

Michał Głowiński

"O jedności treści i formy", Artur Sandauer, Kraków 1957,
Wydawnictwo Literackie, s. 81, 3 nlb.
: [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 49/3, 309-315

1958

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.

Artur Sandauer, O JEDNOŚCI TREŚCI I FORMY. Kraków 1957. Wydawnictwo Literackie, s. 81, 3 nlb.

W ciągu ostatnich lat polska myśl estetyczna znajdowała się w stanie bardzo żalnym. Dla teorii sztuki dogmatyzacja wiedzy okazała się nad wyraz bolesna. Toteż ze względu na taką sytuację każda nowa publikacja podejmująca zagadnienia estetyki jest zjawiskiem cennym, a jej propozycje powinny podlegać rzeczowej dyskusji. Książka Artura Sandauera *O jedności treści i formy*, pierwsza od lat u nas próba wykładu ogólnej teorii sztuki, znajduje się na pograniczu eseju i pracy naukowej. Niewątpliwie eseistyczne jest ujęcie tematu: skrótowe, bez przeciążenia materiałem dowodowym, nawet bez przypisów, które wskazywałyby dzieła estetyków, z jakich autor korzystał. W toku wykładu metafora jest czynnikiem bardzo istotnym, a przykład zastępuje nieraz argumentację pojęciową. Literacko jest zresztą książka Sandauera majstersztykiem — wykład różnorodnych problemów estetyki zajmuje niewiele ponad 70 stron tekstu. Wydaje się, że naukowym celem książki jest nie tylko rozważenie problemu określonego w tytule, ale stworzenie pełnego systemu estetycznego — sprawa treści i formy stanowi jakby jego punkt wierzchołkowy, w którym zbiegają się wszystkie niemal przewijające się przez studium wątki myślowe. W rozwiązaniu tego zagadnienia ujawniają się też wszystkie sprzeczności i niekonsekwencje teorii Sandauera, zawdzięczającej swą spoistość w dużym stopniu nie wykładowi merytorycznemu, ale znakomitemu ujęciu literackiemu, w którym znać świetne pióro autora wielu doskonałych esejów. Spróbujmy ukazać te sprzeczności.

Punktem wyjścia dla rozważań autora jest nie wytwór artystyczny, ale tworząca jednostka. Trzy pierwsze rozdziały książki (*Praca i sztuka, czyli o rytmie; Dzieło sztuki jako wynik i wyraz pragnienia; Poznanie i sztuka*) zajmują się warunkami zewnętrznymi, umożliwiającymi powstanie dzieła sztuki, oraz — przede wszystkim — tym, co stanowi psychologiczną podstawę jego narodzin. Ujęcie tego problemu demonstruje już tytuł rozdziału II. Dzieło sztuki jest w koncepcji Sandauera nie tylko rezultatem pragnienia, ale wyrazem jego kształtowania się i przebiegu. Zbliża się więc do objawu, w którym wyraża się przeżycie twórcy — nie jest jednak tylko nim: w procesie tworzenia występuje moment refleksji, wyrażane uczucie otrzymuje nazwę — jest więc również znakiem.

Twierdzenia swe egzemplifikuje autor wielokrotnie powracającym w książce przykładem pierwotnego wojownika, wykonującego taniec wojenny. Przykład ten jest mylący o tyle, że służy udowodnieniu twierdzeń o zjawiskach właściwych wszystkim dziedzinom sztuki, podczas gdy jego „siła dowodowa“ ograniczona jest z natury rzeczy do bardzo wąskiego wycinka rzeczywistości. (Sandauer traktuje bowiem sztukę jako zjawisko generalnie jednorodne — stąd uogólnienia budowane w oparciu o materiał bardzo wycinkowy mają obowiązywać w stosunku do całości.)

Zwróćmy uwagę na dwie sprawy. Po pierwsze: tworzywem, które wykazuje tańczący wojownik, jest jego własne ciało, gesty więc mogą tu mieć istotnie charakter objawów. Zaliczyć by je trzeba do tych, które Wallis-Walfisz w swej klasyfikacji nazywa objawami somatycznymi¹. Inaczej sprawa

¹ M. Wallis-Walfisz, *Wyraz i życie psychiczne*. Wilno 1939.

będzie się przedstawiała w tych dziedzinach twórczości artystycznej, w których tworzywo jest inne — tutaj już z całą pewnością nie można mówić o objawach w tym sensie, jaki nadaje im autor. A cały wykład estetyki nie może spoczywać na najbardziej nawet potężnych barkach tańczącego wojownika. Rozważania Sandauera o objawach są bardzo uproszczone w porównaniu z tym, co na ten temat napisali estetycy, np. u nas Wallis-Walfisz we wzmiankowanej już książce (tak dzieje się i we fragmentach dotyczących innych problemów: jest to konsekwencja pozycji, z jakich cała rozprawa została napisana; nazwałbym je pozycjami demiurga, tworzącego nowe rzeczy z niczego — Sandauer nie uwzględnia prac, które dotąd o teorii sztuki opublikowano, tak jakby przed wydaniem książki *O jedności treści i formy* nauka zwana estetyką w ogóle nie istniała). Po drugie: o objawach w tym sensie, jaki im nadaje Sandauer, można mówić w odniesieniu do sztuki powstającej spontanicznie, improwizowanej. Można przypuszczać, że taniec wojownika był improwizacją, w której moment kontroli intelektualnej został z pewnością ograniczony — ale jak w takim razie mówić o objawach w odniesieniu do dzieł powstałych nie ze spontanicznego odruchu, ale konstruowanych w pełni świadomie, jak wielkie powieści epickie, potężne freski czy wielogodzinne oratoria.

Podstawowym terminem w estetyce Sandauera jest wyraz. Wyraz rozumiany w duchu teorii Crocego, który formę ujmuje jako jego materializację. Konsekwencją jest przeświadczenie, że w sztuce istnieje form tyle, ile dzieł sztuki (a więc wyrazów) — wszelkie zatem klasyfikowanie ich na rodzaje i gatunki stanowi fikcję. Zanim przejdziemy do polemiki, zastanówmy się nad wieloznacznością terminu „wyraz“, wieloznacznością bardzo znamiennej. W języku Sandauera „wyraz“ to tyle co wyrażanie — czyli po prostu przekazywanie, „nadawanie“ swych treści psychicznych; znaczy on również to, co wyrażone — czyli od momentu wyrażenia znajdujące się poza wyrażającą jednostką. „Wyraz“ jest dwuznaczny jeszcze z innego punktu widzenia: wyrazami mogą być pewne posunięcia człowieka w życiu codziennym, jak też określone właściwości wytworów artystycznych. Oba znaczenia przeto i z tego względu wymagają rozgraniczenia: dlatego słuszna wydaje się propozycja Wallisa-Walfisza, aby wyrazy obdarzone właściwościami estetycznymi nazywać ekspresją.

Dwuznaczności pierwszej przyjrzyjmy się w oparciu o klasyczną rozprawę Kazimierza Twardowskiego *O czynnościach i wytworach*. Wyraz w sensie pierwszym (wyrażanie) określa czynność — odnosi się do procesu psychicznego, dokonującego się w tworzącym artyście. Wyraz w znaczeniu drugim jest wytworem psychicznym, utrwalonym w wytworze psychofizycznym, który niejako „oderwał się“ od wyrażającej jednostki i tłumaczy się nie poprzez odniesienie do niej, ale w ramach materiału, w którym się zrealizował. Twardowski pisze: „Ściśle [...] rzecz biorąc, wytworem czynności jest tylko nowy układ, przeobrażenie, przekształcenie materiału, gdyż materiał istniał już przed czynnością, toteż nazywając rysunek wytworem rysowania nie chcemy przez to powiedzieć, jakoby cząstki grafitu i papier były wytworem rysowania, gdyż wytworem tym jest tylko ten właśnie

układ cząstek grafitu na papierze“². Ten „układany“ materiał narzuca swoje prawidłowości: wyraz uzależniony jest od jego zdolności układania się w określonego typu struktury. W dziele sztuki, które jest wytworem psychofizycznym, działają prawidłowości właściwe materiałowi, w jakim się wyraz realizuje. Trzeba sobie uświadomić, że utwór artystyczny jest odrębną sferą rzeczywistości, rządzącą się właściwymi sobie prawidłowościami, sferą inną niż psychika artysty, w której dokonuje się pewien proces twórczy. Stąd konieczność innego badania wyrazu jako właściwości przedmiotu estetycznego, innego — jako procesu wyrażania, dokonującego się podczas aktu twórczego. Sandauer nie rozgranicza tych dwu spraw.

Doszliśmy więc do pierwszej sprzeczności, charakterystycznej dla omawianej książki: sprzeczności między badaniem psychologii twórczości a estetyką jako nauką o wytworach estetycznych. Zwłaszcza pierwsze rozdziały studium analizują sam proces powstawania wartości artystycznych. Wyniki badań osiągniętych w tym zakresie — niejako mechanicznie odnosi autor do wytworu. Fałszywość tego typu postępowania naukowego ujawnia się najlepiej w rozwiązaniu problematyki, którą określa tytuł książki. Treść jest w ujęciu Sandauera oceną rzeczywistości, jaką autor w dziele wyraża; forma zaś to „dzieło sztuki jako zjawisko fizyczne w odróżnieniu od zjawiska psychicznego, jakim jest »treśćio-temat«. Jest to więc przedmiot materialny, wyrażający dynamiczny proces duchowy“ (s. 73).

Jednym z podstawowych założeń autora jest sąd, że w procesie twórczym wszystkie elementy dzieła jawią się artyście jako całość — a więc zarówno „treść“, jak i „forma“. Stąd ich jedność. Wywód ten wydaje się nieco nieracjonalny i wewnętrznie sprzeczny. Traktuje on bowiem tę „jedność“ jako właściwość procesu twórczego i mechanicznie przerzuca ją na wytwór. Konsekwencją tego rozumowania stanowi wniosek, że jedność treści i formy jest podstawową prawidłowością określającą ogólnie sztukę — a więc i każdy odrębny przedmiot artystyczny. Temu jednak przeczy elementarne doświadczenie człowieka obcujuącego z utworami bądź literaczkami, bądź przynależnymi do innych dziedzin sztuki. Zjawiska treści i formy należą do sfery rzeczywistości wytworu estetycznego — nie można przeto wyprowadzać daleko idących sądów o nich z innej dziedziny, tu konkretnie — z procesu twórczego artysty. Są one zjawiskami immanentnie literackimi (czy szerzej: artystycznymi), wszelkie więc ujmowanie problemów treści i formy poza obrębem wytworów artystycznych musi być fikcją. Jedność treści i formy nie ogarnia wszelkich zjawisk sztuki (np. co w muzyce jest treścią, a co formą?), co więcej, nie obejmuje wszystkich konkretnych utworów należących do tych dziedzin sztuki, w odniesieniu do których tradycyjnie się mówi o treści i formie³. Wiadomo przecież, że istnieją

² K. Twardowski, *O czynnościach i wytworach*. W tomie: *Rozprawy i artykuły filozoficzne*. Zebrał i wydał uczniowie. Lwów 1927, s. 112.

³ Zjawiska treści i formy są ujmowane najrozmaiciej. Chciałbym tu zwrócić uwagę na dwie propozycje ich rozumienia, szczególnie ważne w odniesieniu do literatury. Władysław Tatarkiewicz w studium *Dwa pojęcia formy* (*Przegląd Filozoficzny*, XLV, 1949, z. 1/2, s. 92—93. Przedruk w tomie: *Skupienie i marzenie*. Studia z zakresu estetyki. Kraków

wytwory artystyczne, w których niezgodność „treści“ i „formy“ jest regułą. Należą tu przede wszystkim wszelkiego rodzaju dzieła parodystyczne i groteskowe, a również ściśle już spetryfikowane struktury gatunkowe, np. poemat heroikomiczny. Istotą jest tutaj rozbieżność między treścią błądą, humorystyczną — a epopeiczną formą jej ujęcia. Kazyistyką byłoby udowadnianie jedności za pomocą argumentu, że stosunek do określonej formy (jej deprecjonowanie) jest również treścią. Moment ten jest w takich wypadkach niewątpliwie istotny, ale ujawnia się poprzez stosunek sprzeczności, zachodzący między strukturą a treścią.

Podchodzenie do wartości artystycznych z punktu widzenia procesu twórczego, w którego wyniku powstały, oraz — w konsekwencji — nieuwzględnianie materiału, w jakim artysta pracuje, jako istotnego współczynnika decydującego o charakterze wytworu, zaważyło na tym, że pojęcie struktury jest w estetyce Sandauera terminem nieznanym. Istotnych i najbardziej ogólnych wyznaczników dzieła sztuki szuka autor w czynnikach sprawczych, a nie w konkretnych przedmiotach estetycznych. Nie wyprowadza ich z nich samych. Konstruowanie teorii, w której punktem wyjścia jest proces twórczy, otwiera z pewnością większe perspektywy dla uogólnień, uchwycenia cech sztuki jako całości. Uogólnienia te wydają się jednak najczęściej nieprawomocne i fałszywe.

Jednym z podstawowych założeń estetyki Sandauera jest przyjęte z systemu Crocego twierdzenie, że wszelka twórczość artystyczna ma charakter liryczny, a więc i wytwory odznaczają się znamieniem liryczności. Na przykładzie ujmowania przez krytyka zjawiska tematu przyjrzyjmy się, do jakich to prowadzi następstw:

„Temat jest obiektywizacją treści, wyobrażeniem konkretnym, przy pomocy którego artysta demonstruje swój stosunek do rzeczywistości. Definicja ta odbiega od powszechnie przyjętej, wedle której tematem jest nie przeżycie artysty, lecz rzeczywistość, skąd je zaczerpnął“ (s. 61).

Stąd — jako egzemplifikacja — taka poprawka historyczna: tematem *Pana Tadeusza* nie jest rok 1812 na Litwie, ale wspomnienie o roku 1812. Nie kwestionujemy słuszności tej innowacji interpretacyjnej, określimy tylko metodą, którą Sandauer uznał za słuszną i odpowiadającą rzeczywistości, tematy innych klasycznych pozycji literatury. Możemy powiedzieć, że te-

1951, s. 89—100) formę ujmuje jako warstwę znaków, treść — jako warstwę desygnatów. Podobnie sprawę rozwiązuje Jerzy Pelc w rozprawie *Zagadnienie treści i formy w literaturze* (Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Wydział I. XL, 1947. Warszawa 1948, s. 19—21). Niezwykle ważną pozycją z tej dziedziny jest praca Romana Ingardena *Ze studiów nad zagadnieniem formy i treści dzieła sztuki* (Przegląd Filozoficzny, XLV, 1949, z. 1/2, s. 66—67). Uczony podaje szereg rozumień zestawienia „forma — treść“ w odniesieniu do zjawisk sztuki. Najistotniejsze wydaje się pierwsze, sformułowane przez Ingardena następująco: „forma jako ogół stosunków między składnikami pewnej całości, przy czym wybiera się często spośród nich tylko te stosunki, które (z pewnego punktu widzenia) stanowią uznawany w pewnym systemie kulturalnym czy w pewnym »stylu« porządek wśród składników pewnej całości“.

matem *Wojny i pokoju* jest historia wojen napoleońskich przedstawiona tak, jak ją pojmował Tolstoj, a tematem *Lalki* — życie dziewiętnastowiecznej Warszawy — tak, jak je postrzegał Prus. Wydaje się, że tego typu sformułowania o samym dziele nic prawie nie mówią. W podobny sposób można określić również tematy dzieł naukowych: tematem *Sporu o Mickiewicza* jest twórczość autora *Sonetów krymskich* — tak, jak ją widzi Stefan Żółkiewski, a tematem studium *O jedności treści i formy* są wybrane problemy estetyki — tak, jak je pojmuje Artur Sandauer. Przykłady można by mnożyć w nieskończoność.

Tego typu stwierdzenia są tak ogólne i oczywiste, że odnoszą się do wszelkich wypowiedzi każdej jednostki, które pośrednio lub bezpośrednio orzekają coś o rzeczywistości znajdującej się poza nią. Oczywiście nie wymagającą żadnych podbudowań teoretycznych jest stwierdzenie, że *Madame Bovary* ukazuje prowincję francuską tak, jak postrzegał ją autor powieści. Problem powstaje wtedy dopiero, gdy rozpatruje się, jak w konstrukcji konkretnego utworu wyraża się ten subiektywizm reakcji twórcy na rzeczywistość. W zakresie literatury chodzi tu głównie o formę konstrukcji narratora: o to, czy niejako „kryje się“ on poza przedstawianym światem, czy też czynnie ten świat kształtuje. W pierwszym przypadku konstrukcja dzieła ma charakter zobiiektywizowany, w drugim — przeciwnie, ujawnia się jej walor subiektywny. W każdym z tych wypadków narrator jest postacią fikcyjną — zarówno opowiadający w powieści, jak podmiot mówiący w utworze lirycznym. Z wywodów Sandauera zdaje się wynikać przeświadczenie, że ów wypowiadający jest nie *porte-parole* autora, ale samym autorem.

Jeśli przyjmiemy, że podmiot liryczny jest w jakiś sposób bliższym odpowiednikiem twórcy niż narrator epicki, który dąży do zobrazowania rzeczywistości bez bezpośredniego angażowania emocjonalnego, to stwierdzić możemy, że definicja tematu, jaką utworzył Sandauer, jest fałszywa w stosunku do sztuki mimetycznej, w której jakby „ginie“ subiektywizm jednostki doznającej świat i przetwarzającej go — a punktem centralnym jest tendencja do skrupulatnego odtworzenia rzeczywistości. Podstawowy punkt odniesienia dla tematu stanowi tu nie kreujący go autor, ale rzeczywistość, która znajduje się poza nim. Wydaje się natomiast, że sformułowanie Sandauera utrzymuje się w pełni mocy w stosunku do tych dzieł, w których liryzm nie jest tylko mitycznym czynnikiem sprawczym, jakiego nie można poznać w wytworze, ale przekształca się w element struktury. Przykład *Pana Tadeusza* potwierdza ujęcie Sandauera dlatego, że w poemacie podkład liryczny jest bardzo wyrazisty (co szczególnie podkreśla Przyboś w esejach z tomu *Czytając Mickiewicza*). Nie potwierdzą go inne poematy epickie, a tym bardziej liczne powieści. Sandauer buduje swe uogólnienia, biorąc pod uwagę pewien tylko typ sztuki i odnosi je do wszystkich zjawisk estetycznych. Dotarliśmy do następnej, niezwykle dla omawianego studium charakterystycznej sprzeczności: sprzeczności między ogólnością twierdzeń a ich cząstkową jedynie prawdziwością.

Sprzeczność ta świadczy o innym jeszcze zjawisku. Uogólnienia w rozprawie odnoszą się przede wszystkim do twórczości lirycznej (tzn. do twórczości istotnie lirycznej) w różnych jej postaciach, tj. do wytworów, w któ-

rych liryczne „ja“ wypowiadającego zaznacza się bezpośrednio, narzuca przedstawianemu przedmiotowi walor emocjonalny i kształtuje według określonych subiektywnych zasad (w koncepcji Sandauera owo „ja“ jest „ja“ autorskim). Innymi słowy, do zobiektywizowanej twórczości mimetycznej odnosi autor kategorie właściwe przy analizie sztuki lirycznej czy kreacyjnej (by sięgnąć po termin — wydaje się, oddający istotę rzeczy — którym Sandauer posługuje się w swych esejach krytycznych). Bo ten typ sztuki ma autor przede wszystkim na względzie. Świadczą o tym chociażby licznie przywoływane przykłady — począwszy od pierwotnego wojownika, który wykonując swój taniec niczego nie odtwarzał, ale kreował ideał mężczyzny zdolnego do walki. Tego typu sztuka niemimetyczna tkwi w ośrodku rozważań autora: co więcej, wydaje się jego ideałem. Mówi to o tym, że książka Sandauera ma charakter krytyczny: postuluje określony rodzaj sztuki, który — znając licznie ostatnio publikowane prace autora — można określić jako sztukę nowoczesną, powstałą z reakcji na dziewiętnastowieczną twórczość reprodukującą rzeczywistość.

Praca ta jako studium krytyczne jest oczywiście zjawiskiem cennym — tym bardziej że nasza krytyka od wielu lat cierpi na chroniczne odcięcie od wszelkiej myśli estetycznej. Autor jednak, lansując określony ideał sztuki i szukając dla niego uzasadnienia w doktrynie estetycznej, postępuje inaczej, niż czynili to w tym zakresie krytycy. Teoria estetyczna ma (a w każdym razie powinna mieć) charakter naukowy. Działalność krytyka ma w pewnej tylko mierze cel ściśle poznawczy — równie istotnym jego zadaniem jest bezpośrednio oddziaływanie na bieżące życie literackie. Studium naukowe nie może być jako całość budowane pod kątem postulatów wysuwanych wobec rzeczywistości, obowiązuje je bowiem ujmowanie zjawisk możliwie jak najbardziej szerokie i obiektywne — tymczasem postulatowość implikuje zarówno jednostronność, jak i ściśle określoną kierunkowość. Rozprawa, jeśli ma być jednocześnie studium naukowym i pracą krytyczną, musi być wewnętrznie sprzeczna (oczywiście wtedy tylko, gdy postulaty nie są wnioskami wyprowadzonymi z wywodu naukowego, ale znajdują się niejako w „tekście głównym“). Sandauerowi nie udało się ominąć tej sprzeczności między charakterem naukowym rozprawy a postulatowością, która towarzyszy wielu spośród formułowanych sądów. Zauważmy, że zazwyczaj krytycy, szukający dla swych postulatów potwierdzenia w estetyce, postępują inaczej. Nie tworzą systemu estetycznego (czy też jego pozorów), tylko przyswajają sobie z teorii już istniejących te założenia, które motywują ich postulaty. Doświadczenia chociażby Mochnackiego czy Irzykowskiego są w tej materii bardzo reprezentatywne.

Na koniec jeszcze jedna sprawa, bardzo — zdaje mi się — istotna. W zamykającym książkę rozdziale *O sprawdzianach wartości artystycznej* formułuje Sandauer dyrektywy metodologiczne, które są chyba nie do przyjęcia. Badający dzieła sztuki powinien je analizować — głosi autor — pod kątem ich szczerości i zrozumiałości: „pierwszy [postulat] oznacza, że artysta powinien oddać autentyczny przebieg uczucia, drugi, że powinien przekazać go odbiorcy“ (s. 78). Sandauer uściśla te pojęcia i wyjaśnia, jak je rozumie. Mimo wszystko o szczerości można mówić w utworze wtedy tylko, jeśli traktuje się go jako dokument świadczący o właściwościach psychiki autora.

W takim wypadku jednak utworu nie analizuje się jako dzieła sztuki. Szczerłość — jako zjawisko psychologiczne — jest w utworze estetycznym niepoznawalna: nie jest bowiem jego właściwością, ale odnosi się do twórczej jednostki. Mimo zapewnień Sandauera, iż badanie szczerłości w dziele sztuki jest racjonalne i prowadzi do stwierdzeń obiektywnych, wydaje się ono skazane na jałową „duchologię“. Kryterium zrozumiałości stanowi z pewnością także nieporozumienie. Jest przecież wprost idealnie niesprecyzowane: zrozumiałość — dla kogo? Dla wszystkich czy tylko dla określonej grupy, dla jednostki czy dla ogółu? Problem ten istotny jest dla socjologii sztuki, badającej, jak odbierane (a więc jak rozumiane) są wytwory artystyczne przez różne grupy społeczne. Zrozumiałość jako kryterium w swej postaci tak nieokreślonej jest tylko fikcją.

Wyprowadzanie kryteriów oceny dzieła sztuki nie z niego samego, ale z czynników znajdujących się poza nim, świadczy o tym, że teoria Sandauera nie jest zdolna do stworzenia odpowiednich narzędzi służących badaniu wytworu artystycznego jako bytu samodzielnego, istniejącego już niezależnie od jednostki, która go powołała do życia.

Wrzesień 1957

Michał Głowiński

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ” — NOWE RADZIECKIE CZASOPISMO LITERACKIE

Latem 1957 ukazał się pierwszy numer nowego radzieckiego czasopisma teoretyczno- i historycznoliterackiego *Woprosy Litieratury* [= WL]. Miesięcznik ten, będący wspólnym organem Związku Pisarzy ZSRR i Instytutu Literatury Światowej Akademii Nauk ZSRR, redagowany jest przez kolegium, na czele którego stoi A. Diemientjew. Pokażne zeszyty czasopisma (ponad 250 stronik każdy) wychodzą z druku, jak dotychczas, z dużym opóźnieniem. Na przykład numer 1, nominalnie kwietniowy, pojawił się dopiero w lipcu, a 2, majowy — w sierpniu. Do chwili obecnej (do połowy kwietnia 1958) do rąk czytelników, przynajmniej polskich, dotarło dziewięć numerów miesięcznika.

Komitet redakcyjny WL, jak to wynika z zamieszczonego na wstępie numeru 1 oświadczenia, postawił sobie za cel dawać przegląd nowych osiągnięć wszystkich dziedzin literaturoznawstwa radzieckiego. Czytamy tam: „W czasopiśmie będą drukowane rozprawy i artykuły z teorii literatury i estetyki, z historii literatury rosyjskiej od czasów najdawniejszych do chwili obecnej, z historii literatury narodów ZSRR (włącznie z twórczością ludową), z historii literatur Zachodu i Wschodu, z historii literatury radzieckiej, z dziedziny podstawowych problemów współczesnego ruchu literackiego w ZSRR i za granicą, i wreszcie z zakresu ogólnych zagadnień nauczania literatury“ (s. 3).

Dla czytelnika obeznanego z sytuacją na terenie literaturoznawstwa radzieckiego oczywisty był fakt, iż nowe czasopismo nie mogło przejść obojętnie obok zjawiska tak doniosłego, jak tocząca się od szeregu miesięcy dyskusja o realizmie, jego historii i prehistorii, jego stosunku do innych metod artystycznych i prądów literackich, o istocie realizmu socjalistycznego.