

## Ekspresja i mimesis u Wilhelma Diltheya

KAROL SAUERLAND

W książce o Diltheyu Z. Kuderowicz starał się wykazać, że „interpretacja poezji jako ekspresji przeciwstawia teorię Diltheja wszelkiemu mimetyzmowi, wszelkim koncepcjom traktującym poezję jako odzwierciedlenie czy naśladowanie rzeczywistości”<sup>1</sup>. Myślę, że koncepcja ekspresji nie wyklucza u Diltheja mimetyzmu, mamy tu raczej do czynienia z pewnym stanem napięcia elementów ekspresyjnych i mimetycznych. Napięcie to można wytłumaczyć już założeniami, jakimi Dilthey kierował się w swojej teorii. Chodziło mu mianowicie o psychologiczne ugruntowanie twórczości poetyckiej, w tym również twórczości realistycznej<sup>2</sup>. Nie usiłował przy tym zastępować zastanych poglądów nowymi, ale starał się raczej zabiegać o ich wzbogacenie, o nowe punkty widzenia i pogłębienie problematyki. Próba psychologicznego uzasadnienia twórczości

<sup>1</sup> Z. Kuderowicz: *Światopogląd a życie u Diltheya*, Warszawa 1966, s. 176.

<sup>2</sup> Kuderowicz tymczasem uważa, że Dilthey „świadomie starał się bronić nowej poezji, zrywającej z realistyczną metodą, sięgającą do symbolicznych form wyrazu, aspirującej do wyrażania pozaintelektualnych treści psychicznych, indywidualnych, nieporównywalnych nastrojów i przeżyć” (*Dilthey*, Warszawa 1967, s. 20). Bardzo ostrożne są natomiast sformułowania Müller-Vollmera, odnośnie powiązań Diltheja z modernizmem (*Towards a Phenomenological Theory of Literature. A Study of Wilhelm Dilthey's Poetik*, Hague 1963). Przede wszystkim podkreśla on, że Dilthey jest rzecznikiem nowej estetyki, która zamierza wziąć udział w wypracowaniu współczesnych ideałów i nie szuka ucieczki w sferze abstrakcji i bezproduktowności. Bardzo powściągliwa jest również następująca jego wypowiedź, która w pewnym sensie stanowi ocenę stosunku Diltheja do nowej sztuki: „It is this striving for «unmutilated reality» and «truthfullness to the objects» — characteristic of the art of the period — which struck a familiar chord in Dilthey and animated his own work as a scholar and philosopher” (s. 53). Rzecz ciekawa, że Markwardt omawia Poetykę Diltheja dopiero w piątym tomie swojej *Geschichte der Deutschen Poetik* (Berlin 1967), poświęconym naturalizmowi i literaturze XX wieku. Niemniej i jego sformułowania w kwestii stosunku Diltheja do współczesnych mu kierunków literackich są bardzo ostrożne. Twierdzenie Diltheja „Im Leben ist mir mein Selbst in seinem Milieu gegeben” wydaje się — według Markwardta — wprawdzie na pierwszy rzut oka odnosić do naturalizmu, jednakże o tym, że twierdzenie to naturalizmu nie dotyczy, świadczy ma to chociażby, że poeta, zdaniem Diltheja, musi zajmować się tym, „co znaczące”, i że Dilthey powraca nieustannie do takich pojęć jak *typisch* i *symbolisch*. W pojęciu *das Bedeutsame* Markwardt dopatruje się „zaczątku pojęcia symbolu” (s. 678).

poetyckiej w czasie, kiedy realizm był panującym kierunkiem literatury, kiedy przeważał klimat opozycji w stosunku do idealizmu i romantycznej ucieczki w dziedzinę ułudy, musiała oczywiście prowadzić do różnego rodzaju napięć i antynomii. Klimat ten jest zresztą wyczuwalny w historycznoliterackich pracach Diltheya, przede wszystkim zaś w jego esejach składających się na *Die grosse Phantasiedichtung*, w teoretycznym studium *Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik*, jak również w *Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe*.

Korespondencja sformułowań Diltheya z pojęciami znamiennymi dla teorii realizmu można wykazać na podstawie wielu przykładów. I tak, diltheyowski *erworbener Zusammenhang des Seelenlebens* (nabyty układ życia psychicznego) stanowi pewnego rodzaju odpowiednik psychologiczny występujących często w teoriach realizmu pojęć totalności czy uniwersalności (bądź też odpowiednik koncepcji wielkich realistów, którzy podobnie jak Balzac podjęli się ukazania całościowego obrazu społeczeństwa lub „kosmosu”, jak to jest u Fryderyka Spielhagena). Charakterystyczne, że „nabyty układ życia psychicznego” staje się u Diltheya centralną kategorią dla wyjaśnienia istoty twórczości artystycznej. Pojęć takich jak totalność czy uniwersalność używa on rzadko. Czasem pojawiają się one w jego rozważaniach o powieściopisarzach XIX w. W eseju o Dickensie Dilthey dostrzega w uniwersalności jedną z trzech zasad twórczości epickiej<sup>3</sup>. W teoretycznych rozprawach Dilthey ucieka się do sformułowań o charakterze bardziej ogólnym. Niejednokrotnie podkreśla m. in., że poeta winien ujmować życie w jego całokształcie i pełni zjawisk, że przekonywająco potrafi oddziaływać jedynie twórca obdarzony głębią i wnikliwością spojrzenia. „Tylko w takim stopniu, w jakim udaje się przeżycie ująć w kształt skupiający wiele doświadczeń o największej potencji, może ono absorbować i udzielać się mądrością człowiekowi, doświadczonemu w sprawach świata” — pisze Dilthey w *Poetyce*<sup>4</sup>. Znamienne jest również występowanie u Diltheya takich pojęć jak to, co „typowe”, to, co „znaczące”; typowe jest dla Diltheya to, co „z rzeczywistości zostało wydobyte jako istotne”<sup>5</sup>. Nieco wyżej mówi: „Realizm, jeżeli ma chwycić, musi oddziaływać przez uogólnienia... przez wyodrębnianie tego, co... ważne i znaczące...”<sup>6</sup>. Gdzie indziej jeszcze czytamy: „To co typowe, umożliwia w poezji artystyczne przetwarzanie doświadczeń i myślów ich pogłębianie, na skutek czego poezja potrafi zadowolić człowieka doświadczonego w sprawach świata”<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> W. Dilthey: *Die grosse Phantasiedichtung*, Göttingen 1954, s. 305.

<sup>4</sup> W. Dilthey: *Gesammelte Schriften*, Göttingen 1957, t. VI, s. 185.

<sup>5</sup> Tamże, s. 186.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże, t. V, 280.

Twórczość artystyczna w odróżnieniu od myślenia, z którego rodzą się pojęcia, prowadzi do powstawania typów. Typowe może być w utworze poetyckim wszystko: namiętności, sytuacje, powiązanie wątków akcji itd., jeśli tylko zmierzają one do ukazania tego co istotne. Wydobywanie tego, co typowe, jest — jak czytamy w *Poetyce* — podstawowym problemem techniki pisarskiej<sup>8</sup>. Poruszony przez Diltheya problem wykrańca jednak poza sferę artystycznego literackiego, dotyczy bowiem kwestii, na ile twórczość artystyczna różni się od filozoficznego sposobu myślenia i myślenia w ogóle. W pracy *Beiträge zum Studium der Individualität* Diltheja zajmuje inny problem, a mianowicie sprawą odróżniania nauk humanistycznych od przyrodoznawstwa. W rozważaniach na ten temat znaczną rolę odgrywa pojęcie typu jako jednej z podstawowych zasad indywidualizacji, nad czym jednak w tej chwili nie możemy się dłużej zatrzymywać. Dla nas szczególne znaczenie ma fakt, że Diltheyowskie ujęcie typu w dziele literackim nie stanowi bynajmniej negacji współczesnych mu poglądów w tej kwestii. Typowym jest bowiem według Diltheja to, co można „wydobyć jako wspólne”, co stanowi „reprezentację całej rzeczywistości”, co pozwala „lepiej widzieć i pojmować rzeczywistość”.

Szczególnie interesujący jest sposób, w jaki Dilthey operuje pojęciem typu w eseju o Dickensie. Wprawdzie odnosi się on do charakteru, ale ujmowanego w zależności od uwarunkowań czasowych w życiu ludzkim; typ jest tu — oczywiście o tyle, o ile jest to możliwe w odniesieniu do Dickensa — formą reprezentacji zjawisk społeczno-historycznych bądź warstw społecznych. Wyraźnie aspekt ten dochodzi do głosu w następującym fragmencie: „Spotykamy... przede wszystkim chciwców: w zmagańiach mieszkańców społeczeństwa ten typ egoizmu wybija się na plan pierwszy... Dickens piętnuje niezmordowanie wynaturzenia w społeczeństwie opartym na wolnej konkurencji, ucisk słabych na skutek brutalnej i podstępnej siły kapitału i bezdusznoci rozumu. Owa klasa ludzi nieustannie zasiada u niego na ławie oskarżonych”<sup>9</sup>. Od tego rodzaju typowych postaci, które „przemocą, podstępem bądź sentimentalnością forsują samych siebie”, odgranicza Dilthey inny typ bohaterów, u których przeważa zmysł społeczny. Na postaciach tych prostych ludzi, mających współczucie dla innych, skupia się cała sympatia Dickensa. Także owa sympatia znajduje u Diltheja społeczno-historyczne uzasadnienie. Pisze o Dickensie: „Żywił tak głęboką odrazę do społeczeństwa swoich czasów, że szukał dobra poza systemem społecznym, w zbliżeniu do natury, w prostocie serc”<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Tamże, t. VI, s. 187.

<sup>9</sup> *Die grosse Phantasiedichtung*, jw., s. 311.

<sup>10</sup> Tamże, s. 312.

Osobny problem, z jakim spotykamy się u Diltheya, stanowi sprzężenie pojęcia tego, co typowe, z pojęciem symbolu. Być może to właśnie zaważyło na wysunięciu przez Kuderowicza tezy, że Dilthey odrzucił wszelkie teorie mimetyczne skłaniając się ku teorii symbolizmu (o jaką teorię chodziły tutaj konkretnie, Kuderowicz wszakże bliżej nie wyjaśnia). Ażkolwiek Dilthey nie przeprowadza wyraźnego podziału między typowością i symbolicznością, chodzi mu, jak sądzę, nie o symboliczną bądź mimetyczną interpretację poezji, ale o możliwości komunikowania doświadczeń, przeżyć, odczuć i myśli ludzkich, o „relacje między stanami duchowymi a obrazem zewnętrznym”. Dilthey opiera się tu m. in. na poglądach Humboldta o języku, na co zwrócił już zresztą uwagę Müller-Vollmer<sup>11</sup>. W tym ujęciu typizacja w poezji stwarza jedną z możliwości wypowiadania się i rozumienia sytuacji innych ludzi. Niezwykle interesująco przedstawia się tu diltheyowska recepcja „wewnętrznej formy” Humboldta, czego Müller-Vollmer dokładnie nie rozwiniął. Jak wiadomo, w „wewnętrznej formie” Humboldta wyraża się aktywna rola języka w kształtowaniu poglądu na świat<sup>12</sup>. Dilthey zastępuje wewnętrzną formę „wewnętrznym stanem” człowieka. Nie ma przy tym na myśli nic innego, jak wyrażenie aktywnej roli psychiki, intymnych przeżyć człowieka, wpływających na jego obraz świata.

Dilthey chciał bowiem rozwiązać kwestię, w jaki sposób z jednej strony poeta czerpiący z pewnej tylko, ograniczonej sfery doświadczeń, może uchwycić to, co typowe, z drugiej zaś strony, w jaki sposób czytelnik potrafi odczuwać poetycki przekaz jako istotny. Dilthey uciekł się tu do pomocy psychologii. W *Poetyce* pisze on między innymi: „W jaki sposób poeta może wydobywać to, co istotne albo typowe, z zawiłych nieraz rysów rzeczywistości, jest wielkim problemem, do którego dotrzeć można jedynie przez uwzględnienie specyfiki ludzkiego życia i zastosowanie analizy psychologicznej”<sup>13</sup>. Próbując temu, co typowe, dać psychologiczne uzasadnienie, Dilthey sięgnął do pojęć takich, jak: to co istotne (*das Wesenhafte*), znaczące (*das Bedeutsame, Bedeutsamkeit*). Przesuwają one akcent ku podmiotowi w tym sensie, że wyrażają to, co w odczuciu poety bądź czytelnika jest istotne lub znaczące. W *Poetyce* Dilthey starał się wyjaśnić ten problem głównie ze stanowiska odbiorcy. To, co indywidualne, pojedyncze, nie może absorbować czytelnika czy słuchacza, „bowiem jako takie łączy ono w sobie cechy, których słuchacz względnie czytelnik nie może bez skrupułów odtwarzać, a zatem działa odpychająco”. Utwór pozbawiony partykularyzmu, czyli elementów czytelnikowi obcych, oddziaływałby na niego jako coś znajomego, coś włas-

<sup>11</sup> K. Müller - Vollmer, jw., s. 157 i nast.

<sup>12</sup> Por. W. Humboldt: *Gesammelte Schriften*, t. VI, Berlin 1907, s. 179 i nast.

<sup>13</sup> W. Dilthey: *Gesammelte Schriften*, jw., t. VI, s. 188.

nego<sup>14</sup>. Stąd też utwory poetyckie cechuje konieczność i powszechna ważność (*Allgemeingültigkeit*)<sup>15</sup>.

W planowanej nowej wersji *Poetyki* pojęcie znaczenia — jak wynika z odnośnych fragmentów — miało stać się pojęciem centralnym. Dilthey dostrzegał w nim kategorię życia, kategorię, której wytłumaczenie daje samo życie. Najistotniejsze momenty życia stają się jednak dla nas uchwytne jedynie wtedy, jeśli umiemy patrzeć na życie w sposób bezstronny, nie dając się powodować żadnym prywatnym interesem. Tak właśnie postępuje poeta<sup>16</sup>. Tutaj pojęcie znaczenia zostało zinterpretowane nie tyle z pozycji czytelnika, ile z punktu widzenia artysty.

Psychologiczną interpretację otrzymuje u Diltheya również pojęcie obiektywności, fundamentalne dla teorii realizmu. Obiektywność, podobnie jak uniwersalność, należą u Diltheya do charakterystycznych cech epoki. Obiektywność ta różni się jednak od obiektywności naukowca. Obiektywność artysty nie oznacza, że jego ujęcie rzeczywistości jest wolne od wpływów uczucia, ale że nie jest ono skrępowane względami własnego interesu. „Obiektywność ta polega na tym, że to, co w każdej rzeczy jest cenne i znaczące, czystym blaskiem jaśnieje w każdej postaci, dzięki stłanianiu się empirycznej rzeczywistości w tyglu poetyckiej imaginacji”<sup>17</sup>. Chodzi więc o to, że poeta nie musi wykluczyć z epickiej narracji samego siebie, ale musi nieustannie zabiegać o rozszerzenie swoich horyzontów. Na obiektywizm zdobywa się poeta wtedy, kiedy potrafi przedstawić to, co istotne i znaczące, innymi słowy, to co zarówno w odczuciu autora, jak i czytelnika uchodzi za typowe. Ten rodzaj obiektywności istniał zawsze. Dawniej jednak, kiedy życie było znacznie prostsze, łatwiej było o obiektywne spojrzenie na świat. „Im bardziej skomplikowany stawał się potem świat, im więcej realizmu wymagało od poetów wnikanie w jego oblicze pełne kontrastów i rozbieżności, tym rozliczniejsze nastroje musiał stwarzać poeta, chcąc wydobyć to co najistotniejsze, tym większe kontrasty musiała wywoływać jego poetycka fantazja. Im więcej swobody ducha kryje się w owych nastrojach, zmienności i kontrastowości wrażeń, postaci i scen, tym większa staje się obiektywność poetycka. Obiektywność ta manifestuje się w każdym nastroju, w każdym przetworzeniu rzeczywistości, w prawdziwej sympathii dla każdego z jej rodzajów”<sup>18</sup>. Obiektywność względem tego, co rzeczy-

<sup>14</sup> Tamże, s. 186.

<sup>15</sup> „Posiada to jednak inne znaczenie niż w przypadku twierdzeń naukowych — wyjaśniał Dilthey. — Powszechna ważność oznacza, że każde wrażliwe serce zdolne jest odtwarzać i przeżywać dzieło sztuki... Konieczność oznacza, że występujące w utworze powiązania w takim samym stopniu narzucają się odbiorcy dzieła, jak i jego twórcy” (tamże).

<sup>16</sup> Tamże, s. 319.

<sup>17</sup> Die grosse Phantasiedichtung, jw., s. 304.

<sup>18</sup> Tamże.

wiste, jest zatem i tutaj rozumiana psychologicznie. Współczesny poeta, powiada Dilthey, musi odczuwać sympatię do wszelkiej rzeczywistości. Jednocześnie przytoczone wypowiedzi świadczą wyraźnie o tym, że poglądy Diltheya nie godzą w teorię realizmu. Realizm jest, w jego mniemaniu, bezsprzecznym faktem, wytworzonym w toku historycznego rozwoju. Dilthey nie uznaje jedynie teorii odzwierciedlenia w sensie teorii pozbawionej podstaw psychologicznych.

Powstaje tu jednak pytanie, czy Dilthey, odwołując się w koncepcji twórczości poetyckiej do psychologicznych uzasadnień nie zagubił w końcu teorii odzwierciedlenia. Dla Diltheya poezja stanowi przede wszystkim wyraz poetyckiego przeżycia. Powstaje wywołana potrzebą jego wypowiedzenia<sup>19</sup>. Stąd też bierze się tendencja Diltheya do ujmowania dzieła sztuki z punktu widzenia artysty. Jednocześnie już w swych wcześniejszych pracach o poezji stwierdzał, że stosunek fantazji do „światu doświadczeń stanowi punkt wyjścia dla każdej teorii, która chciałaby dać prawdziwe wyjaśnienie różnorodności świata poezji...”<sup>20</sup>. W *Poetyce* Diltheya odnajdujemy nawet stwierdzenie, że „pozycja, będąca odbiciem świata, nie może być pozbawiona bólu...”<sup>21</sup> (podkr. moje — K. S.). Stanowisko Diltheya w tym względzie można by sformułować następująco: poezja jest o tyle odbiciem rzeczywistości, życia i świata, o ile są one zawarte w przeżyciach poety i tylko wtedy potrafi przemówić do czytelnika, jeżeli w przeżyciu artystycznym skupia się „wiele doświadczeń w największej potencji”. Innymi słowy: mimesis poprzez ekspresję.

Taki punkt widzenia prowadzi, rzecz prosta, w estetyce Diltheya do powstawania pewnego rodzaju napięć między elementami ekspresyjnymi a mimetycznymi. Z jednej strony postrzeganie i wyobrażenia leżą u podstaw wszelkich doświadczeń, a tym samym wszelkiego przeżycia<sup>22</sup> — a więc elementy uwarunkowane przez świat zewnętrzny, z dru-

<sup>19</sup> W. Dilthey: *Gesammelte Schriften*, jw., t. VI, s. 128, 130, 131, 187.

Na gruncie niemieckim identyfikowanie autora z jego dziełem było niezwykle popularne; świadczą o tym liczne biografie z tego okresu. Interesująca jest w związku z tym zjawiskiem wypowiedź Spielhagena, autora książki traktującej o konieczności obiektywizmu w powieści (*Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig 1883): „... w istocie w każdej współczesnej powieści, chociażby jej zamierzeniem było wystrzeganie się pozorów obiektywności i bezosobowości, zachodzi owa aproksymatywna kongruencja między bohaterem a autorem powieści...” (s. 132). Otto Ludwig pisał zaś: „Freilich kann der Dichter nichts geben als sich selbst, d.h. wie der dargestellte Charakter in dem dargestellten Zustande eine Modifikation seines Wesens und dadurch seines eignen sympathetisch erregten Zustandes ist. Die Objektivität kann nur in der Form der Darstellung liegen. Was er als Mensch an sich selbst erlebt, stellt er als Poet ausser ihm existierend dar” (*Otto Ludwigs Werke*, Leipzig 1891, t. VI, s. 34).

<sup>20</sup> Por. artykuł w „Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft” 1878, s. 57.

<sup>21</sup> W. Dilthey: *Gesammelte Schriften*, jw., t. VI, s. 162.

<sup>22</sup> Następnym stopniem byłoby przekształcenie tego, co zewnętrzne, przez świat

giej zaś strony zostają one przetworzone w naszej świadomości. Dilthey nazywa ową metamorfozę postrzeżeń i wyobrażeń procesem kształtuowania. Na proces kształtuowania oddziałuje całokształt nabytego układu życia psychicznego, to znaczy, całokształt odnoszonych wrażeń, odczuć, sądów i wyrazów woli, które składają się następnie na totalność dzieła sztuki. Pojęcie „nabytego układu życia psychicznego” ogarnia w pewien szczególny sposób oba elementy, tj. dwie sfery: świat wewnętrzny i zewnętrzna rzeczywistość. Element zewnętrzny wyraża się w słowie „nabyty”. Momentu tego Dilthey wprawdzie teoretycznie dalej nie rozwija, zresztą w czasach Darwina i Spencera nie było takiej potrzeby, ale w artykułach omawiających rozwój osobowości twórczej wielkich twórców, a zwłaszcza w eseju o Balzacu i Dickensie, podkreślony on zostaje bardzo wyraźnie. Nabywanie rozumieć należy jako przyswajanie i transformację doświadczeń, przy czym w życiu poety — jak tego dowodzi przykład Shakespeare'a i francuskich *romanciers* — skala zebranych doświadczeń winna być szczególnie bogata. Jeżeli zaś samo życie nie daje bogactwa doświadczeń — np. uboga w treści rzeczywistość osiemnastowiecznych Niemiec — wówczas poeci czerpią bodźce dla twórczości ze świata wewnętrznego, z głębokich i intensywnych przeżyć. Wtedy nabywanie doświadczeń uzależnione jest w znacznym stopniu od zdolności przyswajania aktualnych poglądów i ich konfrontacji z wytwarzonym przez artystę obrazem świata. Odnosi się to — jak sądzi Dilthey — do twórczości Goethego, Novalisa i Hölderlina.

Ponieważ Dilthey podkreśla jednocześnie, że poeta może swobodnie transformować wrażenia „niezależnie od uwarunkowań rzeczywistości”<sup>23</sup>, można by postawić pytanie, czy „realistyczna strona” estetyki Diltheya nie wydaje się mimo wszystko wątpliwa. Rozważania Diltheya na temat różnic zachodzących między swobodą w ujmowaniu świata przez artystę i przez umysłowo chorego mogą się tu okazać pomocne. Dowiadujemy się mianowicie, że nabyty układ życia psychicznego jest u umysłowo chorego znacznie ograniczony, gdy tymczasem przekraczanie ram rzeczywistości, z jakim spotykamy się u poety, świadczy o wręcz przeciwej sytuacji. Poezja zaprząta „całą energię zdrowego i potężnego ducha; korzysta z całego bogactwa i wielostronności doświadczeń; refleksja doprowadza do ich uporządkowania i uogólnienia. Transformacja obrazów

wewnętrzny. Cała struktura psychiki ludzkiej składa się z trzech członów: „Eine Struktur gliedert in jedem von uns dies Ganze: von der Aussenwelt her ruft das Spiel der Reize Empfindung, Wahrnehmung, Vorstellung hervor; nun wird in dem Mannigfachen der Gefühle der Wert dieser Veränderungen für das Eigenleben erfahren; und die von den Gefühlen erregten Antriebe und Willensakte wirken dann wieder nach aussen zurück. Diese beständige Wechselwirkung zwischen unserem Eigenleben und dem Milieu, in dem es atmet, leidet und handelt: das ist unser Leben” (tamże, s. 95).

<sup>23</sup> Tamże, s. 164—165.

zachodzi w psychice, na którą oddziałuje i w której się objawia cały nabyty układ życia psychicznego, reprezentujący rzeczywistość. Celowa działalność woli wynosi wytworzone obrazy poza granice rzeczywistości, stąd też biorą się różnice w metamorfozie obrazów zachodzącej w twórczości artystycznej i w metamorfozie dokonującej się w stanach zaburzeń psychicznych. Poeta posiada świadomość koherencji rzeczywistości, wywodzi z niej swoje obrazy, umiejac przy tym odgraniczać rzeczywistość od sfery pięknej ułudy. Jakkolwiek obrazy te mogą być swoim charakterem zbliżone do rzeczywistości, zawsze jednak między nimi a rzeczywistością przebiegają subtelne podziały graniczne. Poeta przenosi się w swoim akcie twórczym w sferę marzenia, w której wytworzone przez niego obrazy uzyskują swoją realność. Nie dzieje się to jednak za sprawą magicznych halucynacji, ale dzięki swobodzie kształtuowania, która sama nad sobą panuje. Dzięki oddziaływaniu układu życia psychicznego na ukształtowanie tych obrazów, zachowany zostaje odpowiedni stosunek pomiędzy nimi a rzeczywistością, odpowiadający celowi sztuki; jeśli stosunek ten ulegnie zachwianiu, obrazy przestają oddziaływać na uczucie. Wyrażanie tego co typowe, idealne w sztuce jest to pewien sposób przekraczania granic rzeczywistości za pomocą doświadczeń, aby tym silniej mogły one oddziaływać i być jeszcze bardziej zrozumiałe anizeli ma to miejsce w najwierniejszych kopiach rzeczywistości”<sup>24</sup>. Przeżycie artysty jest zarazem odtwórcze, jak i twórcze. Układ życia psychicznego poety, tzn. całokształt jego życiowych doświadczeń, porządkuje jego uczucia i zdolności twórcze, nie dopuszczając do powstawania dysproporcji pomiędzy tworami wyobraźni i rzeczywistością<sup>25</sup>. Realność życia nie jest zatem wyłączona z estetyki Diltheya, lecz składa się na psychikę poety, a tym samym przenika do dzieła sztuki. „I m b o g a t s z y, n o r m a l - n i e j s z y i g l e b s z y jest więc nabyty układ życia psychicznego, im śc i ś l e j s z e są jego więzi z obrazami, które sobą wypełnia i krzepią, tym większa jest w tworze artystycznym reprezentacja rzeczywistości we właściwym sensie”<sup>26</sup>. Dla udokumentowania naszej tezy o nawiązaniu do realizmu i jego aprobatie, inne dowody wydają się być zbyteczne.

Spróbujmy wszakże naszą tezę sprawdzić na Diltheyowskich ocenach nowszej, współczesnej mu literatury. W potrzebie ukazywania w sztuce niesfałszowanego obrazu rzeczywistości, „realnych więzi łączących człowieka z innymi ludźmi i naturą, porządku zawierającego się w rzeczy-

<sup>24</sup> W. Dilthey: *Gesammelte Schriften*, jw. t. VI, s. 171 i nast.

<sup>25</sup> Tamże, s. 129: „wytwory fantazji nie dojrzewają w pustej przestrzeni; winny one powstawać ze zdrowego, potężnego, tchnącego realnością ducha, utrwalać i umacniać w czytelniku bądź słuchacz, to co w nim najlepsze, ucząc go rozumienia głosu własnego serca, dostrzegania na własnej jednostajnej drodze utajonego życia, niby delikatnej zieleni, aby potem mógł stawić czoła temu, co na tej drodze nadzwyczajne”.

<sup>26</sup> Tamże, s. 278.

wistości, narzucającej nam swoje prawa... wywodzenia charakterów i namętności z uwarunkowań społecznych”<sup>27</sup>, dostrzega Dilthey nie tylko główną tendencję swoich czasów, ale i jedno z ważniejszych zadań. Podkreśla: „W naszych czasach nie ma już miejsca na ideały, nie związane z czasem i przestrzenią, ideały Ifigenii, Wilhelma i Lotharia”<sup>28</sup>. Sztuka realistyczna stała się, w jego przekonaniu, faktem wypływającym z konkretnych historycznych uwarunkowań. „Rewolucja Francuska zapoczątkowała powstanie nowej ery. Nauka przekształcająca życie, przemysł światowy i maszyny, praca jako jedyna podstawa porządku społecznego, walka z pasożytniczymi elementami społeczeństwa, pławiącymi się w próżniactwie kosztem innych, nowe, dumne uczucie posiadania władzy u człowieka, który potrafił opanować siły przyrody i przechodzi do zmniejszania społecznych skutków ślepej namiętności: oto charakterystyczne znamiona epoki, której ciemne, przerażająco wielkie konturyaczynają się ukazywać przed nami”<sup>29</sup>. Dalej czytamy, że poezja podjęła również trud znalezienia takiej formy, która pozwoliłaby na wyrażenie niesłychanego bogactwa treści, przy czym, zdaniem Diltheya, najbardziej odpowiednim gatunkiem ma być powieść. „Jedynie ona potrafi w naszych warunkach przejąć dawne zadania twórczości epickiej i zapewnić swobodny wgląd w występujące w rzeczywistości związki... Od czasu, kiedy my, Niemcy, otrzymaliśmy swoją stolicę, przed powieścią pojawiło się nowe zadanie, a ten, kto jemu podoba, będzie najpoczytniejszym pisarzem w narodzie. Ale i wówczas w centrum naszej uwagi stać będzie człowiek... zmagający się z dzisiejszą rzeczywistością”<sup>30</sup>.

Dilthey traktował naturalizm jako najsilniejszy kierunek literacki nowej sztuki. Pisał o nim w 1892 r., że jego naporu na wszystkie sztuki i wszystkie cywilizowane kraje nie można powstrzymać. „Jeśli przemajdrzalcy przepowiadają, że obrazy świętych, wizje i symboliczna poezja zaczynają zajmować jego miejsce, to dowodzi to niezrozumienia charakteru naszych czasów...”<sup>31</sup>. Dilthey jednak bardzo krytycznie oceniał naturalizm. Naturaliści zajmują się, jego zdaniem, kopowaniem rzeczywistości, niczego więcej nas nie ucząc nad to, co „rozsądnemu człowiekowi i dobremu obserwatorowi i bez nich byłoby wiadome”<sup>32</sup>. Sztuka naśladowcza zawsze musi przedstawiać życie jako pewną całość. Dilthey oczekwał więc od nowej sztuki ukazywania rozległych powiązań,

<sup>27</sup> W. Dilthey: *Gesammelte Schriften*, jw., t. VI, s. 245.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże, s. 239.

<sup>30</sup> Tamże, s. 240.

<sup>31</sup> Tamże, s. 275.

<sup>32</sup> Tamże, s. 276. Porównanie fotografii z portretem pokazuje, wedle Diltheya, że „sztuka naśladowcza nie jest kopowaniem rzeczywistości, ale wprowadzeniem do jej pełniejszego zrozumienia dzięki przejęciu obrazów przez umysł genialnego twórcy” (tamże, s. 283).

które otwierałyby dostęp do rzeczywistości i umożliwiały głębsze jej zrozumienie, tzn. aby to, co szczegółowe (*das Einzelne*), było odnoszone do całokształtu rzeczywistości. Naturalizm ma „jedyne sens o tyle, o ile rozumie się go jako słuszną opozycję przeciw zużytem, przestarzałym sposobom ujmowania i przedstawiania rzeczywistości”. Naturalizm pojawia się bowiem — twierdził dalej Dilthey — zazwyczaj w momentach, kiedy sztuka przezywa schyłek swej epoki, kiedy stary styl już się przeżył, a nowy jeszcze nie narodził. Literatura pragnąc dorównać nauce, czego dowodzi przykład Zoli, wkracza na fałszywe tory. Główny wszakże zarzut Diltheya skierowany przeciw naturalizmowi jest natury etycznej. Nurt ten stanowi groźbę „sprowadzenia literatury do poziomu niskiej zmysłowości i brutalności”<sup>33</sup>. Co prawda, nowa literatura, o czym już wspominaliśmy powyżej, nie jest, jak pisał Dilthey, pozbawiona głębi i szlachetności w swoim dążeniu do „bezkompromisowego ukazywania dzisiejszego społeczeństwa takim, jakim ono jest naprawdę i poddawania go w ten sposób krytyce”, ale literaturze tej brak odczucia, „że nawet w kryzysowych sytuacjach społecznych natura ludzka kryje w sobie moc zwycięstwa i że człowiek potrafi się wyzwolić od całej tej rażącej nas dziś karykatury”<sup>34</sup>. W nawiązaniu do tej sytuacji Dilthey pisze, że tylko z głębi germańskiej istoty może powstać bardziej zbliżona do rzeczywistości świadomość, czym jest życie i jakim powinno być społeczeństwo. Kuderowicz zapytuje słusznie, czy nie mamy tu do czynienia z tendencją nacjonalistyczną<sup>35</sup>. W istocie rzeczy intencja Diltheya jest następująca: w poezji germańskiej problemem centralnym nie jest los, kryzys, ale postać bohatera. Jest to niezmiernie istotne, bowiem „tylko wyraźnie, realistycznie przedstawiona sylwetka odważnego człowieka, w jego walce z samym sobą i z rzeczywistością, z której wychodzi zwykiesko, niezależnie od ceny, jaką za nią przyjdzie mu zapłacić, może podnosić na duchu (współczesnego człowieka — K.S.) i wewnętrznie go wyzwalać, jak ongiś tragiczna trylogia w czasach Aischylosa”<sup>36</sup>. Światem owego bohatera winna być jego własna epoka z właściwymi dla niej konfliktami, które zmuszają go do wypróbowywania własnych sił. Poeta nie może niewolniczo trzymać się rzeczywistości, lecz musi ją przewyciągać, tj. stworzyć pewien ideał. To co małostkowe, płaskie, nikczemne może być jedynie o tyle obiektem dramatu, „o ile ma związek z tym, co cenne i piękne w naturze człowieka”<sup>37</sup>. W słownictwie Diltheya często powtarzają się słowa „zdrowie” i „siła”, wyrażające pełną optymizmu wiarę w człowieka, który mimo przeszkód potrafi odnaleźć w sobie siłę,

<sup>33</sup> W. Dilthey: *Gesammelte Schriften*, jw., t. VI, s. 246.

<sup>34</sup> Tamże, s. 287.

<sup>35</sup> Z. Kuderowicz: *Dilthey*, jw., s. 133.

<sup>36</sup> W. Dilthey: *Gesammelte Schriften*, jw., t. VI, s. 239.

<sup>37</sup> Tamże, s. 280.

aby transcendować rzeczywistość w sferę ducha i życiu nadawać głębi sens. Dilthey oczekuje od poety ujawnienia „ukrytych zwycięskich sił”. W tym punkcie zachodzi pewna zgodność postaw Diltheya i Otto Ludwiga, przedstawiciela tak zwanego poetyckiego realizmu. Odpowiedniość ta jest tak daleko idąca, że potwierdza ją nawet analogiczny dobór słów (hartować, wzbogacić itd.). Wystarczy tu zacytować następujący ustęp z pism teoretycznych Otto Ludwiga: „Poeci nie mają prawa pogardzać życiem takim, jakim ono obecnie jest. Oddzielili poezję od życia, było ono istotnie pozbawione poezji, czyli tego, co w odróżnieniu od życia nazwali poezją... Lepiej w ogóle nie mieć poezji, aniżeli mieć taką, która odbierałaby radość życia, czyniącą nas dla niego bezpłodnymi, jeżeli miast nas hartować, miałaby nas zniewieścić. Właśnie wtedy, kiedy życie jest mało ciekawe, poezja winna wzbogacać je swoimi obrazami; nie wzbudzać w nas tęsknoty jak fata morgana za czymś dalekim, ale różami wieńczyć obowiązki, nie nęcić wyimaginowanym rajem na pustyni, ale wysuszoną ziemię pokryć zielonością”<sup>38</sup>. Na powinnowactwo myśli Diltheya i Ludwiga zwrócił już uwagę Heinz Nicolai. Dostrzega on daleko idącą zbieżność między poetyckim ideałem Diltheya a ideałami poetyckiego realizmu<sup>39</sup>. Uwaga ta nie jest nieuzasadniona. Opierając się na rozprawie o Dickensie, artykule *Shakespeare und seine Zeitgenossen*, jak również na studium krytycznym o naturalizmie, czyli na pracach Diltheya poświęconych głównie teorii powieści i dramatu i prawie zupełnie pomijających twórczość liryczną (liryce Dilthey poświęca w *Poetyce* zdumiewająco mało uwagi), można istotnie nabracia takiego przekonania. Nie należy jednak przy tym zapominać, że stanowisko Diltheya wobec naturalizmu (przy czym w odniesieniu do ówczesnych Niemiec rozumie się na ogół pod tym pojęciem twórczość Zoli, a zwłaszcza jego teorie) zbiegało się z poglądami większości niemieckich pisarzy i teoretyków, którzy opowiadaли się wówczas za nowym kierunkiem w sztuce, tj. za „prawdziwym realizmem”. Wszyscy oni, podobnie jak Dilthey, szukali pośrednich rozwiązań między konsekwentnym, obiektywnym odtwarzaniem rzeczywistości i przenoszeniem jej w sferę ideału<sup>40</sup>. H. Hart, jeden z czołowych obrońców naturalizmu niemieckiego,

<sup>38</sup> O. Ludwig, jw., s. 19.

<sup>39</sup> H. Nicolai: *Wilhelm Dilthey und das Problem der dichterischen Phantasie*, München 1934, s. 144.

<sup>40</sup> Por. również *Literarische Manifeste des Naturalismus*, wyd. E. Ruprecht, Stuttgart 1962 oraz B. Markwardt: *Geschichte der deutschen Poetik*, t. V, rozdz. I pt. *Der „konsequente“ Realismus (Naturalismus)*. Stosunek Diltheya do realizmu i naturalizmu nie został, o ile mi wiadomo, do tej pory bliżej zanalizowany. Istnieje natomiast angielskie studium W. R. Roota o współczesnym Diltheyowemu literaturoznawcy W. Schererze: *Naturalism's Debt to W. Scherer*, w "The Germanic Review", 1936. Zdaniem Roota, Scherer był prekursorem naturalizmu, jednak wobec kwestii moralnych stanowisko jego nie różni się niemal zupełnie od poglądów reprezentowanych przez przeciwników naturalizmu, albowiem w gruncie rzeczy jego ideałem jest, według Roota, realizm poetycki.

pisze np. w programowym artykule *Neue Welt*, że nowa sztuka przyjmie się, o ile „potrafi zgodnie ze znamionami każdej prawdziwej sztuki, czerpiąc z pełnego źródła teraźniejszości, przemienić pierwotną, indywidualnie zabarwioną naturę w ideał”<sup>41</sup>, lub jak powiada w innym miejscu: „... naszym ideałem nie jest *aičov*, to co stosowne, harmonia form, lecz miłość, która zstępueje w czeluście duszy stworzenia i potrafi przemienić nędzę i charłactwo”<sup>42</sup>. Rozwinięta w latach osiemdziesiątych w Niemczech szeroka dyskusja nad pojęciami realizmu i naturalizmu, prowadziła niemal za każdym razem do realizmu rozumianego jako połączenie idealizmu i naturalizmu. Np. w pierwszym numerze tygodnika „Gesellschaft, realistische Wochenschrift” Georg Christaller wyraźnie podkreślał, że naturalistyczna sztuka nie może zrezygnować z ideału. Tak zwany wówczas konsekwentny naturalizm spotkał się ze strony niemal wszystkich niemieckich rzeczników nowej sztuki (z wyjątkiem H. Conrada i W. Bölschego, należących do nielicznych obrońców Zoli) z zarzutem, że nie oddaje on wiernego obrazu człowieka, zaprzeczając jego duchowym potencjom. Interesujące jest w związku z tą problematyką stanowisko reprezentowane przez Irmę von Troll-Borostganis w rozprawie *Die Wahrheit im modernen Roman*. Stwierdziła ona, że przedmiotem współczesnej literatury nie jest „człowiek metafizyczny”, „z którym Zola, i to słusznie, nie chce mieć nic do czynienia, lecz człowiek psychologiczny w całej totalności”<sup>43</sup>. Przypomina to diltheyowskie pojęcie nabyciego układu życia psychicznego, które w podobny sposób zwraca się przeciw naturalizmowi.

Tyle dowodów „za”, ale są również argumenty „przeciw”. Poglądowi o zbieżności koncepcji Diltheya z teorią poetyckiego realizmu całkowicie przeczy jego stanowisko w eseju o Hölderlinie. W tym jednak punkcie również nasza teza o stosunku mimetyzmu do ekspresji u Diltheya ulega zachwianiu. Sprawdza się ona tylko w odniesieniu do jego rozwagań o powieści, ponadto należałoby ją ograniczyć czasowo. O konieczności ograniczenia „gatunkowego” przekonuje nas choćby porównanie wypowiedzi Diltheya o *Hymnach do nocy*, które interpretuje on jako wyraz cierpienia i udręki Novalisa, i o powieści *Heinrich von Ofterdingen*, którą tłumaczy między innymi jako reakcję poety (jego zdaniem nie uzasadnioną) na realistyczną koncepcję goethowskiego *Wilhelma Meistra*. O konieczności czasowych zawężeń mówi zaś fakt, że jedynie do połowy lat dziewięćdziesiątych całą uwagę Diltheya przykuwa wielka realistyczna literatura XIX w. Na przełomie stulecia zaczyna on natomiast dostrzegać, jak się wydaje, zalety poezji symbolicznej, jak

<sup>41</sup> „Deutsche Monatsblätter”, t. I, s. 22.

<sup>42</sup> „Kritische Waffengänge”, z. 1, s. 4.

<sup>43</sup> „Die Gesellschaft...” 1886, nr 4, s. 221 i nast.

również poświęca baczniejszą uwagę liryce w ogóle. Z owego okresu pochodzi nowa wersja eseju o Hölderlinie zamieszczona w książce *Das Erlebnis und die Dichtung*, w której Dilthey wskazał pewne zbieżności stylu pomiędzy francuskimi symbolistami i Hölderlinem, a przede wszystkim pewne tegoż powiązania z Nietzschem. Poezję Hölderlina Dilthey interpretuje w pewnym stopniu jako ekspresję symboliczną, jako wyraz świata wewnętrznego. Jednocześnie Dilthey — co jest znamienne — nie ogranicza świata owego poety do sfery subiektywnych doznań, ale uzależnia go również od wpływów zewnętrznej rzeczywistości, które go uformowały i określiły. Wymienia między innymi „renesans greckiego ducha”, ożywczy prąd filozoficzno-literacki, który ogarnął ówczesne Niemcy, jak również Rewolucję Francuską, jako czynniki, które wywarły decydujący wpływ na życie intelektualne w Tübinger Stift, gdzie studiował młody Hölderlin. Kiedy Dilthey powiada, że Hölderlin poszukiwał symboli dla wyrażenia własnych przeżyć, musimy pamiętać o tym, że w tym kontekście pojęcie przeżycia rozumiane jest szeroko. Dilthey pisze między innymi: „Przeżyciem, które odezwało się w *Hymnach* Hölderlina, było heroiczne w ówczesnych latach dążenie młodzieży do urzeczywistnienia w sobie i w otaczającej ją społeczności wyższego człowieczeństwa”<sup>44</sup>. Dilthey rozumiał tu więc pod pojęciem przeżycia przyswojenie przez indywidualum dążeń całej generacji, jej woli i przywiecujących jej ideałów. Trzeba ponadto podkreślić, że Dilthey tłumaczył zamknięcie się Hölderlina we własnym świecie wewnętrznym jego *Weg nach Innen*, sytuację historyczną, oceniąc to zjawisko jako rezygnację. „W wielkiej chwili, naszej literatury, w której poezja nasza sięgała szczytu, idealizm osobowości i wolności poruszył młodzież, a Rewolucja Francuska napełniła ją nadzieję doskonalszego społeczeństwa, Hölderlin wraz z przyjaciółmi wychodził owej wschodzącej jutrzence nowego życia naprzeciw... Jakże jednak miało się utrzymać ówo wzburzenie niemieckiej młodzieży, skoro rewolucja wynaturzała się coraz wyraźniej... W państwach niemieckich zabrakło miejsca na działalność młodej generacji w imię swobodniejszego porządku. Samowładztwo, społeczny ucisk wywoływanego panowaniem szlachty i pieniądza, religijne ograniczenie wzięły górę w społeczeństwie. Pozostała rezygnacja. Dla cichego, powolnego, lirycznego geniusza nie było możliwości znalezienia jakiejś zewnętrznej egzystencji. Pozbawiony oparcia zaczyna odczuwać niedostatek życia. Wszystko popychało go do opuszczenia świata działania i rozkoszy, i skierowania spojrzenia ku wnętrzu, w głąb rzeczy, zjawiska w totalną samotność”<sup>45</sup>. Zatem również w odniesieniu do tego symptomatycznego dla nowych upodobań Diltheya eseju możemy stwier-

<sup>44</sup> W. Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1919 (VI wyd.), s. 369.

<sup>45</sup> Tamże, s. 349.

dzić, że życie pojmowane jako zjawisko społeczne pozostaje składnikiem przeżycia poety. Dla Diltheya i w tym okresie poezja była tyleż wyrazem ekspresji co i odzwierciedleniem danej historyczno-społecznej rzeczywistości. Zmieniły się natomiast akcenty. Dilthey kładzie tu większy nacisk na subiektywnie uwarunkowaną wizję poetyczną.

Nie sposób wyczerpać w jednym artykule wszystkich aspektów poruszanej przez nas problematyki. Nie zajmowaliśmy się w ogóle takim pojęciem jak *Lebensbezüge*, którym Dilthey bardzo chętnie operuje. Pojęcie to stanowiłoby doskonąłą okazję do wykazania napięcia między elementami ekspresyjnymi a mimetycznymi; rozbijając je na jego komponenty moglibyśmy odszukać w *Bezüge* element ekspresyjny, a w *Leben* element mimetyczny. Innym zagadnieniem jest poruszona już uprzednio kwestia traktowania ideału jako pewnej formy wewnętrznej ekspresji. Ta myśl należała do kanonów niemieckiej estetyki psychologizującej sześćdziesiątych i siedemdziesiątych lat XIX wieku. Czytając Lazerusa, Steinhala, Siebecka czy Cohena spotykamy się ze stanowiskiem, że artysta właśnie dzięki swoim ideałom potrafi przekraczać ramy rzeczywistości. Idealy te nie są zaczerpnięte z rzeczywistości, bowiem rzeczywistość ich w sobie nie zawiera. Wobec czego autorzy ci skłonni są przypuszczać, że chodzi tu o pewną, raz na zawsze daną, zdolność ludzkiej psychiki. U Diltheya problem ten nie przedstawia się aż tak abstrakcyjnie, nie traktuje on bowiem twórcy w oderwaniu od jego historycznych uwarunkowań, zwłaszcza jeśli chodzi o wyjaśnienie konkretnych ideałów i sytuacji. Ale i same psychologiczne analizy u Diltheya różnią się w sposób istotny od prac tych autorów, Dilthey bowiem posłużył się metodami strukturalistycznymi. Jego strukturalistyczna orientacja zapewne pomogła mu wskazać bezpośrednie powiązania między mimesis i ekspresją, koncentrując uwagę badacza na zjawiskach istotnych, typowych, znaczących, tzn. na takich, które stanowią poniekąd punkt skupienia zarówno elementów mimetycznych, jak i ekspresyjnych.

## ЭКСПРЕССИЯ И ПОДРАЖАТЕЛЬНОСТЬ У ВИЛЬГЕЛЬМА ДИЛЬТЕЯ

Кароль Заурлянд

Автор пытается доказать, что Дильтея в своем понимании отношения искусства к действительности колеблется от интерпретации в плане экспрессии к интерпретации в плане подражательности. Это колебание подвергается в статье анализу на базе таких основных для Дильтея понятий, как типичность, существенность, как понятие объективного и понятие „приобретенного уклада психической жизни”.

Автор приходит к заключению, что для Дильтея поэзия настолько является отражением действительности (то есть иным словным выражением жизни и мира), насколько она скла-

дывается на переживание поэта. В разборе эпического произведения Дильтея считает подражательность главным фактором, тогда как лирика это для него проявление внутреннего переживания. Трудно все таки согласиться с тем, что дильтеева концепция лирики чисто экспрессивна, так как согласно этой концепции понятие переживания трактуется так широко, что в него включает связи с внешним миром. Автор старался проследить, когда и в силу каких обусловленностей (как например отношения к реализму, натурализму и символической поэзии) у Дильтея превалирует раз подражательная, иной раз экспрессивная точка зрения.

### EXPRESSION AND MIMESIS IN WILHELM DILTHEY'S THEORY

Karol Sauerland

The paper argues that in Dilthey's aesthetics we find an attitude oscillating between expressive and mimetic interpretation of the relation between art and reality. This oscillation is illustrated in analyses of such basic Diltheyan concepts as the typical, the significant, the objective, and "the acquired pattern of psychic life". The author concludes that for Dilthey poetry has been a reflection of reality (i.e., of life and world) in so much as it constituted the poet's experience. The mimetic point of view predominates in Dilthey's analyses of epic poems, whereas lyric poetry seemed to him an expression of inner experience. However, Dilthey's concept of lyric can hardly be considered purely expressive, as its underlying notion of experience is broad enough to cover relations with the outer world. The author also attempted to trace, when and under what sorts of influences (such as his attitudes to realism, naturalism, and symbolic poetry) either mimetic or expressive point of view prevailed in Dilthey's thought.