezentációnak, vagyis stílussal bírónak tekintettünk –, egyszeriben az eredeti reprezentáció értéktelen szimulációjaként tűnik fel előttünk. Deckardot egy „stílusszimuláló program” irányítja, vagyis látszólagos eredetisége semmivel sem valóságosabb, mint Resché. Sőt utóbbira innentől kezdve tekinthetünk úgy, mint olyan emberre, aki metaforikusan példázza az androidságot: Phil Resch fejedő jéghideg androidként. Ha később mégis kiderülne róla, hogy android, akkor a fenti kijelentés elveszítene metaforikusságát, tudata újra láthatatlanná válna, és így kikerülne az eredeti stílussal rendelkező entitások halmazából.

Wittgenstein úgy véli, abban a buffoni kifejezésben, hogy „a stílus maga az ember” van valami bumfordi epigrammatikus rövidség, ezzel szemben a „stílus az ember képe” kifejezés új távlatot nyit.<sup>28</sup> „A stílus maga az ember” kijelentés azt implikálja, hogy a reprezentáció eredeti módja bent van a fejünkben, míg a „stílus az ember képe” csupán azt, hogy bizonyos (szokatlan, egyszerre taszító és vonzó) pozicionális attitűdöket tulajdonítunk annak, aki adott kontextusban eredeti módon használja a nyelvet, furcsán mozog, szokatlan mintázatokat produkál. A tudatot mint médiumot nem feltárjuk, hanem megkonstruáljuk. Ha a stílus az embert legtökéletesebben reprezentáló képként működik, akkor (mivel Wittgenstein a képeket a folyamatos aspektuslátás paradigmaticus eseteként kezeli) az adott emberi viselkedést értelmező külső szemlélőnek a képek befogadásához hasonló módon kell eljárnia. A wittgensteini metafora segít abban, hogy ne arra a kreatív folyamatra figyeljünk, amelynek eredményeként egy személy éppen úgy alkothat autentikus stílusú, illetve inautentikus modorú önképet, hanem a metaforikus példázás révén kifejezett stílusára vagy az eredeti metaforát szimuláló modorára. Danto szellemében az adott személy önnön stílusát – más befogadókhoz hasonlóan – értelmezheti azáltal, hogy megfejtí az életét éppen kifejező entümémához hasonló szerkezetű, aktuális metafora retorikus üzenetét.

Danto olvasatában a fúgáiróval létrehozott alkotások mechanikus fúgák lettek volna, amelyek logikailag nélkülöznek a stílust. A „mechanikus fú-

gák” kifejezés azt implikálja számunkra, hogy itt Danto a kreatív mentális folyamatok hiányára utal, azaz keveri a kreativitást az autentikussággal. A fúga stílusa a metaforikus példázással azonosított kifejezés, és mint arról korábban is volt szó, nem szükséges feltétele a kreativitás.

Ezzel a gondolatmenettel összhangban a *Szárnyas fejedelmű* szereplőinek ontológiai státusa, azaz, hogy valódi személyek vagy androidok, talán meghatározza a kreativitásukat, az originalitásukat azonban biztosan nem. Vagyis Deckardnak akkor is van stílusa, ha valódi személy, és akkor is replika, azaz android. Phil Resh mechanikussága viszont arra irányuló esztétikai kérdés, hogy Dick mennyire volt eredeti, amikor megalkotta Rech mechanikus karakterét; azaz mennyire eredeti módon fejezte ki, vagyis metaforikusan példázta Resh empátia nélküli, bürokratikus létmódját. Ha Rick Deckard és Phil Resh egyaránt eredeti metaforák révén fejezik ki stílusukat, akkor mindketten exaptív autentikussággal bírnak, hiszen a metaforák az exaptív nyelvhasználat eredményei.

Az különbözeti meg a szubjektív autentikusságot az interszjektívétől, hogy utóbbi esetében az adott művészeti ág történeti kontextusában dől el a metafora eredetisége. Ha valaki az önnön stílusát kifejező metaforát eredetinek tekinti, akkor szubjektív autentikusságot exaptál, ha a művészeti világ tekinti eredeti metaforának, akkor pedig interszjektív autentikusságról beszélünk. Vagyis a magánjellegű rögzítés és a közösség ízlésének véletlen egybeesése felelős a nagy stílusért, amely az originális, történeti léptékű interszjektív autentikusság exaptációja.

## **Autentikusság, autonómia és heteronómia**

■ A következő szekcióban arra teszünk kísérletet, hogy a korábbi eredményeket felhasználva, elkülönítsük az autentikusság és az autonómia gyakran szinonimaként használt fogalmait.

Dworkin<sup>29</sup> szerint az autonómia másodrendű képesség, amely lehetővé teszi, hogy kritikailag reflektáljunk az elsőrendű preferenciáinkra és vágyainkra – egyrészt, hogy azonosítsuk, másrészt, hogy adott esetben megváltoztassuk őket. Úgy véli, hogy nincs közvetlen logikai kapcsolat a kritikai reflexió és az autonóm cselekvések között, viszont plauzibilis azt feltételezni, hogy pszichológiai kapcsolat fennáll közöttük. Aki az élete során folyamatosan gyakorolja az értékei feletti kritikai reflexiót, az nagy valószínűséggel nem lesz kritikátlan elfogadója az autoritásnak, hagyománynak, szokásoknak. Értelmezése szerint az autentikusság – mely nem más, mint az elsőrendű motivációk és másodrendű identifikációk kongruenciája – csak szükséges, de nem elégséges feltétele az autonómiának.<sup>30</sup> Az autonómia tehát arra való képesség, hogy reflektáljon a személy autentikusságát konstituáló értékeire, vágyaira. Alfred Mele *Autonomous Agents*<sup>31</sup> című könyvében megkülönbözteti az autonómiát a heteronómiától. Utóbbiról szerinte akkor beszélhetünk, amikor az adott személy döntéseit részben mások befolyásolják. Amennyiben saját céljaik érdekében akarják használni a másik személyt, akkor agymosásnak vetik alá. Az agymosás értéktervezésű, ilyenkor azért manipulálják az emberek képességeit, hogy uralkodhassanak mentális életükön. Mele<sup>32</sup> Dworkin 1976-es cikkére<sup>33</sup> hivatkozva úgy véli, hogy az autentikusság nem más, mint az ágensnek a saját értékeivel történő azonosulása.

Viszont akkor autonóm egy személy, ha szabadon dönthet arról, hogy az adott értékei szerint cselekszik, vagy felülvizsgálja azokat. MacKenzie<sup>34</sup> amellet érvel, hogy az önirányítás kompetenciáit foglalja magában, amely lehetővé teszi, hogy a személy olyan döntések alapján cselekedjen, amelyek koherensek a reflektív módon fokozatosan kialakított identitásával, vagy kifejezik azt. Az „autonómia” terminus olyan skillek halmazára vonatkozik, amely lehetővé teszi, hogy reflektálhassunk értékeinkre, vélekedéseinkre és elköteleződéseinkre annak érdekében, hogy eldöntsük, elfogadjuk vagy visszautasítjuk őket. Stoljar<sup>35</sup> szerint bár döntéseink csak akkor lehetnek autonómok, ha autentikusak, dönthetünk autentikusan autonómia nélkül is. A normatív autoritás szempontjából az autonómiánál fontosabb az autentikusság mint az adott személy értékeinek, vélekedéseinek, elköteleződéseinek kifejezése. Ha valakinek az életstílusa koherens az értékeivel, vélekedéseivel, elköteleződéseivel, motivációival, akkor egy külső nézőpontból nem mondhatjuk róla, hogy inautentikus életet él, miközben felvethető, hogy az élete nem autonóm. Ha valakitől megkérdezzük, hogy miért nem él autonóm életet, ellene vetheti, hogy azért, mert értékei, vélekedései, elköteleződései, motivációi énaspektusai nem teszik számára lehetővé, sőt ellentmondanak az autonómia értékeinek. Azaz vannak olyan autentikus értékrendszerek, amelyekkel nem kompatibilis az adott értékekre irányuló önreflexió. Egy keresztény teológus autonóm módon nem vetheti fel, hogy nincs isten anélkül, hogy el ne veszítené az identitása magát adó autentikus értékeit. Ezzel szemben a nyugati filozófia egyszerre autentikus és autonóm vállalkozás, mert felvethető az adott gyakorlaton belül, hogy a filozófia értelmetlen, értéktelen tevékenység, amely valójában egyetlen lényegi kérdésre sem képes választ adni. Amikor Marcel Duchamp autentikus stílusa révén egy piszoárt exaptált műalkotássá, akkor kvázi filozófusként autonóm módon megkérdőjelezte a művészet korábbi értékeit, elköteleződéseit, azaz autentikusságát. Ha nem lehet megkülönböztetni egy művészi értelemben inautentikus tárgyat egy művészi szempontból autentikustól, akkor az esztétikai megkülönböztetés addig elfogadott autentikussága is megkérdőjeleződik. Bizonyos skillek értéküket veszítik, mások pedig előtérbe kerülnek Duchamp filozófiai reflexiójának hatására. Ettől kezdve az tekinthető autentikus művésznek, aki hajlandó autonóm módon reagálni a művészet korábbi értékeire, és ad absurdum lerombolni azokat, azaz folyamatosan megkérdőjelezni a korábbi művészek vagy éppen önmaguk autentikusságát. Duchamp radikális metaforája, mely szerint egy piszoár műalkotás, olyan ontológiai fordulatot idéz elő, mely a filozófiához hasonlóan a képzőművészetben is az autentikusság szükséges és elégséges feltételének tekinti az autonómiát. A duchamp-i exaptáció eredményeként létrejövő helyzetben a metaforikus példázás révén történő autentikus ábrázolásnak nemcsak azt a módot kell kifejeznie, ahogy megragadja a tárgyát, hanem az önnön létmódját, értékeit, elköteleződéseit kérdőre vonó autonóm reflexiót is.

Az autentikusság és az autonómia dinamikus viszonyának bemutatása céljából, Mele<sup>36</sup> elképzelését némileg módosítva és eltérő kontextusban, azaz exaptálva, egy gondolatkísérletet mutatunk be az olvasónak. Képzeld el, hogy Ann-nek, aki autonóm, valamint tehetséges és elkötelezett filozófus, van egy hasonlóan tehetséges és autonóm munkatársa, Beth, aki viszont nem olyan elkötelezett a filozófia iránt, mint Ann. Ann a hét minden



napján tizenkét órát foglalkozik intenzíven a filozófiával, és majdnem minden percét élvezzi a tevékenységének. A szintén briliáns Beth viszont a filozófia mellett számos más dolog iránt is érdeklődik, és időt szán rájuk. Ezt a számára értékes életet hosszú évek során gondos és megfontolt kritikai reflexióval alakította ki, azaz egyszerre autonóm és autentikus életet élt és él. Azonosul vele, és élvezzi is egyben a gondosan kialakított életstílusát. A dékán azonban szeretné, ha Beth is hasonló módon viszonyulna a filozófiához, mint Ann. Ezért Beth tudta nélkül egy pszichológusokból álló teamet bíz meg azzal, hogy derítsék ki azt, Ann miért vonzódik ilyen mértékben a filozófiához. Vizsgálódásuk eredménye, hogy Ann produktivitásáért egy különleges értékhierarchia felel. Ennek az eredménynek az ismeretében egy új hullámos agy mosó team Ann különleges értékhierarchiáival cseréli ki Beth korábbi értékrendszerét. A beavatkozás következtében Beth Ann „pszichológiai ikertestvérévé” válik. Ő is olyan produktív filozófussá lett, aki nagyra értékeli és élvezzi a filozófia iránti elkötelezettségét. Az agy mosás során kapott új kritikai reflexiók megerősítik az újonnan kapott értékhierarchia által determinált új, filozófiacentrikus életstílust. Beth meglepődve tapasztalja életének radikális változását. Amikor gondosan reflektál új preferenciáira és értékeire, azt a hipotézist állítja fel a változással kapcsolatban, hogy belefáradt korábbi életmódjába, és fontosabbá vált számára a filozófiai tevékenysége. Mivel Beth megkapta Ann értékhierarcháját, amelynek lényegi részét képezi az autonómia, vajon Beth is autonómnak tekinthető-e?

Ha saját fogalmi keretünkben értelmezzük a gondolat kísérletet, akkor tekinthetünk a két szereplőre úgy, mint olyan ágensekre, akik bizonyos kezdeti értékekből kiindulva az évek során folyamatosan adaptívabbá tették az egyre autentikusabbá és autonómbbá váló értékhierarchiájukat. Nyilván elkerülték az optimalizációs csapdákat, hiszen mindketten az autonóm élet paradigmatis mintája, a filozófia mint hivatás iránt köteleződtek el, igaz más-más módon. Amikor a dékán a pszichológusok és az agy mosók segítségével átalakította Beth mentális világát, valójában exaptáltatta Ann fokozatosan, a saját életét kibontó, optimalizáló értékhierarchiáját. Ez egy olyan globális exaptáció, amelynek sajátossága az, hogy Beth az agy mosásról mit sem tud, csak radikális eredményére képes reflektálni, és úgy értelmezi, hogy ez egy adaptációs folyamat következménye. Értelmezésünk szerint Ann értékhierarchiájának inherens része az autonómia. Értékhierarchiája tehát nem más, mint a kezdeti értékekből az önreflektív autonómia révén szelektált autentikus értékek komplex rendszere. Ennek az Ann életében fokozatosan adaptálódó értékhierarchiának a Bethbe történő exaptációja inautentikussá és heteronómmá teszti őt, mivel becsapja Bethet, akár egy hamisítvány, hiszen egyrészt őt tünteti fel szerzőként, másrészt szimulálja a történeti, adaptációs folyamatot. Természetesen elképzelhető az értékek radikális exaptációja, gondoljuk például Szent Pál megtérésére, de ahhoz az adott ágens autonóm választása szükséges a heteronóm agy mosás helyett.

A kérdés az, hogy mi történne akkor, ha Beth tudomására jutna a valóság: innentől kezdve autonóm és/vagy autentikus ágenseknek tekinthető? Tegyük fel, hogy csak évek múltán mondják meg az igazságot neki, és előtte meglehetősen sok, az önreflexív autonómián alapuló autentikus döntést hozott, produktív, rortyánus filozófuskarrierje során nagy megvilágító erővel bíró metaforákat exaptált. Mivel az agy mosást következtében olyan anni

értékhierarciát exaptáltak belé, amely mint kiinduló feltétel nagymértékben valószínűsíti, hogy autentikus és autonóm életet adaptáljon Beth, ezért évek múltán tekinthetjük autonóm és autentikus létmódnak. Bár egy heteronóm akció idézte elő, de ezt követően folyamatosan autonóm és autentikus döntéseket hozott Beth. Azokban a társadalmakban, ahol a nyitottság, a szakmának elkötelezett produktív élet, az önreflexív autonómia értékes és nap mint nap gyakorolható, az agy mosáson átesett emberek is autentikussá és autonómmá válhatnak a megfelelő tapasztalatok következtében.

A „értéktervező” eredeti szándékait felülírhatják azok a komplex döntési helyzetek, amelyek megoldása során az agy mosás áldozatából autentikus ágenssé válik. És természetesen mindez fordítva is lejátszódhat: vagyis a stílus modorrá válhat, az eredetiség kiürülhet, önidézgetéssé alakulhat.

A gondolat kísérletben tehát az különbözteti csupán meg Beth-t, az agy mosás áldozatát Anntól, hogy hazudnak neki, és hosszú ideig eltitkolják előle. Az eddigi gondolatmenet alapján úgy véljük, hogy lehetnek olyan helyzetek, amikor mindegy, hogy az egyszerre autentikus és autonóm értékhierarchia hosszú optimalizációs folyamat vagy agy mosás eredménye, hogyha olyan kiinduló feltételeket eredményez, amelyek nagymértékben valószínűsítik egy autentikus és autonóm élet adaptív optimalizációját.

Ráadásul a hazugság vagy az agy mosás csak akkor tesz inautentikussá, ha az autentikusságot az igaz énnel összhangban élt életként kezeljük. Ha az autentikusságot úgy értelmezzük, mint az események, dolgok, személyek szimbolikus használatát, amelynek során új metaforákat exaptálunk, akkor magának az exaptációnak az egyszerre privát és publikus jellege, a közös szimbólumhasználat megvéd attól, hogy az úgynevezett igaz énünkkel összhangban döntsünk és cselekedjünk.

Amikor a *Szárnyas fejeadás*zban Rachel zongorázás közben Deckard családi fotóit nézegetve azon töpreng, hogy ő vajon valódi emlékekkel rendelkező ember vagy andorid, Deckard rövidre zárva a kérdést azt válaszolja neki, „szépen játszol”. Ebben a kijelentésben implicit módon benne van, mindegy, hogy Rachel álemlékekkel rendelkezik-e vagy valódiakkal. Nem számít, hogy a zenéhez való érzéke valódi oktatás vagy csupán programozás eredménye: a lényeg az, hogy autentikusan zongorázik, esztétikai döntései érzékenységről, produktivitásról és autonómiáról tanúskodnak.

#### ■ JEGYZETEK

1. Varga Somogy: *Authenticity as an Ethical Ideal*. Routledge, New York, 2012. 19.
2. Kollár David: *Rival patterns of standardization: authenticity and algorithmization in the age of globalization*. *Culture & Society* 2019. 10(2). 87–106. <https://doi.org/10.7220/2335-8777.10.2.5>
3. Charles Taylor: *Sources of the Self*. Harvard University Press, Cambridge, 1989.
4. Lauren Bialystok: *Authenticity and the Limits of Philosophy*. *Dialogue* 2014. 53(2). 271–298. doi:10.1017/S001221731300111X
5. David Hume: *A Treatise of Human Nature*. Clarendon Press, Oxford, 1978.
6. Varga: i. m. 51–52.
7. Richard Rorty: *Esetlegesség, irónia, szolidaritás*. (Ford. Boros János – Csordás Gábor) Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994. 53.
8. Uo. 54.
9. A stílus némiképp eltérő felfogásához lásd Demeter Tamás: *A magyar tudásszociológia-vita*. *Korunk* 2021. 5. 75–82.
10. Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása*. (Ford. Sajó Sándor) Enciklopédia Kiadó, Bp., 1996. 166.
11. Uo. 130.

12. Uo. 153–154.
13. Nelson Goodman: *Languages of Art*. Hackett, Indianapolis, 1976.
14. Danto: i. m. 160.
15. Donald Davidson: 1984. *What Metaphors Mean*. In: Uó: *Inquiries into Truth & Interpretation*. Clarendon Press, Oxford, 1984. 245–264.
16. Josef Stern: *Metaphor in Context*. The MIT Press, Cambridge, 2000. 53.
17. Richard Rorty: *Objectivity, Relativism and Truth*. Cambridge University Press, Cambridge, 1991. 164.
18. Richard Rorty: *Esetlegesség, irónia, szolidaritás*. 31.
19. Uo.
20. Uo. 32.
21. Stephen Jay Gould: *A panda hüvelykujja*. (Ford. Bacsoné Módos Magdolna – Rózsahegyi István) Európa Könyvkiadó, Bp., 1990. 5.
22. Uo. 7.
23. Danto: i. m. 162–165.
24. Uo. 163.
25. Uo. 165.
26. Nánay Bence: *An Experiential Account of Creativity*. In: Elliot Samuel Paul – Scott Barry Kaufman (eds.): *The Philosophy of Creativity*. Oxford University Press, Oxford, 2014. 17–38.
27. Philip K. Dick: *Álmodnak-e az androidok elektromos bányákról?* (Ford. Szántai Zsolt) Valhalla Páholy, Bp., 1993.
28. Ludwig Wittgenstein: *Észrevételek*. (Ford. Kertész Imre) Atlantisz, Bp., 1995. 113.
29. Gerald Dworkin: *The Theory and Practice of Autonomy*. Cambridge University Press, New York, 1988. 108.
30. Uo. 15.
31. Alfred R. Mele: *Autonomous Agents*. Oxford University Press, Oxford, 1995.
32. Uo. 156.
33. Gerald Dworkin: *Autonomy and Behavior Control*. The Hastings Center Report 1976. 6(1). 23–28.
34. Catriona MacKenzie: *Three Dimensions of Autonomy*. In: Andrea Veltman – Mark Piper (eds.): *Autonomy, Oppression, and Gender*. Oxford University Press, Oxford, 2014. 15–41. 17.
35. Natalie Stoljar: *Two Conceptions of One's Own: Distinguishing between Authenticity and Autonomy*. Presented at Dartmouth University, November 2013.
36. Mele: i. m. 145–146.

