

Maria Gołaszewska

Synergia aksjologiczna

Sztuka i Filozofia 7, 239-253

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maria Gołaszewska

SYNERGIA AKSJOLOGICZNA

PROBLEMATYKA

Zamierzamy tu opisać pewną sytuację aksjologiczną, mianowicie, gdy w konkretnym przypadku realizacji wartości współwystępuje kilka z nich, kilka z nich jest w różny sposób zaangażowanych. Czy zawsze owo zjawisko współwystępowania, zdwajania (multiplikowania) wartości ma miejsce, gdy wartości zostają realizowane? Czy możliwa jest całkowita izolacja określonej wartości? Czy porządek aksjologiczny zostaje zachowany, gdy występują wartości tego samego rodzaju — np. komizm i poetyczność, a więc dwie wartości estetyczne? Czy zawsze zachodzi rodzaj strukturalnego, koniecznego konfliktu wartości, gdy współwystępują wartości różnych rodzajów? Takiego zdania jest na przykład Machiavelli, który twierdzi, iż wartości ideologiczne mają mniejszą szansę realizacji, gdy uwikłane są w moralność.

Gdy chodzi o wartości wyizolowane, być może, iż można je odnaleźć na terenie sztuki. I tak wydaje się, iż „czyste” wartości estetyczne występują w poezji formalistów, a także w malarstwie abstrakcyjnym, gdzie dzieło prezentuje wyłącznie to, co bezpośrednio przekazać mogą proste jakości artystyczne — a więc układy słów czy plam, linii, barw. Często zapewne podobne są sytuacje w dziele muzycznym — ma to miejsce, gdy mamy do czynienia ze sztuką asemantyczną, wolną od idei ogólnych.

Praktyka artystyczna opiera się niekiedy na założonej integracji wielu wartości, nie tylko estetycznych, lecz różnorodnych — jest tak w przypadku opery, na przykład Wagnera, gdzie współwystępują strukturalne liczne jakości artystyczne: dźwięk, słowo, ruch, plastyka — liczne war-

tości estetyczne: tragizm, liryczność, patos, wzniosłość, a nadto wartości poznawcze: idee ogólne dotyczące mitologii germańskiej, oraz ideologiczne: nacjonalizm.

Wydaje się, iż dzieła sztuki „czyste”, jednorodne prezentują wyższą, szlachetniejszą wartość estetyczną — ich skoncentrowany charakter, unikanie rozproszenia sprawiają, iż realizują one piękno bardziej serio, bez uciekania się do momentu uatrakcyjnienia, ludyczności. Także reakcje estetyczne odbiorcy są wówczas bardziej wyspecjalizowane, skupione na tym, co w dziele jest artystycznie i estetycznie najważniejsze, najbardziej istotne. Rzeczywiście, opera to przede wszystkim barwne „widowisko”, porywające bogactwo, lecz sama muzyka operowa nie ma zbyt wielkiej rangi, nie mówiąc już o operowych dramatach, librettach, sposobie ewokacji treści przez śpiewanie — na przykład bliski komicznego efekt powtarzania kilkakrotnie tego samego zwrotu: „umieram, ach umieram!”.

Sytuacja aksjologiczna wartości innych, poza estetycznymi, rozpatrywana z naszego punktu widzenia, schematycznie jest podobna do sytuacji wartości estetycznych. I tak na przykład zazwyczaj wartości religijne współwystępują z moralnymi. Wprawdzie istnieje możliwość traktowania religii w izolacji od moralności, lecz wówczas religia przybiera postać abstrakcyjną, oddala się od spraw ludzkich, staje się oschłą doktryną.

Wartości witalne stanowią punkt wyjścia dla realizacji innych wartości albo są ich realistycznym dopełnieniem. Połączenie wartości witalnych z poznawczymi następuje w myśl zasady, iż trzeba dużo wiedzieć o życiu biologicznym, by móc realizować w sposób świadomy i skuteczny wartości witalne.

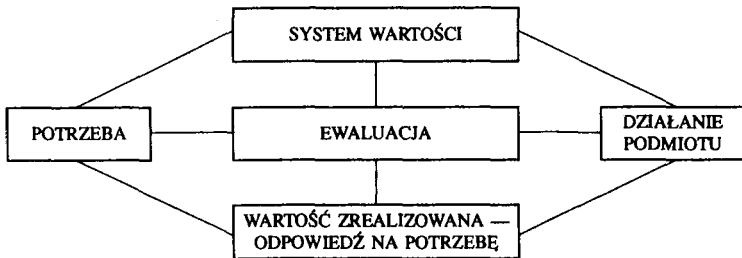
Także wartości poznawcze brane są zazwyczaj pod uwagę przy realizacji innych wartości. A jaka jest sytuacja wartości poznawczych, gdy występują one w izolacji? „Czysta prawda”, „czysta wiedza”, „czysta nauka” — oto określenia potoczne, jakie się tu stosuje. Zwróćmy uwagę na podmiotową stronę uprawiania sztuki czy realizacji wartości poznawczych. Oto zdarza się, iż uprawianie „czystej nauki” prowadzi do utraty poczucia sensu samej nauki. Przytoczyć tu można dwa przypadki, w których miała miejsce skrajna sytuacja aksjologiczna. I tak młody pracownik nauki porzuca stanowisko uniwersyteckie i przestaje się zajmować tą dziedziną, którą uprawiał z pełnym sukcesem (mate-

matyka, a w szczególności topologia), by zająć się profesjonalnie filozofią. Inny młody matematyk popełnia samobójstwo. W obu przypadkach przyczyną porzucenia „czystej nauki” było dojście do przekonania, że życie traci wartość, gdy zostanie oddane w służbę całkowitej abstrakcji.

Współcześnie występuje szeroko tendencja do łączenia wszelkich wartości z wartościami powszechnie uznawanymi za najwyższe. Stąd albo poszukiwania filozoficzne metafizycznych podstaw wszelkich zachowań człowieka, wszelkiej jego działalności, albo zajęcie postawy fideistycznej, religijnej.

Zadaniem, które postawiliśmy sobie, jest prześledzenie mechanizmów współwystępowania, współdziałania kilku wartości oraz funkcji, czy też dysfunkcji, jaką owo współwystępowanie pełni w procesie realizacji wartości. Potrzebne są w tym celu nader szczegółowe analizy wielu sytuacji aksjologicznych, a także dzieł, wytworów, faktów, będących rezultatem zabiegów zmierzających do realizacji określonych wartości. Określiśmy tego rodzaju postępowanie od strony metodologicznej jako „histologię wartości”, czyli aksjologię „mikroskopową”, wnikającą w poszczególne „komórki” sytuacji aksjologicznej, jej najbardziej elementarne części składowe.

Co do podstawowych terminów, pojęć, jakie występują w naszych analizach i interpretacjach, dwa z nich wymagają najogólniejszego bodaj zdefiniowania. Wartość rozumiemy tu *sensu largo* jako to, co jest cenne; od strony podmiotowej — to, co jest cenione, od strony przedmiotowej — fizyczny lub abstrakcyjny przedmiot będący nosicielem cech sprawiających, iż jest ceniony (np. dzieło sztuki, czyn bohaterski, żywność, instytucja). Z kolei „sytuacja aksjologiczna” posiada w ujęciu najogólniejszym, następujący schemat strukturalny:



Struktura sytuacji aksjologicznej

ANALIZY

Zjawisko synergii polega na współpracy, współdziałaniu kilku czynników, powodujących optymalizację przebiegu i rezultatu określonej czynności. Wyraz pochodzi z greckiego *sun* — razem, oraz *ergon* — praca. Modelowymi przykładami są: stosowane w farmacji wzajemne potęgowanie działania dwu lub kilku leków zastosowanych równocześnie; fizjologiczne zjawisko współdziałania kilku elementów organizmu — np. mięśni — przy wykonaniu określonej czynności; w teologii zasada, iż do naprawy moralnej człowieka niezbędne jest współdziałanie łaski bożej i woli ludzkiej; przy konstruowaniu szybko poruszających się maszyn — samochodu, samolotu — brane jest pod uwagę, iż powierzchnia opływowa nadwozia czy kadłuba powoduje optymalizację działania napędu energetycznego, zmniejszając opór powietrza.

W zastosowaniu do aksjologii w grę wchodzi dwie lub więcej wartości, współwystępujące w jednej sytuacji aksjologicznej — wówczas gdy te wartości są niejako zgodne, gdy realizacja jednej wspomagana jest przez udział drugiej w owym procesie realizacji. Są to zatem wartości niejako jednokierunkowe, niesprzeczne.

Przejdźmy do analizy i interpretacji przykładów.

Dramat romantyczny. Romantyzm w sztuce to rozbitcie formy artystycznej — przeciwko na przykład neoklasycznej trójjedni w dramacie — oraz wprowadzenie wielkiej różnorodności środków wyrazu przyłączeniu wielu wartości estetycznych oraz pozaestetycznych w jednym dziele. Przede wszystkim zaś dramat romantyczny odznacza się tego rodzaju różnorodnością.

W literaturze polskiej dwa wybitne dzieła dramatyczne realizują w znacznym stopniu ową zasadę wielowartościowości w dziele sztuki — są to mianowicie *Dziady* Mickiewicza oraz *Nie-Boska komedia* Krasieńskiego. W *Dziadach* współwystępują: naiwność zaczerpnięta z estetyki ludowej oraz wyrafinowanie estetyczne, kulminujące w tzw. *Wielkiej Improwizacji*; ideologia patriotyzmu, kulminująca w scenie przeobrażenia się Gustawa w Konrada, z liryzmem scen poświęconych wątkowi miłości. Budowa dramatu jest niejednolita, a język oscyluje między stylizacją na gwarę ludową a kunsztowną, wyszukaną mową wysublimowanej poezji.

Podobny pod względem różnorodności jest dramat *Nie-Boska komedia*. Dla zilustrowania kontrastującego języka „prozy poetyckiej” oraz potocznych kolokwializmów przytoczmy dwa kontrastujące fragmenty:

„Gwiazdy wokół twojej głowy — pod twoimi nogi fale morza — na falach morza tęcza przed tobą pędzi i rozdziela mgły — co ujrzysz, jest twoim — brzegi, miasta i ludzie tobie się przynależą — niebo jest twoim. — Chwale twojej niby nic nie zrówna”¹.

„Chór rzeźników.

Obuch i nóż to nasza broń — szlachtuz to życie nasze. Dzieci siły i krwi, obojętnie patrymy na drugich, słabszych i bielszych — kto nas powoła, ten nas ma — dla panów woły, dla ludów panów bić będziem.

Obuch i nóż broń nasza — szlachtuz życie nasze — szlachtuz — szlachtuz, szlachtuz”².

Z dramaturgii światowej przytoczyć tu można utwór Goethego, tragedię *Faust*. Poddamy ją nieco bardziej szczegółowej analizie z naszego punktu widzenia.

Już samo powstanie *Fausta* było dla literatury światowej czymś więcej niż pojawieniem się nowego utworu scenicznego. Bogatą otoczką zdarzeń i znaczeń otoczona jest geneza literacka utworu oraz proces powstawania dzieła — stały się one w ciągu dziejów wartością kulturową wraz z tekstem.

Występują w *Fauście* różnorodne wartości tego samego rodzaju — estetyczne oraz niejednorodne w stosunku do estetycznych — osobowe, poznawcze, moralne, ideologiczne (religijne). Oto najważniejsze wartości estetyczne zrealizowane w *Fauście*:

Tragizm ukazany został w momentach narracyjnych: dzieje *Fausta*, dążącego do uzyskania pełnego poznania kosztem potępienia, a zarazem przesyconego, znudzonego wiedzą naukową; *Faustem* kieruje też chęć użycia rozkoszy ziemskich, których konsumowanie zwiększa apetyt aż do absurdu; także dzieje miłości *Małgorzaty* noszą rys tragizmu, gdy jej ślepa miłość doprowadza do utraty uczuć ze strony uwodziciela oraz grzechu zamykającego jej życie doczesne.

Liryzmem nasycone są sceny, w których *Małgorzata* rozważa swój los, ze słynną sceną *Małgorzata przy kołowrotku*; oto ostatnie trzy zwrotki monologu:

¹ Z. Krasniński: *Nie-Boska komedia*. PIW, Warszawa 1974, s. 7.

² Op. cit., ss. 62, 63.

Spokój odbiegł mnie,
 W mem sercu znój,
 O! nie wróci, nie
 Już spokój mój.

Pierś doń zboląła
 Rwie się bez tchu;
 Gdybym zdołała
 wstrzymać go tu,

Z ust jego mogła
 wciąż słodycz pić,
 Choćbym całując
 Miała przestać żyć!³

I ten sam fragment w swobodniejszym, bardziej poetyckim tłumaczeniu:

Spokój mój przeminął,
 w sercu płomień burz,
 nie zaznam spokoju
 nigdy, nigdy już!
 Piersi moje tęsknią,
 moje piersi drżą,
 bez jego pieśszoty
 wysychają, mra,

Przy nim mego życia
 ostateczny schron;
 przecałować życie!
 przecałować zgon!⁴

Wzniosłość jest wartością skomplikowaną, o wielu komponentach, które odnajdujemy w *Fauście*, a być może całość dzieła określić można jako wzniosłą tragedię, przedstawia ono bowiem wizję świata wielkiego, przerastającego człowieka; już początkowe fragmenty zawierają patetyczne inwokacje, mówiące z zachwytem, ale i odcieniem bólu niespełnienia o tęsknotach ludzkości; są to: Dedykacja wstępna w teatrze (dyrektora i poety), Prolog w niebie (osoby: Pan, Archaniołowie, Mefistofeles) oraz słynna scena w pracowni (osoby: Faustus, Duch ziemi, Chór aniołów, chór niewiast, chór uczniów); jest to ekspozycja wewnętrznych walk Fausta pragnącego zdobyć więcej

³ J. W. Goethe: *Faust. Tragedii część pierwsza*. Przełożył L. Wachholz. Gebethner i Wolff, Warszawa 1931, s. 138 (przekład filologiczny).

⁴ J. W. Goethe: *Faust*, Przełożył E. Zegadłowicz. PIW Warszawa 1953, ss. 175, 211.

niż może zdobyć człowiek); wyraźny jest też w *Fauście* charakterystyczny dla wzniosłości „kierunek w górę”: dobro zwycięża zło, sprawy nieba dominują nad ziemskimi: nawet dzieciobójkzyni Małgorzata wyznaje w ostatecznej chwili wiarę w Boga, a w końcowej scenie części pierwszej Głos z góry wypowiada pocieszające „Sercem zbawiona!”; to co wzniosłe jest zarazem uroczyste i serio — a takie właśnie jest dzieło Goethego.

Fantastyczność w sztuce do dzieło „wybujalej” wyobraźni, fantazji, zdolności do wymyślania niezwykłych obrazów, sytuacji, czegoś, co w rzeczywistości nie zdarza się nigdy; feerię fantastyczności kreuje część druga *Fausta*, w której przeplatają się nader fantazyjne sceny; także w części pierwszej jest fragment stanowiący intermezzo: Sen nocy Walpurgii czyli złote gody Oberona i Tytanii, gdzie występuje nie tylko Puk, Oberon, Tytania, Ariel, Artodoks, Młoda czarownica, Były geniusz czasu, Nadnaturalista, ale także Chorągiewka na dachu z tej i z tamtej strony.

Poetyczność pojawia się tam, gdzie liryzm koncentruje się w krótkiej chwili zachwytu nad przedmiotem, człowiekiem, rośliną, sytuacją; odpowiednikiem literackim poetyczności jest metafora — a takie liryczne momenty odnajdujemy w *Fauście* często; jest też szczególnie moment mówiący o sile chwili, tak wielkiej, że za nią Faust gotów jest oddać swą duszę diabłu:

To pakt gotowy!

Gdy więc do chwili zwrócę się słowy:

Powstrzymaj, piękna, lotny krok!

Wtedy niech skują twoje mnie okowy,

Niech mnie ogarnie śmierci mrok!⁵

Komizm pojawia się w *Fauście* incydentalnie, na przykład w pewnych powiedzeniach Mefistotelesa, dystansującego się wobec siebie samego: „Diabłu oddałbym ciało, ale sam jestem bies”, „Wszakżeś co nieco przedziablony, a nic głupszego na tej ziemi jak diabeł zrozpaczony”⁶.

Oryginalność to wartość oscylująca między sferą artystyczną (to, co zostało przez artystę w dziele wykonane) a estetyczną (to, co w przeżyciu estetycznym zostało zaktualizowane jako w jakiś sposób piękne); w przypadku *Fausta* współczesny odbiorca ma małą szansę do-

⁵ Op. cit., ss 215, 216.

⁶ Op. cit., s. 226.

znania satysfakcji estetycznej spowodowanej nowością dzieła, zatem oryginalność należy tu ujmować w kategoriach temporalnych: przed *Faustem* nie było dramatu o takiej budowie, z takimi założeniami artystycznymi, o takim bogactwie tematycznym i tak znacznym ładunku intelektualnym; a jednak i dziś unaocznia nam się bezpośrednio wciąż świeża niezwykłość np. konstrukcji dramatu jako całości — w pewnym sensie, właśnie „formalnym”, *Faust* zaskakuje nas swą *innością*, zwłaszcza część druga, będąca kalejdoskopem poszczególnych scen, luźno ze sobą związanych.

Przejdźmy do wartości innego rodzaju, nie estetycznych. Bodaj najsilniej zaakcentowane są w *Fauście* wartości osobowe, bo też *personae dramatis* są nie tylko nosicielami idei, ale także „pełnokrwistymi” osobami. Odślania się też inna perspektywa, metaaksjologiczna, mianowicie chodzi o możliwość poznania osobowości twórczej Goethego *ex re* procesu powstawania *Fausta* oraz śladów tej osobowości w gotowym dziele. Biografia artysty oraz wypowiedzi jego samego (listy, *Dichtung und Wahrheit*) wskazują na dwa główne źródła inspiracji artystycznej dotyczącej *Fausta*, a są to: własne życie erotyczne, głębokie doznanie prawdy archetypu kryjącego się w postaci czarnoksiężnika, a także pragnienie, by stworzyć „dzieło ostateczne”, zawierające nie tylko maksimum własnych możliwości twórczych, ale nadto ogólnoludzkich możliwości kreacji artystycznej oraz poznawczej. Koncepcja dramatu-tragedii — wszechogarniającego poematu, powstała u Goethego we wczesnej młodości, a pracował on nad nią do późnej starości. Autor zdawał sobie sprawę z ogromnej różnorodności gromadzonego w ciągu życia materiału literackiego zawartego w kolejnych publikacjach, obracających się wciąż wokół tej samej idei — a jednak uznał to całe bogactwo za jedność, całość skomplikowaną wielce, a jednocześnie tłumaczącą się potrzebą nowatorstwa artystycznego i odpowiedniością formy do treści.

Postaci dramatu to przede wszystkim: Faust, Małgorzata i Mefisto-feles. Są to zarazem główne postaci, na których zbudowana została akcja dramatyczna, portrety charakterów ludzkich, symbole stereotypowych zachowań i modele nosicieli idei. Faust prezentuje tzw. silną osobowość — człowieka pragnącego poznać prawdę, uzyskać władzę nad rzeczywistością (głównie dzięki magii) oraz korzystać z uciech życia. Cechuje go krytycyzm oraz postawa nienasycenia, prowadząca z konieczności do tragicznej klęski.

Interesujące jest, w jakim stopniu Mefistofeles stanowi „pełnokrwiste” uosobienie zła? Jest on jednak „złym duchem”, a nie człowiekiem, choć co pewien czas usiłuje wchodzić w rolę ludzką, by uzyskać wiarygodność tego, co czyni na rzecz zła.

Idee ogólne kreowane i przekazane w *Fauście* dotyczą trzech głównie typów idei: **religii, moralności i poznania**. W pewnym sensie można *Fausta* traktować jako traktat teologiczny, bowiem wciąż wyczuwalna jest w nim obecność Boga i wciąż powracają kwestie dotyczące religii. Bodaj najbardziej ważna i oddziałująca jest scena *Ogród Marty*, w której Małgorzata pyta Fausta o sprawy religii. Ona jest głęboko i bez wątpienia wierząca i niepokoi się o jego duszę, on zaś pełnym dobrej woli sceptykiem. Oto dotykający sedna sprawy fragment:

„Małgorzata:

Wierzysz ty w Boga?

Faust:

A któż bez wykretów
rzec może śmieie: Tak! ja w Boga wierzę!
Kapłan czy mędrzec odrzeknąż ci szczerze?
Mogąż powiedzieć: tak czy nie?

Małgorzata:

Nie wierzysz w Boga!

Faust:

Nie chciej mnie źle zrozumieć, wysłuchaj mnie, droga!
Któż nań imieniem zawoła?
Któż go ogarnąć zdoła
i rzec: ja w Boga wierzę?!
Któż się ośmieli,
zważy, rozdzieli —
by rzec: ja weń nie wierzę?!
On — wszechogarniający,
On — wszechpodtrzymujący,
czyż nie ogarnia zarazem mnie, ciebie
i samego siebie?!
Ja nazwy nie mam na to!
Uczucie to najwyższa władza,
a nazwa to czczy dym,
który świetlistość ćmi, zaczadza⁷.

Innego rodzaju manifestacją wartości religijnych są modlitwy, antyfony, akty strzeliste skierowane do transcendentalnej istności. Bodaj

⁷ Op. cit., s. 354.

najbardziej żarliwa jest modlitwa Małgorzaty w scenie *Zaulek*, przed obrazem Matki Boskiej Bolesnej:

„Przed Tobą stoję
grzeszna i drżąca,
spójrz na mnie, Matko!
O, Bolejąca!

— tak kończy się ten rzeczywiście religijny tekst, bez dystansu, bez cudzysłowu.

Wartości moralne ukazane są poprzez grzechy Małgorzaty, poprzez refleksje i wątpliwości etyczne Fausta, oraz afirmację zła, które stara się szerzyć Mefistofeles. Okazuje się w końcu, że zło może rodzić dobro. Przywołajmy tu sceny, w których Małgorzata broni swej czystości przed porywami dziewczęcej próżności i zakazanego seksu oraz zakończenia obu części, w których nasi bohaterowie uzyskują przebaczenie, a nawet pokutnica Małgorzata spotyka w zaświatach swego oczyszczonego śmiercią kochanka. Nade wszystko wskazać tu trzeba aforyzm — moralitet (a Goethe zwany bywa mistrzem zwrotów nadających się na cytaty, złote myśli) zamykający zmagania ziemskie człowieka formułą: „zbawion być może, kto się dążeniem wieczystym trudzi”.

Gdy idzie o **wartości poznawcze**, nie ma w *Fauście* tendencji do przekazywania pozytywnej, szczegółowej wiedzy naukowej — mamy tu do czynienia z ogólnymi ideami poznawczymi, koncepcjami dotyczącymi postaw wobec wiedzy oraz generalną tezę, iż prawda wiedzie prym wśród wartości naczelnych. Następuje szczególne przesunięcie punktu ciężkości, gdy idzie o sposoby zdobywania wiedzy: wobec bezsilności, ograniczoności umysłu ludzkiego, Faust zwraca się ku „wiedzy tajemnej”, irracjonalnej, magicznej, czarnoksięskiej, szatańskiej wreszcie. Okazuje się, że wiedzę niezachwianą uzyskać może człowiek idący za prawdą, czyli Bogiem lub za kłamstwem, czyli Szatanem; na drodze cierpliwego poszukiwania, pokornego dochodzenia lub na drodze zuchwalego czarnoksięstwa, wdzierania się *per fas et nefas* w najgłębsze tajemnice bytu.

Faust był naszym „przykładem koronnym”, na którym staraliśmy się ukazać współwystępowanie wielu wartości; innego rodzaju przykładem, wiążącym się z nieco inną szczegółową problematyką aksjologiczną, będzie proces edukacyjny.

Struktura edukacji jest w sposób zasadniczy dwuwarstwowa, a

wchodzą tu w grę: kształcenie intelektualne (nauczanie) oraz wychowanie (kształcenie osobowości) — są to dwa sąsiadujące ze sobą, pokrewne, wspomagające się nawzajem obszary aksjologiczne, mianowicie wartości poznawcze i osobowe. Ponadto w procesach edukacyjnych są brane pod uwagę także inne wartości — estetyczne, ideologiczne, witalne.

W edukacji traktowanej całościowo, generalnie, momentem niezwykle doniosłym jest zachowanie równowagi obu współczynników edukacyjnych — nauczania i wychowania. Są one ważne także wtedy, gdy przyjmiemy się do realizacji praktycznej koncepcji minimum interwencji w procesy rozwojowe jednostki, gdy uzna się, że rozwój ten dokonuje się zasadniczo spontanicznie, wedle praw naturalnych, zgodnie z zakodowanym genetycznie programem (można też uznać rozwój jednostki za sterowany zewnątrz przez czynniki transcendentne). Praktycznie proces rozwojowy jednostki nie dokonuje się nigdy w izolacji, także u ludów pierwotnych zawsze działają wpływy zewnętrzne czy to jako naturalne systemy regulujące czy też jako oddziaływanie wzorów społecznych.

Jednakże zdarzają się przypadki zachwiania owej równowagi, gdy na przykład zachodzą błędy edukacyjne. I tak, gdy w wychowaniu dominuje moment emocjonalności, wówczas rodzi się niechęć czy obojętność na wiedzę, pojawia się naiwny czy obskurancki stosunek do postaw czy zachowań racjonalnych, wkradają się zabobony, przesady, zdroworoządkowe decydowanie o wszystkim itp. Z kolei nadmierna intelektualizacja, bezkrytyczne afirmowanie wiedzy naukowej powoduje rozwinięcie się oschłości uczuciowej — taki bywa rezultat nauczania izolującego od wartości innych niż poznawcze.

Przytoczmy kilka sytuacji edukacyjnych, gdzie ujawnia się moment równowagi różnorodnych wartości.

Wychowanie estetyczne a wiedza o sztuce. Terenem działania wychowania estetycznego jest świadome, rozumiejące korzystanie ze sztuki, inaczej mówiąc wpojenie w wychowanka kultury estetycznej. Struktura kultury estetycznej jest czterowarstwowa: wrażliwość estetyczna, doświadczenie uzyskane w bezpośrednich kontaktach z dziełami sztuki — wiedza o sztuce — umiejętność włączenia sztuki w całokształt życia.

Aby doprowadzić załączkową, wrodzoną wrażliwość estetyczną do pełni jej rozwoju, zorientowany wychowawca idzie za naturalnymi

skłonnościami, preferencjami estetycznymi wychowanek, zwracając jednak uwagę, by owa wrażliwość nie nabrała charakteru dyletanckiego, naiwnego, zbyt jednostronnego, by nie było to na przykład prymitywne przywiązanie do kiczu, sztuki niskiego lotu (na przykład wyłącznie ludycznej). Tutaj pojawia się moment wprowadzenia obok wartości estetycznych także poznawczych. Po pierwsze wychowanek powinien zdobyć samoświadomość estetyczną, znać swoje skłonności oraz możliwości podnoszenia swej kultury estetycznej. Po drugie potrzebna jest wiedza o sztuce — zarówno z zakresu historii jak też teorii poszczególnych rodzajów sztuki. Po trzecie wielce przydatna bywa tu bodaj elementarna wiedza z zakresu estetyki ewentualnie także psychologii sztuki (na przykład czym jest przeżycie estetyczne, na czym polega satysfakcja estetyczna, jaki jest związek upodobań do sztuki z całością kształtem osobowości).

A oto kilka przykładów ilustrujących.

Jest to przypadek pozostania odbiorcy sztuki na poziomie naiwnej wrażliwości sentymentalnej. Prowadzona była towarzyska rozmowa o muzyce. Kontrastowano Beethovena z Bachem, później Chopina z Mozartem. Miłośnicy i znawcy muzyki wydobywali to, co najsilniej odbiło się w ich wyobraźni muzycznej z reprezentatywnych dzieł mistrzów ("Beethoven to potęga dźwięku, tragizm i tęsknota do radości", „Bach oscyluje między matematyczną dokładnością formy a religijnym natchnieniem”, „U Mozarta wspaniała jest uniwersalność muzyki, a za to u Chopina porywa indywidualność i narodowy charakter”). W toku rozmów jeden z uczestników, mężczyzna około pięćdziesięcioletni, wyższy urzędnik, wygłosił swoje szczególne *credo* estetyczne. Stwierdził, że bardzo podziwia i kocha tych wszystkich kompozytorów, a dla niego najpiękniejsza muzyka to *Poemat* Zdenka Fibicha. Lubi też *Dla Elizy* Beethovena, chętnie słucha patetycznej sekwencji *Tuba mirum* z *Requiem* Mozarta, zaś Chopina, jako muzyka polskiego szanuje w całości, a najbardziej „biorą” go, wzruszają *Marsz żalobny* i *Preludium deszczowe*. Pytany o to, jak doszedł do takich konkluzji, nasz rozmówca wyjaśnił, że przez całe życie, jeszcze w szkole, także w rodzinie stale podkreślano, że muzyka ma poruszać uczucia, a kiedy wyciśnie ły, wtedy można ją uznać za doskonałą. Przyznał też, że jego zainteresowania muzyką poważną wywodzą się nieco ze snobizmu ("wypada słuchać tego, co grają na koncertach").

Inna sytuacja estetyczna wystąpiła w przypadku czytelnictwa z nalogu. Mieszkaniec małego miasteczka, zajmujący się ogrodnictwem, mający około czterdziestu lat, wypożycza najczęściej książek w miejscowej bibliotece publicznej, a także z biblioteki szkolnej i parafialnej; posiada również własny mały księgozbiór powieściowy. Ma stale, przez cały rok jakąś książkę w czytaniu. Czasem czyta dwie a nawet trzy w tygodniu. Swoista *elephantiasis* czytelnicza, przy jednoczesnej atrofii aksjologicznej. Źródła tej anormalnej sytuacji przerostu tkwią w tym, że czytelnik ten przyjął indokrynację kulturową głoszącą, że najważniejsze dla rozwoju człowieka jest czytanie książek. Ta ogólnikowa wiedza wyrodziła się w szkodliwy dla rozwoju „dogmat”. Nałóg czytania spowodował odejście od czytania rozumiejącego, oddającego sprawiedliwość estetyczną dziełu sztuki literackiej. Najtrafniejsze jest śladowe doznanie pobudzeń estetycznych, by były one wciąż żywe, wciąż jednakowo w pełni świadomie pożądane, a nie tylko nawykowo „tra-wione”. Czytelnik, o którym tu mowa, rozumiał czytanie wyłącznie w kategoriach „spędzania wolnego czasu”, „niepróżnującego próżnowania”, niosącego satysfakcję ludyczną — niezależnie od tego, czy chodzi o romans, powieść z tezą, dramat czy poezje. Nawet w książkach popularnonaukowych szuka on jedynie „ciekawostek”.

Przykładem na brak wiedzy z zakresu estetyki i ubóstwo w związku z tym kontaktów z dziełem sztuki, może być brak rozeznania w tym, na czym polega przeżycie estetyczne. Mianowicie kulminuje ono w odkryciu wartości estetycznej percypowanego dzieła oraz doznaniu szczególnej satysfakcji, jaką przynosi zrealizowana w dziele sztuki wartość estetyczna. Ma ono charakter procesu o określonej strukturze, odznaczającego się aktywnością, choć też niekiedy przybiera on postać „kontemplacji”, biernego poddania się działaniu estetycznemu dzieła.

W toku rozmowy o sztuce młoda osoba, sprzedawczyni w sklepie, zachwycała się powieścią E. Orzeszkowej *Marta* — nie mogła w czasie jej czytania powstrzymać się od łez, tak dalece wzruszyła ją analogia między losami tamtej bohaterki powieściowej a jej trudnym życiem. Jest to typowe przeżycie estetyczne „dyletanckie”, jak to podkreśla Moritz Geiger. Polega ono na traktowaniu dzieła sztuki wyłącznie jako pretekstu do snucia rozważań o sobie samym; oczywiście, tego rodzaju autorefleksje przysłaniają dzieło, jego wartości artystyczne i estetyczne.

Zjawisko synergii aksjologicznej odnaleźć można w każdej dziedzi-

nie nauczania. Gdy idzie o współdziałanie wartości estetycznych w realizacji wartości poznawczych, można tu wymienić rolę, jaką spełnia malarstwo i powieść historyczna oraz muzyka z epoki przy nauczaniu historii. Chodzi mianowicie o unaocznienie tego, czego uczeń dowiaduje się w wykładzie — jego wiedza naukowa staje się pełniejsza, bardziej oczywista.

Także nauki techniczne sięgają do synergetycznego wsparcia ze strony sztuki: w wielu uczelniach technicznych studenci są zobowiązani do chodzenia na koncerty, na wystawy malarstwa i do czytania poezji — kontakty ze sztuką, przeżycia estetyczne odgrywać tu mają rolę stymulowania wyobraźni twórczej przyszłych wynalazców, architektów, konstruktorów.

Wartości — układ otwarty

Analizy nasze i interpretacja prowadzą do tezy, iż wartości stanowią układ otwarty, odznaczający się trzema podstawowymi cechami: 1) układ ten jest wciąż uzupełniany, przekształcany w toku dziejów ludzkości, dzięki wartościotwórczym działaniom człowieka; 2) pomiędzy rodzajami (podsystemami), a także poszczególnymi wartościami jednorodnymi zachodzą mniej lub bardziej bezpośrednie związki i współzależności natury logicznej i praktycznej, działaniowej; 3) w antroposferze, w działaniu ludzkim typowe i naturalne jest synergetyczne, wzajemnie wspomagające się współdziałanie poszczególnych wartości.

Rozszerzając te tezy omówimy krytycznie inne, prócz synergii, zasady współwystępowania wartości.

Konkurencja wartości. Przy przyjęciu koncepcji hierarchii wartości, w praktyce życia, gdy wartości mają być realizowane w działaniu, wartości niższe, niżej cenione, są „przebijane” przez wyższe. I tak np. człowiek religijny wyrzeknie się wartości witalnych dla duchowych. Czasem, w przypadkach patologicznych bywa odwrotnie: wartości pozytywne ulegają negatywnym — na przykład przestępca zapomina o wartościach moralnych, preferując witalne, praktyczne (użyteczne), w imię których daje pierwszeństwo złu przed dobrem.

Sprzeczności aksjologiczne. Wśród wartości istnieją spolaryzowane, przeciwstawne, zaś najprostsze przypadki to wartości równoległe: pozytywne, przeciwstawne negatywnym. Są to np. dobro — zło, piękno — brzydota. Zasadniczo wyłączają się one, lecz niekiedy zachodzą

sytuacje, gdy zło wspiera synergetycznie dobro, choćby nadając mu wyższą rangę poprzez kontrast; podobnie brzydota w kontraście z pięknem podnosi syntetyczną wartość dzieła sztuki, staje się ono fascynujące, zadziwiające, wysoce atrakcyjne estetycznie.

Bardziej skomplikowana jest sytuacja, gdy racja nadrzędna powoduje ustąpienie jednej wartości przed inną ze względu na ową rację nadrzędna, cel działania itp. Na przykład w przypadku ilustracji naukowej czy grafiki geograficznej zasadniczo aż do wieku XX tego rodzaju hybrydalne dzieła realizowały zarówno cele poznawcze, naukowe, jak też artystyczne (powstały między innymi wspaniałe mapy w bogatej oprawie artystycznej z elementami zdobnymi, tego rodzaju ozdobne mapy znajdują się obecnie jedynie w prospektach i folderach reklamowych). Tak więc rezygnacja z walorów artystycznych map spowodowana była tym, że mapy służyć mają informacji naukowej lub praktycznej.

Nieco podobnie było z plakatem propagandowym w ZSRR — początkowo napisy i hasła uzupełniane były symbolicznymi ilustracjami, a nawet pojawiały się na owych plakatach same symbole, lecz z czasem, w intencji ujednoznacznienia propagandy pozostały same napisy, hasła wykonane w sposób możliwie najbardziej czytelny. Zaś w reklamie handlowej pozostaje wciąż intencja pobudzania wyobraźni, by budzić potrzeby, nawet z udziałem podświadomości.

Najwyższą wartością jest człowiek. W zhierarchizowanym systemie wartości za najwyższe uznaje się w koncepcjach pozareligijnych wartości osobowe, człowiek staje się centralnym punktem odniesienia. Tego rodzaju absolutyzacja, przy zachowaniu wszelkich powiązań między wszystkimi wartościami, pozwala na ustrzeżenie się doktrynerskiej abstrakcyjności oraz wprowadza naturalny moment poczucia solidarności strzegącej przed wypaczeniami na przykład absolutyzacji ideologii choćby i wolicjonalnie — wspomnieć tu można Wielką Inkwizycję, nacjonalizm i komunistyczny totalitaryzm.

Oczywiście, gdy uzna się człowieczeństwo, pełne i harmonijne, za wartość najwyższą, wówczas zagadnienie synergetycznego współdziałania wartości uzyskuje prosty wymiar uniwersalizmu: wartości osobowe mogą być wspierane przez wszelkie wartości, a z kolei inne wartości nabierają wymiaru ludzkiego, gdy są odnoszone do człowieczeństwa.