

# Wanda Krajewska

---

## Oskar Wilde w literaturze Młodej Polski

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 59/1, 257-281

---

1968

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

WANDA KRAJEWSKA

## OSKAR WILDE W LITERATURZE MŁODEJ POLSKI

Wejście Oskara Wilde'a na scenę literacką zauważono w Polsce późno i powitano nieprzychylnie. Dopiero po premierze *Wachlarza lady Windermere* w Londynie w 1892 r. korespondenci dzienników warszawskich zaczęli pisać o jej autorze. Była to pierwsza jego sztuka, jaką w Anglii wystawiono, ale pisarzem był już znanym. Od roku 1876 publikował poezje, eseje, powieści poetyckie i sztuki. Swoje artystyczne credo wypowiedział w *Portrecie Doriana Graya*, drukowanym w kolejnych numerach „Lippincott's Magazine” w 1890, a w rok później wydanym w formie książkowej. Ekscentrycznością ubioru i błyskotliwością konwersacji fascynował salony i dostarczał tematu satyrykom. Kuplety z operetki *Patience* (1881) Williama Schwencka Gilberta i Arthura Seymour Sullivana, której posłużył za prototyp dandysa, obiegały cały Londyn.

Polski krytyk Leon Winiarski, który referował wówczas wydarzenia literackie dla „Prawdy”, nie znalazł nic śmiesznego w pozie estetycznej ani nic wielkiego w twórczości popularnego pisarza. Po obejrzeniu *Wachlarza* i *Kobiety małej wartości* — jak błędnie przełożył tytuł *A Woman of No Importance* — pisał, że twórca szkoły estetyzmu w Anglii jest dyletantem, łączącym „zwątpienie mędrca, dobroć dziecięcą i przebiegłość kokietki”<sup>1</sup>. Nowa jest nazwa ruchu, ale stara treść — Wilde jest uczniem Renana. Odznacza się manią paradoksu i sofizmu, ale pod względem myśli i uczuć „przedstawia niesłychane,

---

\* Bibliografia niniejszego artykułu oparta jest w znacznej mierze na materiałach udostępnionych mi przez Pracownię Edytorstwa i Dokumentacji Instytutu Badań Literackich oraz przez Dział Bibliografii Retrospektywnej Biblioteki Narodowej. Obu instytucjom składam serdeczne podziękowania.

<sup>1</sup> L. Winiarski], *Estetyzm — Oskar Wilde: „Wachlarz lady Windermere” i „Kobieta małej wartości”*. „Prawda” 1893, nr 27, s. 315.

przestraszające wprost ubóstwo". Na dowód streszczał Winiarski obie sztuki. Potępiał je za niemoralność i cynizm. Dosadność obrazu społeczeństwa traciła na znaczeniu, ponieważ autor nie zdobył się na należytą naganę zła. „Z takich popiołów nie odrodzi się feniks”<sup>2</sup>, konkludował krytyk swe rozważania o nowym kierunku artystycznym w Anglii.

W rok później przedstawiając „szkoły” w poezji angielskiej, dowodzi, że zarówno „idylliczna” Tennysona jak i psychologiczna Browninga, nie mniej niż prerafaelicka, są już kierunkami przeszłości. „Terazniejszość należy do estetów”, z Wilde’em na czele, „którzy nie chcą być brani na serio”. W przeciwieństwie do poprzednio wspomnianego artykułu nie traktuje się tu Wilde’a jako skrajnego cynika. Dzieła jego przedstawiają pewną wartość. „Tylko głupcy nazywają go szarlatanem”<sup>3</sup>. Zdaniem Winiarskiego — jest on przede wszystkim Irlandczykiem, a Irlandczycy zajęli czołowe miejsce w sztuce angielskiej.

Dwie rzeczy są znamienne w tych pierwszych wzmiankach: dyskusję o Wildzie podejmuje na łamach pisma Świętochowskiego krytyk zbliżony do marksizmu, a przy tym — od razu występuje tendencja do uważania pisarza za twórcę szkoły i do rozpatrywania na jego przykładzie kierunku artystycznego w Anglii, który Winiarski nazywa estetyzmem lub dekadencją.

To samo obserwujemy w „Głosie”. W 1895 r. stały sprawozdawca literatury angielskiej, występujący pod nie rozwiązany dotąd kryptonimem KA-TE, omawia twórczość Wilde’a na tle prądów literackich, stwierdzając, że jakkolwiek nie było w Anglii ani naturalizmu, ani psychologicznego dramatu i powieści, wystąpiła przeciw nim reakcja pod mianem dekadentyzmu, symbolizmu i neoromantyzmu. Dekadenci, zwani inaczej „extetami”, których najwybitniejszymi przedstawicielami są Vernon Lee i Wilde, głoszą teorię, że sztuka jest niezależna od życia. „Teoria ta — komentuje korespondent — [...] sprzeczna sama z sobą, utrzymać się oczywiście nie może” i nie wywrze wpływu na twórczość angielską<sup>4</sup>.

W wywodzie pomieszały się pojęcia prądów i gatunków literackich, ale zasadnicza myśl pozostała jasna: Wilde reprezentuje ideę sztuki dla sztuki, koncepcję nie do przyjęcia dla redakcji „Głosu”, co przesądza ocenę.

W latach 1895—1897 „Prawda” kilkakrotnie wraca jeszcze do autora *Kobiety bez znaczenia*. Artykuły wychodzą stale spod tego samego

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 315.

<sup>3</sup> L. Winiarski, *Czynniki etniczne w sztuce i poezji z drugiej połowy naszego stulecia*. „Prawda” 1894, nr 10, s. 112, 111.

<sup>4</sup> KA-TE, *Z literatury i sztuki współczesnej*. „Głos” 1895, nr 3, s. 59.

pióra, Leona Winiarskiego, przez co bardziej jeszcze interesująca jest ewolucja poglądów, dająca się zaobserwować już w pierwszych dwóch wypowiedziach. Okres to w karierze Wilde'a najcięższy i najgłośniejszy. W roku 1895 odbywa się jego proces, po którym pisarz idzie na dwa lata do więzienia. Prasa europejska z plotkarską ciekawością śledzi niezwykle skandal. Polskie gazety donoszą o przebiegu tych wydarzeń z dużą oględnością. „Czas” informuje o początku sprawy:

Literat Oskar Wilde i Taylor stawieni będą przed trybunałem sędziów przysięgłych. Propozycję złożenia kaucji odrzucono<sup>5</sup>.

W podobnym tonie utrzymane są przez cały czas notatki prasowe w Galicji i w Królestwie. Tygodniki nawiązują do gazetowych wiadomości podając rodzaj przestępstwa bardziej jeszcze wymijająco. „Głos” we wspomnianym poprzednio artykule pisze o „głośnej a smutnej ostatnio sławy Oskarze Wildzie, który z powodu ciężkich wykroczeń przeciw moralności skazany został na kilka lat więzienia i roboty przymusowe”<sup>6</sup>.

Znacznie później artykuły wzmiankują o procesie w sposób świadczący, że publiczność dobrze orientowała się w przyczynach owej „smutnej sławy”, co z kolei wskazuje na istnienie innych, poza oficjalnymi, źródeł informacji. Musiały krążyć wieści pokątne, przywiezione przez przejeżdżających z zagranicy, rozgłaszane w kawiarniach wśród znajomych.

Wpłynęło to niewątpliwie na ożywienie krytyki utworów Wilde'a w czasopiśmie. Ocena późniejszych jego dramatów nastęcza duże trudności nawet korespondentowi w Londynie. W Anglii oczywiście nie gra ich się, tekstów drukowanych jeszcze nie ma. Winiarski odwołuje się wobec tego do zdania „Revue des Deux Mondes” z r. 1895 i za tamtejszym dziennikarzem Filonem powtarza, że dramaty Wilde'a nie mają większego znaczenia, zresztą kariera jego została przerwana. Jednakże w tym samym jeszcze roku ogarniają korespondenta „Prawdy” inne refleksje. „*Qualis artifex pereo...*” — rozpoczyna swój następny artykuł, błędnie zmieniając formę czasownika w znanym powiedzeniu Nerona. „Jest on największym artystą słowa w obecnej Anglii i genialnym czarującym marzycielem”<sup>7</sup>. Na poparcie tych słów przytacza z „Novel Review” dytyramb porównujący Wilde'a do kapłana, Zbawiciela, Sofoklesa... Dalsze wywody wskazują na społeczne przyczyny ostatecznej artystycznej klęski Wilde'a: nie umiał użyć swych wielkich

<sup>5</sup> „Czas” 1895, nr 92, s. 3.

<sup>6</sup> KA-TE, *op. cit.*, s. 57.

<sup>7</sup> L. Winiarski, *Oskar Wilde i przemysł literacki w Anglii*. „Prawda” 1896, nr 47, s. 556—557.

darów we właściwy sposób i nie stworzył wielkiego dzieła. Nie jego to przecież wina. W społeczeństwie, w którym literatura stała się przedmiotem handlu, nie mógł się artysta rozwijać. Sytuacja wydawnicza, nieopłacalność talentów — wywołały w nim gorycz i pogardę dla tłumu, która w końcu doprowadziła go do sądu. Społeczeństwo odpowiedzialne było za banalność tematyki jego dramatów i za cynizm obrażający moralność.

W tym samym artykule ukazuje się pierwsza wzmianka o *Portrecie Doriana Graya*. Zdaniem Winiarskiego „cudacka treść” i „wyszukana forma” obliczona na oszołomienie tłumu dowodzi, że podobnie jak sztuki Wilde’a, literatura zamieniła się w Anglii na przemysł.

Kierunek krytyki pokazujący Wilde’a jako przywódcę lub przedstawiciela szkoły estetyzmu, szkoły najbardziej współczesnej, zmienił się — korespondent widzi w nim teraz ofiarę systemu komercyjnego w literaturze, talent świetnie się zapowiadający, ale wypaczony przez sytuację ekonomiczno-społeczną w Anglii. Równocześnie będzie się Winiarski starał odnaleźć wartości Wilde’a pozwalające polskiemu czytelnikowi — ściśle, czytelnikowi pisma radykalizującego — uznać go za wielkiego poetę. Wykrył je następnie, mimo wielkich zastrzeżeń, w *Dorianie Grayu*. Po roku „cudacka” opowieść przestała razić — przesłoniły ją paradoksy. Najwidoczniej krytyk uległ ich czarowi. Wiele ich przytacza we własnym przekładzie, usprawiedliwiając się, że dla „higieny” konieczna jest „rozrywka śmiechu”. Nie byłoby to zresztą dostateczną przyczyną propagowania pisarza, gdyby Winiarski nie wyczytał w nim również kilku zdrowych poglądów na kwestie społeczne, krytykę i życie. Parafrazując słowa samego poety, wzdycha:

O, gdyby jakaś miłość mogła stanąć na drodze jego życia, oczyścić i uwolnić je od grzechów czyhających nad jego duszą i ciałem.

Czas pokaże, czy więzienne cierpienia rozwiną go czy załamią. Ostatnie zdania artykułu tchną szczerą sympatią dla „króla paradoksu”:

Jest to istotnie wielki poeta, jeden z wybrańców natury, największy talent twórczy wśród młodego pokolenia pisarzy angielskich<sup>6</sup>.

Wyjście Wilde’a na wolność i następne utwory miały więc ostatecznie rozstrzygnąć, czy Polska uzna go za artystę wielkiego, czy tylko za mającego zadatki wielkości. Co do daty Winiarski nie pomylił się, jakkolwiek nie nowe dzieła zwróciły uwagę polskich krytyków. Rok 1898 stał się w dziejach recepcji Wilde’a w Polsce przełomowym: uka-

<sup>6</sup> L. Winiarski, *Paradoksy Oskara Wilde’a*. „Prawda” 1897, nr 18.

zuje się pierwszy przekład z jego dzieł w krakowskim „Życiu”, zamykając w ten sposób okres krytyki dokonywanej jedynie na podstawie doniesień z zagranicy i tekstów czytanych tylko przez korespondentów prasowych. Faktem również godnym uwagi jest druk przekładu w czołowym organie moderny. Poeta, który na łamach pisma Świętochowskiego wydawał się słabym dramaturgiem i nierozwiniętym talentem, w „Życiu” okazał się niezwykle ciekawym teoretykiem sztuki i poetą niemal młodopolskim. Już w pierwszym roku wychodzenia pisma pojawiają się wzmianki o Wilde'cie całkowicie różne od spotykanych w periodykach warszawskich. Nekanda Trepka, londyński wysłannik „Życia”, zalicza go do „grupy młodych i oryginalnych pisarzy, na których cały dzisiejszy teatr polega”<sup>9</sup>. Zdradza Trepka nieznamość życia teatralnego w Anglii, łącząc Wilde'a z pionierami dramatu problemowego, jak A. W. Pinero i H. A. Jones, ale wyczuwa w każdym razie nowatora, czego nie dostrzegał Winiarski.

W roku następnym miało „Życie” pokazać nowatorstwo Wilde'a w zakresie nie teatru, lecz estetyki. Przekład *Krytyka jako artysty*, podpisany kryptonimem R. W., ukazał się o 8 lat później niż oryginał. Dużo w nim nieścisłości i opuszczeń, ale główne myśli zostały przekazane. Notatka umieszczona w pierwszym odcinku eseju krótko charakteryzowała autora „do dziś dnia zgoła u nas nie znanego”:

Głośny ten esteta angielski, łączący najwyższy wykwiut formy i stylu z myślą estetyczną, nieraz na wskroś paradoksalną, ale zawsze uderzającą, głęboką i pobudzającą do zastanowienia się nad najważniejszymi zagadnieniami sztuki, może być uważany za teoretyka sztuki wyrafinowanej, zamkniętej w wieży z kości słoniowej, nieprzystępnej dla szerokiej masy<sup>10</sup>.

Nie jest przypadkiem, że pierwszy przekład Wilde'a sąsiaduje z artykułami Artura Górskiego. Nie kończy się zresztą na sąsiedowaniu. Nazwisko autora *Krytyka jako artysty* pada w młodopolskich manifestach. Argumenty Stanisława Szczepanowskiego i Mariana Zdziechowskiego o konieczności naśladowania klasyków zbija Górski Wilde'owskim powiedzeniem, że publiczność zawsze używa uznanych krytyków swego kraju, by z ich pomocą tamować postęp sztuki<sup>11</sup>. Zdanie pochodzi z eseju *Sztuka i publiczność*, co dowodzi, że Wilde musiał być znany młodopolskim poetom — i to dobrze znany — z oryginału. O tym samym świadczą echa teorii Wilde'a, które słycać w rozprawie Edwar-

<sup>9</sup> N. Trepka, *Teatr w Anglii*. „Życie” 1897, nr 1, s. 5.

<sup>10</sup> „Życie” 1898, nr 7, s. 76.

<sup>11</sup> Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska*. (Felieton nie posłany na konkurs „Słowa Polskiego”). „Życie” 1899, nry 15—19, 24—25. Cyt. za: *Polska krytyka literacka. 1880—1918. Materiały*. T. 4. Warszawa 1959.

da Abramowskiego *Co to jest sztuka?*, drukowanej w r. 1898 w „Prze-głądzie Filozoficznym”, a skierowanej przeciw dydaktyzmowi Tołstoja.

W następnym roku umieściło „Życie” jeszcze jeden utwór Wilde’a, poemat prozą *Uczeń*, w przekładzie anonimowym. Ozdobnością stylu tłumacz przewyższył autora. Proste zwroty zamienił na dłuższe zdania upoetycznione niecodziennymi słowami. Oready, które w oryginale „przyszły płacząc”, w polskiej wersji „błądziły wśród lasów”; nie tylko „pocieszały”, ale „śpiewały pieśń pocieszenia”. Dzięki tym stylistycznym zabiegom śmiało można było zestawić poemat z wierszem Stanisława Koraba Brzozowskiego. Winieta Wyspiańskiego połączyła na tej samej stronie utwory obu poetów.

W roku 1900 miała wyjść *Salome*. Przeszkodziło temu zawieszenie „Życia” po pierwszym numerze. Przez trzy lata po *Uczniu* żadne z wiodących pism nie przekładało utworów zniesławionego poety i nie pisało o nim. Śmiałość „Życia” była zbyt wyzywająca, by ją naśladować. Gdy umarł, „Prawda” podała krótką informację w dziale nekrologii: „Oskar Wilde, pisarz angielski, w Paryżu”<sup>12</sup>. Podobnie postąpiły inne pisma. „Kurier Warszawski” zamieścił krótką charakterystykę:

Oskar Wilde, angielski romansopisarz i dramaturg, znany ze skandalicznego procesu, wytoczonego mu przed kilku laty przez Lorda Queensberry, zmarł w tych dniach w Paryżu. Parę sztuk zmarłego cieszyło się przez czas dłuższy powodzeniem na scenach londyńskich, jak *Wachlarz lady Windermere*, *Nieszczęście Ernesta*, *Mąż idealny* itp.<sup>13</sup>

Notatka w czołowym piśmie codziennym pokazuje, jak mało, mimo działalności krakowskiego „Życia”, wiedziano o Wildzie. Określenie „romansopisarz” i niewłaściwie oddany tytuł *The Importance of Being Earnest* dowodzi ponadto, jak błędne były te informacje.

Śmierć pisarza zmieniła jednak stosunek doń, odebrała smak skandalowi. Zwrócono uwagę na popularność Wilde’a w Europie — wbrew potępieniu, z jakim spotkał się we własnej ojczyźnie. W latach 1895—1905 publikuje się coraz więcej jego przekładów we wszystkich krajach. Przedstawienie *Salome* w r. 1902 w Berlinie, w inscenizacji Reinhardta, na które przyszedł cesarz, zachęciło inne teatry do wystawiania Wilde’a. W tym samym roku Polska włącza się w ten europejski nurt. Bajki poetyckie zaczynają publikować w anonimowych przekładach rozmaite pisma wszystkich zaborów. *Słowika i różę* drukują jednocześnie w r. 1902 „Kurier Poznański”, „Gazeta Toruńska” i „Nowy Głos Polski”; *Młodego króla* w rok później „Tygodnik Słowa Polskiego” we Lwowie, *Szczęśliwego księcia* — „Krytyka”.

<sup>12</sup> „Prawda” 1890, nr 50, s. 603.

<sup>13</sup> Kurier Warszawski” 1900, nr 334, s. 7.

Lewicowców pociągała teraz w Wildzie jego walka ze społeczeństwem. Malwina Posner-Garfeinowa (Garska) cytowała we własnym przekładzie w „Ogniwie” rozmowę poety z jego przyjacielem Hansem Heinzem Eversem, mającą pokazać Wilde’a jako ofiarę dwóch wrogów: opinii żadnej sensacji i własnej pychy. W roku 1903, zanim pojawił się pełny przekład Władysława Fromowicza, Garska przetłumaczyła (pod pseudonimem M. Zabojecka), również dla „Ogniwa”, kilka fragmentów *Salome*. Większy nacisk położyło pismo na *De profundis* wychodzące odcinkami w przekładzie Marii Markowskiej w 1905 roku. Obraz domu karnego i cierpień poety pokazywano jako oskarżenie konserwatyzmu.

*Salome* była pierwszą pozycją Wilde’a wydaną w Polsce w formie książkowej. Jednocześnie wyszedł w Monachium inny przekład polski, Jadwigi Gąsowskiej (Kasprowiczowej), bez porównania „wytworniejszy” od krakowskiego, jak zapewniał recenzent „Tygodnika Ilustrowanego”, choć również nie wolny od usterek. Wersja Fromowicza razila go „popolitością rubaszną stylu i języka”<sup>14</sup>. Zdania co do utworu były podzielone. „Prawda” uznała go za nadzwyczajnie piękny, przewyższający *Salome* Hermanna Sudermanna<sup>15</sup>. „Tydzień” — przeciwnie, omówił książkę w krótkiej notatce zakończonej uwagą: „Temat nawiasem powieździawszy i w naszej literaturze oryginalnej już poetycznie opracowany”<sup>16</sup>. Poważniejszą kontrowersję wzbudzić miała sztuka, gdy wystawiano ją w operowej przeróbce Richarda Straussa. Do sprawy tej wypadnie jeszcze powrócić.

Zanim przyszły poważniejsze studia krytyczne i większa ilość przekładów, znalazł Wilde swe miejsce w dokonywanych wówczas syntezach Młodej Polski. Wilhelm Feldman stwierdza, że obecnie „Roztrząsa się teorie Przybyszewskiego, Ruskina, Morrisa, Wilde’a [...]”<sup>17</sup>. W *Piśmiennictwie polskim* z r. 1902, omawiając działalność krakowskiego „Życia”, przypisuje upadek pisma głównie przekładom dzieł dekadentów i satanistów, „a nawet estetyka potępionego właśnie niedawno za niemoralność, Oskara Wilde’a”<sup>18</sup>. Józef Wiśniowski we *Wrażeniach ze współczesnej liryki polskiej* entuzjastycznie wspomina Wilde’a:

Przedostawali się na dno ducha Villiers de l’Isle, Barbey d’Aureville, Huysmans, Ola Hansson, Oskar Wilde...<sup>19</sup>

<sup>14</sup> g, *Nowe książki*. „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 38, s. 731.

<sup>15</sup> Z. B., „*Salome*”. „Prawda” 1904, nr 16, s. 16.

<sup>16</sup> „Tydzień” 1904, nr 10, s. 80.

<sup>17</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska. Okresem 1919—1929 uzupełnił S. Kołaczowski*. Wyd. 8. Kraków 1930, s. 454.

<sup>18</sup> W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*. Lwów 1902, s. 149.

<sup>19</sup> J. Wiśniowski, *Dzisiejsi. Wrażenia ze współczesnej liryki polskiej*. Jasło 1903, s. 61.



Cytowany jest również przez krytyków nowych prądów, i również z aprobatą. Ludwik Krzywicki, potępiając hasła sztuki dla sztuki, odżegnuje się jednak od wystąpień w stylu Maxa Nordau. Wobec blagierstw tego „filozofa” „namiętne manekiny Wilde’a [...] przyciągają jak kwiaty rosnące na łące, może bagnistej, ale łące”. Porównywanie wyrafinowanej poezji zrodzonej przez kulturę życia miejskiego do kwiatów polnych brzmi jak paradoks, niemniej potwierdza ono poprzednio wysunięte przypuszczenie, że Wilde był czytany w oryginale na długo przed tłumaczeniami polskimi.

Lata 1904—1909 obfitują w przekłady i artykuły o autorze *Salome*. Ukazują się *Opowiadania*, *Dialogi o sztuce* i *Portret Doriana Graya* w przekładzie Marii Feldmanowej, *Zbrodnia lorda Artura Savile*, *Dusza człowieka w epoce socjalizmu*, *Poezje prozą*, wreszcie stopniowo, w miarę wchodzenia na scenę, dramaty. Wszystkie te nowości witane są entuzjastycznie zarówno przez recenzentów prasowych jak i przez czytelników. W opowiadaniach chwalono „szlachetne idee” i fantazję, bardziej jednak wyrafinowaną niż w bajkach Andersena, do których utwory te porównywano. W każdym razie w *Szczęśliwym księciu* i *Mistrzu słowa* odczytywano nauki moralne. Teorie estetyczne głoszone w *Dialogach*, a realizowane w *Opowiadaniach*, dziennikarzowi „Krytyki” wydały się „oślepiające oryginalnością” — i istotnie pozbawiły go zdolności dostrzegania w nich słabości czy francuskich pokrewieństw. Nie ma się czemu dziwić. Zachwyciły i wielkich poetów. „Czytam Wilde’a” — Staff pisał do Ortwina o *Dialogach* — „Doskonałe historie”<sup>20</sup>. Trzeba dodać, że te „doskonałe historie” zaprezentowano bardzo skromnie, bo tylko dwoma esejami, *The Art of Lying* i *A Critic as the Artist*, opuszczając dwa inne *Intentions*, mimo że tytuł tego zbioru widnieje w nawiasie na karcie tytułowej. Przekład, określany jako „poprawny”, jest miejscami rozwlekły, wykazuje młodopolską tendencję wyrażania wieloma słowami prostych myśli poety. Niemniej do tego stopnia spodobał się Wilde Staffowi, że projektował wydanie w serii Połonieckiego „Sympozjon” aforyzmów „księcia paradoksu”. Tłumaczem miał być Maciej Wierziński. Planu nie udało się zrealizować. Tylko ślad związanych z nim kłopotów pozostał w listach poety. Uprzedził zresztą Staffa Nowaczyński, dając już w 1906 r. swój wybór aforyzmów i „nowel” Wilde’a.

Ciekawe są polskie dzieje *Portretu Doriana Graya*. Pierwszy przekład Feldmanowej wyszedł nakładem „Przeglądu Tygodniowego” w Warszawie. Pozycja była widocznie trochę kompromitująca, bo tłu-

<sup>20</sup> Leopold Staff. *W kręgu literackich przyjaźni. Listy*. Opracowały: J. Czachowska, I. Maciejewska. Warszawa 1966, s. 93.

maczka podpisała się na karcie tytułowej literą F., a na pierwszej stronie pseudonimem M. Kreczowska. W rok później Feliks West wydał ten utwór w Brodach, zmieniając w tytule „portret” na „obraz” i ujawniając nazwisko tłumaczki. Przekład został gruntownie zmieniony — aż trudno uwierzyć, że wyszedł spod tego samego pióra. Uściślono epigramy, a przez to jaśniejsze stało się artystyczne *credo* w przedmowie. Poprawiono liczne błędy językowe. W tej nowej wersji utwór zyskał od razu popularność. Stawiano go wyżej od *Salome*. Recenzent „Krytyki” nazwał go „najdoskonalszym i najskończonym” dziełem „lorda paradoksa” i „jednym z najświetniejszych, jakie zna nowoczesna kultura”<sup>21</sup>. Główną jego wartością było pokazanie „rozszarpanej tęczowej duszy autora”. Jednakże — rzecz dla polskiej krytyki znamienna — w dwoistości tej odzwierciedlać się miało arystokratyczno-katolickie dziedzictwo irlandzkie poety i przerafinowanie kultury epoki upadku. Wilde jest bardziej interesujący jako wytwór procesów społecznych niż jako indywidualność.

*Dusza człowieka w epoce socjalizmu* znalazła, rzecz jasna, pierwszy oddźwięk wśród postępowych odłamów prasy. „Prawda” wykorzystowała ją jako argument, że socjalizm nie unicestwia indywidualizmu. Józef Lange wziął ją za punkt wyjścia w rozważaniach o możliwości syntezy teorii Marksa i Nietzschego. Nie dlatego, żeby myśli Wilde’a wydały mu się bardzo oryginalne — socjaliści byli mniej zaślepieni — ale wierzył w skuteczność dowcipu, z jakim były podane<sup>22</sup>.

W tym samym czasie ukazują się pierwsze poważniejsze rozprawy krytyczne. Zapoczątkował je Władysław Jabłonowski omawiając w „Bibliotece Warszawskiej” w r. 1905 *Poglądy na sztukę i krytykę Oskara Wilde’a*. Szkic ten wszedł potem w nieco rozszerzonej formie do zbioru jego *Rozpraw i wrażeń literackich*. Jabłonowski idzie wyraźnie drogą interpretacji wskazaną przez „Życie”; pokazuje Wilde’a-estetyka, odwracając się od plotkarskich sensacji, które zasłoniły wielkość pisarza. Podobnie jak „Życie”, pragnie widocznie spełnić jego życzenia i oddzielić twórczość od biografii, chce odwrócić uwagę od umęczonego więźnia, a nakreślić sylwetkę mocarza. Opierając się na świeżo przetłumaczonych *Dialogach* przedstawia główne zasady jego estetyki. Chociaż wyglądają na herezje, jest w nich coś więcej: „marzycielska chęć wyrwania sztuki z więzów ziemskich, czasowych, spod władzy materii”<sup>23</sup>. Wprawdzie uwalnianie wyobraźni z wszelkich wię-

<sup>21</sup> B. Ch., „*Obraz Doriana Graya*”. „Krytyka” 1906, z. 8, s. 302—303.

<sup>22</sup> J. Lange, „*Dusza człowieka w epoce socjalizmu*”. „Prawda” 1908, nr 41a, s. 516.

<sup>23</sup> W. Jabłonowski, *Poglądy na sztukę i krytykę Oskara Wildego*. W: *Rozprawy i wrażenia literackie*. Wyd. 2. Warszawa 1913, s. 143.

zów rzeczywistości uważał Jabłonowski za „uprzedzenie”, ale skłonny był je wybaczyć Wilde’owi, ponieważ żaden umysł nie jest wolny od uprzedzeń. Nie mógł jednak przyjąć tezy, że sztuka powinna się odwracać od życia ani że, życie naśladuje sztukę. W pełni natomiast zgadzał się z zasadami krytyki jako twórczości wyłożonymi w jednym z „najwspanialszych utworów prozą”, *Krytyka i sztuka*. Nie mógł jednak pochwalić estetycznego „heretyka” za szukanie wzruszenia dla wzruszenia.

Wciąż się czuje, że krytyk niejako broni Wilde’a przed wysuwanymi przez siebie zarzutami. Znajduje wreszcie sposób pogodzenia sprzecznych refleksji. Choć w teorii nie da się przeciwstawić sztuki życiu, przeciwieństwo to znalazło swe uzasadnienie w indywidualności Wilde’a. Poglądy jego wzbudzają sprzeciwy, które jednak nie dotyczą ich twórcy, niezrównanego, należącego do najbardziej kulturalnego typu artystów, co „umieją podziwiać własną doskonałość i [...] spoglądać wzrokiem pogodnym na tragikomedię świata”<sup>24</sup>. Brak Wilde’owi jedynie żywotności. „Sztuki jego znikają jak dekoracje z końcem widowiska”. „Zmierch brał on za jutrznię”. Własny światopogląd każe Jabłonowskiemu odrzucać bezcelową sztukę, ostrzec przed krańcowością zasad omawianego pisarza, ale zatrzymuje się przed wypowiedzeniem ostatecznego słowa, zafascynowany pisarstwem Oskara Wilde’a.

Adolf Nowaczyński w przedmowie do omawianych przez Jabłonowskiego *Dialogów* jest bardziej pewny swego sądu. Zrywa z nieudanymi dotąd próbami przedstawienia Wilde’a niezależnie od jego dzieła, bo sztuka ta ma znamiona „inwazji życia”. Odbiera go wielbicielom Sztuki przez duże S, roszcującym sobie niepodzielne prawo do jego teorii. Tylko jedną nogą był Wilde w ich świątyni. Drugą stawiał już jako prekursor w wiek XX, gdzie „duchowość jest w liberii obszarpańczej mas”. Jego pojęcia o socjalizmie były całkowicie błędne, były haszyszem, którym upajał się neohelleński indywidualista nie znajdujący miejsca dla swej sztuki w swoim świecie. Wstęp Nowaczyńskiego traktuje *Intentions* jako manifest szkoły estetycznej przeciwnej Ruskinowi i Morrisowi, jako „świetne etiudy”, godne postawienia obok studiów renesansowych Waltera Patera, ale jednocześnie jako wytwór oddziaływania kultury francuskiej i włoskiej.

Tu już obiera Nowaczyński nowy punkt widzenia, który umożliwiła perspektywa siedmiu lat. *Novum* z r. 1898 oglądane jest teraz na szerokim literackim tle w. XIX i XX, z wyraźną tendencją określenia miejsca Wilde’a w hierarchii modernizmu. Nie pomniejsza to zachwyty dla jego twórczości. Prace autora są, zdaniem Nowaczyńskiego, świetne —

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 170.

niby metal błyszczący, lśniący i kosztowny. Wyróżnia w *Intentions* esej o Tomaszu Griffiths Wainewrichtcie, subtelnym artyście o zbrodniczych skłonnościach, który w końcu dostaje się do więzienia. W oczach Wilde'a przestępstwa nie pomniejszyły misji kulturalnej jego bohatera. Zrozumiałe, że tak „perwersyjna” myśl utworu nie pozwoliła polskiemu wydawnictwu publikować tego eseju. Nowaczyński, odczytując w nim złowieszczą zapowiedź losów pisarza, streszczał ów esej obszernie chcąc w ten sposób wypełnić lukę i przedstawić wszystkie aspekty eseistyki Wilde'a.

Na inne tory kieruje również recepcję bajek, rozpowszechnionych jako lektura moralna, niemal przywracająca dobrą sławę ich twórcy. Nowaczyński interpretował je inaczej:

w ustach zakonnicy, czytającej je dzieciom, mogą się stać one opowiadkami wieczornymi przy dźwięku sygnaturki; w granatowych ustach paryskiej diseusy czy półdziewicy staną się owocami grzechu o fosforescencji piekielnej. Wszystkie zależy od platformy życiowej! ha, ha!<sup>25</sup>

Uwięzienie Wilde'a świadczy o tym, jak postępuje społeczeństwo z wielkimi ludźmi, i wskazuje na nieuchronność samotności artysty. Społeczeństwo jest odpowiedzialne za wypaczenie natury ludzkiej. Małżeństwo Wilde'a wskazywało, że nie zabrnął jeszcze daleko w patologię — do ostatecznej zguby pchnęło go filisterskie szczucie „hedonisty, katolika, arystokraty”. Jakkolwiek już poprzednio obwiniano degenerację społeczeństwa za los Wilde'a, jest to bodajże pierwsze śmiało wystąpienie w obronie pisarza, jako nieprzeciętnej jednostki ginącej przez konserwatyzm Anglii. Inna sprawa, że w oburzeniu Nowaczyński wybiera nie najlepsze argumenty — nawet nie kwestionując katolicyzmu autora *Doriana Graya*, dość trudno upatrywać w nim „szczutego katolika” w protestanckiej Anglii.

Innym ważnym i nowym punktem oceny Nowaczyńskiego było podkreślenie celtyckiego pochodzenia Wilde'a, koneksji jego matki z wyzwoleńczym ruchem irlandzkim. Syn nie poszedł w ślady słynnej *lady Speranza*, na wskroś irlandzki artysta odciął się od tradycji rodzimej literatury. W tym widzi krytyk jego zgubę i zmarnowanie talentu.

Zgodnie z rozpowszechniającym się przekonaniem o duchowym pokrewieństwie obu narodów irlandzkość Wilde'a miała go uczynić bliższym Polakom. Matkę pisarza z ryzykowną przesadą porównuje Nowaczyński do Salomei Bécu, a działalność patriotyczną Irlandki do roli, jaką u nas spełnili Mickiewicz, Słowacki i Krasiński łącznie. Wilde nie

---

<sup>25</sup> A. Nowaczyński, wstęp do: O. Wilde, *Dialogi o sztuce*. („*Intentions*”). Przekład M. Feldmanowej. Lwów [1905], s. XXIX.

doceniał tej roli, był kosmopolitą, „*déraciné*”, z czego należało wyciągnąć morał, że pisarz winien być związany ze swym krajem.

W rok później wydał Nowaczyński studium o Wildzie wraz z *Aforyzmami* i *Nowelami*. Zasadniczo powtarza tu swoje myśli z poprzedniego eseju, podkreślając znaczenie pierwiastka narodowego w twórczości Wilde'a i analogie jego psychiki z polską. Z Polakami miał on dzielić brak koncentracji, skłonność do rozmieniania talentu na drobne, umiłowanie „gallizmu”, a ponadto katolicyzm, czego dowodem miało być zafascynowanie Chrystusem, widoczne w całym jego życiu. Wskutek tego powinno go się traktować jako typ celtycki o kulturze grecko-francuskiej, a tylko z domieszką cech angielskich. Esej ma charakter agresywny: atakuje ostro francuskich przyjaciół Wilde'a, którzy szybko przeszli w szeregi wrogów. Pisarz padł ofiarą wojny kultury z cywilizacją. Paradoks był jego formą obrony przed filistrem, kłamstwem mędrca, który prawdę chowa dla siebie. Wybór nowel i aforyzmów umieszczony po tym wprowadzeniu świadczy jednak, że Nowaczyński nie zszedł w rzeczywistości z drogi, którą wyznaczyła krakowska grupa „*Życia*”. Wśród wybranych paradoksów wysuwają się na plan pierwszy opinie o sztuce. Pochodzą głównie z esejów *Intentions* i z *Doriana Graya*. Znow więc widzimy Wilde'a-estetyka, nowatora w krytyce i sztuce. Następują po tym uwagi o życiu, ludziach i moralności, zebrane ze wszystkich sztuk, które dopiero w okresie wydawania książki zaczęły wchodzić do repertuaru teatrów warszawskich. Spośród poematów prozą, zwanych przez Nowaczyńskiego „nowelami”, opuszczony został w tym tomie tylko jeden, *The Teacher of Wisdom*, a ukazał się natomiast *Uczeń* (znany już czytelnikom „*Życia*”), w przekładzie nowym, znacznie lepszym i bliższym oryginałowi. Sam obdarzony humorem, Nowaczyński wybrał najbliżskotliwsze aforyzmy, dobrze je kontrastując z czystą poezją i fantazją „nowel”.

W roku 1907 wystąpił z nową krytyką anglista Andrzej Tretiak, pokazując pisarza od zupełnie dotąd nie znanej strony. Zwrot to w widzeniu jego osobowością całkowity.

Wilde był w sztuce większym moralistą niż artystą, a w życiu większym artystą niż zwolennikiem i wykonawcą etycznych zasad, może nawet tak dalece artystą, że na etykę w jego pojęciu życia nie zostało miejsca<sup>26</sup>.

Powieści jego są „kryminałami”, sztuki — farsami. Przesłania je bańka mydlana stylu. W tym widzi Tretiak wyjaśnienie popularności Wilde'a w Europie, zwiększonej jeszcze przez jego „skandaliczne” życie.

---

<sup>26</sup> A. Tretiak, *Oskar Wilde jako liryk*. „Biblioteka Warszawska” 1907, t. 4, s. 108.

Bawieni jego paradoksami zapominamy, że nie ma w nich artyzmu. Najdobitniej świadczy o tym jego poezja, która jest wykwitem prerafinowania kultury europejskiej. Nie widać w niej artysty. Form w jego wierszach niewiele, obrazy chaotyczne. Z całego dorobku dwa tylko wiersze, *Hélas* i *Γλυκόπικρος έρως*, pokazują go całego. Tretiak analizuje dalej grupę poematów o przyrodzie — ciekawych przez to, że na opisywane krajobrazy rzucił poeta sceny z mitów greckich, mity połączył z zachwytem dla Matki Boskiej — i wiersze polityczno-społeczne, wykazując, że często powtarzają się tu te same elementy, że obrazy pozbawione są plastyki i że niesłusznie dopatrywano się w nich czegoś mistycznego. Jednym tylko poematem zasłużył Wilde na miano liryka: *Balladą o więzieniu w Reading*, w której zawarł syntezę swego życia, swe cierpienia i wyznanie, że jedyną wartość ma ukochanie czegoś, i żal, że wcielenie marzeń w życie jest ich śmiercią. Tretiak nie chce się zgodzić na wyjątkowość talentu Wilde'a ani na jego młodopolską recepcję. Mierzy go miarą krytyki szukającej treści ideologicznych. Brak naśladowców tłumaczy po części tym, że poezje jego nie są jeszcze przełożone na inne języki, po części tym, że oczy publiczności skierowane są na scenę, gdzie *Wachlarz lady Windermere* i *Mąż idealny* święcą triumfy.

Z poważniejszych krytyków zabrał jeszcze głos w dyskusji o Wildzie Cezary Jellenta, roztrząsając psychikę poety i działanie „magnetyzmu zbrodni”<sup>27</sup>.

Do wybuchu wojny światowej niemal wszystkie utwory prozą Wilde'a zostały przetłumaczone. Nie doczekał się przekładu tylko *Portret pana W. H.* Poezję reprezentowała jedynie *Ballada o więzieniu w Reading*, przetłumaczona przez Tretiaka w r. 1911 i opublikowana w „Museionie”. Tomiki przekładów Wilde'a wydawano na wykwinnym papierze, z secesyjnymi winietami, w kilku nakładach. W roku 1914 u Hoesicka ukazała się *Salome* w przekładzie Leona Choromańskiego (z ilustracjami Aubrey Beardsleya). Najrozmaitsze czasopisma, o różnych odcieniach politycznych i różnych poziomach, drukowały bajki Wilde'a i krótkie artykuły na temat jego życia i twórczości. Mimo to, jak zauważył Tretiak, znany był w tym okresie głównie ze sceny.

Wspomniano już na początku, że do Polski pierwsze wieści o Wildzie przysły od polskich widzów jego londyńskich premier. W początkach XX w. napływają relacje z przedstawień w Niemczech, ponieważ w Anglii, oczywiście, Wilde'a już nie grywano. Sprawozdawca „Krytyki”, który widział *Wachlarz lady Windermere* w Berlinie, uznał dramat za

<sup>27</sup> C. Jellenta: *Utopie Oskara Wilde'a*. „Dziennik Poznański” 1908, nr 176; *Magnetyzm zbrodni*. Jw., 1908, nr 296.

plytki, pozbawiony napięcia, drażniący brakiem realizmu. Mimo tych wad publiczność dostrzegła „duszę” pisarza subtelną, silną i niezwykłą. Braki kompozycji pokrył dowcip i paradoks, uwagę przykuła „finezja i dobrotliwe błazeństwo”<sup>28</sup>.

Nie było już rady. Teatry polskie musiały również pokazać Wilde’a-dramaturga. Pionierem był Teatr Miejski w Krakowie, który wystawił w styczniu 1904 *Kobietę bez znaczenia*. W ślad za nim poszedł Poznań, na końcu Warszawa. Również w Krakowie dawano najpierw *Birbanta*<sup>29</sup> — przed Lwowem, Poznaniem i Warszawą, a *Wachlarz lady Windermere* oraz *Salome* przed Warszawą. *Birbanta* wystawiono po pierwszej wojnie światowej pod tytułem *Brat marnotrawny*, wskutek czego nie zdawano sobie sprawy, jak dawno znana była ta sztuka w Polsce. Z zestawienia Juliusza Żuławskiego we wstępie do edycji dramatów Wilde’a z r. 1957 wynikałoby, że tę najlepszą rzecz angielskiego pisarza grano u nas najpóźniej. Niesłusznie zwątpił wydawca w wiedzę dyrektorów teatrów: była to trzecia sztuka oglądana na ziemiach polskich, a pierwsza na scenie lwowskiej i warszawskiej.

Do roku 1907 wszystkie grane w Europie i Ameryce sztuki Wilde’a zostały wystawione na terenie Polski. Nie pokuszono się tylko o inscenizację *Tragedii florenckiej*, ograniczając się jedynie do przekładu, który wyszedł w „Miesięczniku Literackim i Artystycznym” (1911), oraz *Księżny Padwy* przetłumaczonej przez Bolesława Rachlewicza w 1912 roku. Ani w przekładach, ani na scenie nie ukazały się w okresie Młodej Polski *Vera* i *La Sainte Courtisane*. Podobnie zresztą w innych krajach.

Tłumaczami sztuk Wilde’a byli na ogół ludzie teatru, reżyserzy i krytycy teatralni. *Lady Windermere* przełożył Teofil Trzeciński, *Męża idealnego* — Konrad Rakowski. Niesłusznie natomiast Juliusz Żuławski we wspomnianym wstępie przypisuje pierwszy przekład *Kobietę bez znaczenia* również Trzecińskiemu. Informacja w „Czasie” zapowiadająca premierę tej sztuki podaje wyraźnie nazwisko Barbary Beaupré. Z wyjątkiem *Salome* przedstawienia teatralne poprzedzają publikację polskiej wersji dramatów.

Dzieje inscenizacji Wilde’a nie wchodzą w zakres tych rozważań. Interesuje nas tylko ich wpływ na ocenę literacką dzieła autora *Kobietę bez znaczenia*. Ten pierwszy dramat Wilde’a, jaki zobaczyła publiczność Krakowa, rozczarował wielbicieli przywódcy estetów, jak w dwa lata później rozczarować miał Warszawę. Panuje zupełna zgodność w opi-

<sup>28</sup> A. S., *Teatr zagraniczny*. „Krytyka” 1904, z. 10, s. 297.

<sup>29</sup> Premiery krakowskie podaje według spisu repertuarowego Teatru Miejskiego; lwowskie za: F. P a j ą c z k o w s k i, *Teatr lwowski pod dyktando T. Pawlikowskiego. 1900—1906*. Kraków 1961; poznańskie: *75 lat Teatru Polskiego w Poznaniu*. Poznań 1951.

niach recenzentów warszawskich i krakowskich. W „Czasie” recenzuje Konrad Rakowski, w „Kurierze Warszawskim” Władysław Rabski, w „Bibliotece Warszawskiej” Władysław Bogusławski. Dołączają się do ich zdania sprawozdawcy innych pism. *Kobieta bez znaczenia* jest „bańką mydlaną” — pisał Konrad Rakowski. „Efekty grube i ordynarne”, „Sfabrykowana dość banalnie według recepty Sardou, nie wywołała większego wrażenia” — twierdził Rabski po premierze w teatrze „Rozmaitości”. Do krytyki dołączył się dziennikarz z „Tygodnika Ilustrowanego”: autor nie potrafił „stworzyć nowej formy”. Wilde dał jedynie „fajerwerk dowcipu i paradoksu”. Genialny autor bajek i paradoksów nie umiał pokazać aforyzmów na scenie. „Wplół w swój dramat sceny ordynarne z życia wzięte lub może gorzej, z literatury lichego gatunku”<sup>30</sup>. To zdanie „Tygodnika Ilustrowanego” streszcza powszechną opinię.

O ile w esejach na temat *Doriana Graya* podkreślano, niezupełnie słusznie, oryginalność, o tyle na scenie naśladownictwo farsy francuskiej rzucało się w oczy. W dużej mierze winę przypisują wszyscy aktorom i reżyserom, którzy bali się zerwać z realizmem i czuli się tak samo jak w „salonach” sztuki Bałuckiego czy Zapolskiej. Nikt jednak nie ukrywa faktu, iż artystycznie Wilde w teatrze jest słaby. Recenzenci przypominają, że nie brał swej dramaturgii na serio, że może nie była to już „*l'art pour l'art*”, lecz „*l'art pour l'argent*”.

Nie zraziła się tym ani publiczność, ani dyrekcja teatrów. Sztuki cieszą się popularnością, wchodzą na stałe do repertuaru, wracają po kilku sezonach. *Wachlarz lady Windermere* grano w Krakowie w latach 1906, w 1911 i 1918 zaraz po odzyskaniu niepodległości. O wystawienie *Birbanta* klóciły się w r. 1906 dwa teatry warszawskie. Sztuka ta świetnie się nadawała na program benefisowy, toteż Gasiński był uszczęśliwiony, gdy mu ją przyznano. *Męża idealnego* wystawił w r. 1908 Teatr Wielki, którego operowa scena zupełnie się na to przedstawienie nie nadawała, jednakże premierę zakupiło Towarzystwo Dobroczynności i chciało mieć dużą salę — nie pomyliło się zresztą w finansowych obliczeniach.

Krytycy nie mogli całkowicie zdyskwalifikować niepokojącego artysty. Wreszcie Władysław Bogusławski znalazł klucz do tej dramaturgii, który leżał w wartościach literackich całej twórczości pisarza. Po nieudanym przedstawieniu *Kobiety bez znaczenia* w „Rozmaitościach” proponował w r. 1907, żeby sztuki Wilde’a poprzedzać „ilustracją literacką”, taką jak np. wstęp Nowaczyńskiego do *Dialogów*<sup>31</sup>. Zobaczono by wtedy, że Illingworth to wcielenie swego twórcy, sensu nabrałoby powiedzenie,

<sup>30</sup> W. R a b s k i, *Z teatru*. „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 312.

<sup>31</sup> „Biblioteka Warszawska” 1908, t. 1.



że grzech jest nieodzowny dla postępu kultury. Autor, którego talent wszedł w dzieła, a genialność w życie, nie potrafił się sam rekomendować. W rok później ostro atakując w „Bibliotece Warszawskiej” repertuar, który „pod osłoną literatury”<sup>32</sup> przemycza kuglarstwo i tandetę, Bogusławski wyłącza częściowo spod tego oskarżenia sztuki Wilde’a — on jeden ma prawo do przystrajania literaturą słabości swoich utworów. Niemniej wystawianie go w sezonie 1907/08 uważa Bogusławski za nieporozumienie między krytyką a publicznością. Wielkość Wilde’a ogranicza się do dialogów, poza nimi nie ma zalet.

Artykuły wybitnego krytyka teatralnego nie wyjaśniły nieporozumienia. Dla szerokich kręgów publiczności Wilde pozostał dramaturgiem, i to dramaturgiem świetnym. *Birbant* wystawiony we Lwowie w tym samym czasie co *Uczeń diabła*, zdobył sobie niezwykle uznanie, gdy Shawa przyjęto bez entuzjazmu. „Król paradoksu” bawił, ale — jak zauważono — „taki śmiech i takie sytuacje budzą dreszcz”<sup>33</sup>. A to już była zabawa młodopolska.

Surowa krytyka nie dotknęła jednej tylko sztuki — *Salome*. Gdy wystawił ją Walewski w Krakowie, wzbudziła od razu zainteresowanie jako najbardziej modernistyczne opracowanie biblijnego tematu. Porównywano ją z utworami Kasprowicza i Sudermanna. Rakowski — w cytowanej recenzji — widział w niej dzieło „kultury wysokiej”, ale przedstawienie nie poruszyło go. Przypomniała mu się uwaga Wyspiańskiego o innej sztuce: miało się wrażenie, że gromy biły, a to tylko wprawnie uderzano w bębny. Bogusławski proponował wystawienie *Salome* w Warszawie, ale cenzura rosyjska nie zgadzała się. Czwierć wieku upłynęło, zanim Synod w Piotrogradzie przestał obawiać się jej szkodliwego wpływu na polskie społeczeństwo. Tym owacyjniej przyjęto ją, gdy w r. 1915 ukazała się na scenie Teatru Artystycznego. Wilde „wyspiewał w niej poemat i stworzył dramat ze szczerego natchnienia” — zachwycał się recenzent „Kurier Warszawski”<sup>34</sup>. Tym razem posłuchano rad Bogusławskiego. Premierę poprzedził wykład Stanisława Wotowskiego, streszczony potem w „Kurierze Warszawskim”<sup>35</sup>. Prelegent dał wizerunek „trafny”, „dosadnie” opowiadając o życiu „niecenzuralnego” pisarza. W parę dni później „Sowizdrzał” wyszydził sztukę, sekret jej powodzenia upatrując w zapaszku skandalu, który ją owiewał<sup>36</sup>. Nie zmniejszyło to frekwencji na następnych przedstawieniach.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Pajęczkowski, *op. cit.*, s. 92.

<sup>34</sup> A. Dobrowolski, „*Salome*”. „Kurier Warszawski” 1915, nr 341, s. 3.

<sup>35</sup> „Kurier Warszawski” 1916, nr 301.

<sup>36</sup> Chigi, *Raptularzyk teatralny*. „Sowizdrzał” 1915, nr 15, s. 8.

Przed r. 1915 *Salome* była znana w Warszawie, podobnie zresztą jak i w Krakowie, z wersji muzycznej, jaką jej nadał Strauss. Rozpisywano się o niej w obu miastach, oczywiście oceniając głównie muzykę. Nie zapomniano wszakże o źródle natchnienia opery. „Czas” mówił o „genialnym fresku”<sup>37</sup> Wilde’a, „Biblioteka Warszawska” o sile słowa poetyckiego i obrazu zbrodni i przewrotności, która pozwoliła przetopić dramat w muzykę. Tylko Bogusławskiemu rzecz się nie podobała. Bohaterowie stracili według niego psychiczną indywidualność. Miejscem pokazania tego literackiego tematu winien być teatr, nie opera. „Rok zmarnowany w teatrach warszawskich” — pisał Bogusławski o roku premiery opery Straussa w „Bibliotece Warszawskiej” — 1908. „Marnowano” tak tę wielką sztukę przez pięć następnych lat.

Opera stała się okazją przypominania dziejów i twórczości poety w wielu pismach. Stała się również — jedyna ze sztuk Wilde’a — przedmiotem parodii, co już na pewno jest znakiem wielkiej popularności. Leon Choromański umieścił w „Sowizdrzale” w r. 1913 *Upór kobiety. Rzewne naśladowanie z Oskara Wilde’a*<sup>38</sup>, w którym występują czołowe postacie *Salome*, a które jest niezbyt dowcipną satyrą na kolej żelazną warszawsko-wiedeńską.

W roku 1915 „Sowizdrzał” sparodiował *Salome* z Teatru Artystycznego, w sposób niesmaczny, sprowadzający tematykę utworu do „materializmu i wyuzdania”.

Podczas wojny, w r. 1916, Aleksander Zelwerowicz wystawił w Teatrze Polskim innego rodzaju przeróbkę Wilde’a — *Doriana Graya* w adaptacji scenicznej George’a Bentleya, w polskim przekładzie Jana Adolfa Hertza. *Raptularzyk teatralny* Chigi w „Sowizdrzale” potępił zarówno inscenizację jak i sam pomysł adaptacji powieści. Gdyby się do tego nadawała, Wilde napisałby ją jako dramat, dowodził satyryk. Bentley pozbawił dzieło finezji i posmaku kapryśnej fantastyczności<sup>39</sup>. Nie był to jedyny głos potępienia. Adam Dobrowolski, recenzent „Kurier Warszawski”, nazwał sztukę brutalną, melodramatyczną, o li-chej wartości, nie mającą nic wspólnego z komedią, mimo że tak ją nazwano. Sam temat uznał za niebezpieczny i wstrętny: „Bodaj była przeklęta cywilizacja hodująca takie egzemplarze”<sup>40</sup> jak bohater *Doriana Graya*. Tylko dialogu, pełnego paradoksów, słuchało się z zainteresowaniem. Takie było zdanie konserwatystów. „Kurier Polski” wypowiedział się już liberalniej i choć wyrażał wątpliwości, czy w ogóle należało

<sup>37</sup> „Czas” 1906, nr 226.

<sup>38</sup> L. Choromański, *Upór kobiety. Rzewne naśladowanie z Oskara Wilde’a*. „Sowizdrzał” 1913, nr 41.

<sup>39</sup> Chigi, *Raptularzyk teatralny*. „Sowizdrzał” 1916, nr 32, s. 8.

<sup>40</sup> A. Dobrowolski, *Z teatru*. „Kurier Warszawski” 1916, nr 213.

dawać tę sztukę, podziwiał w niej „romans-bajkę” i filozofię poety nadającego hegemonię sztuce<sup>41</sup>. Halina Jelenkiewicz w „Romansie i Powieści” miała dla inscenizacji same słowa zachwyty<sup>42</sup>.

Zmienne opinie świadczą o niesłabnącym zainteresowaniu pisarzem, jakkolwiek minęło już 20 lat, odkąd pierwsze przekłady jego utworów stały się sensacją w krakowskim świecie literackim. Po Szekspirze i Byronie (nie mówiąc o Conan Doyle’u) zdobył on w Polsce największą popularność pisarzy angielskich w okresie modernizmu. Nawet ulubiony Dickens nie miał tylu wydań w owych latach.

Zdawałoby się, że gdy spolszczono nie tylko główne dzieła Wilde’a, ale również ich przeróbki, gdy nazwisko jego było dobrze znane czytelnikom codziennej prasy — nadszedł czas pełniejszych ocen, poważniejszych studiów, nowych syntez. Tymczasem nadal nie pojawia się żadna monografia. Wprawdzie Kazimierz Bukowski opublikował esej o Wildzie w swych *Sylwetkach* (Lwów 1914), ale niewiele wniósł nowego.

Pozostałe wypowiedzi krytyczne zawarte są jedynie we wstępach do nowych przekładów. Leon Choromański podaje w dwustronicowym słowie wstępnym do *Salome* (1914) dzieje i znaczenie tego dramatu.

Legendę o „królu życia” starał się rozbić w przedmowie do nowego przekładu *Doriana* w r. 1916 tłumacz, Tadeusz Jaroszyński. Otóż nie wyszedł Wilde zwycięzcą z więzienia — twierdził — przeciwnie, cierpienie złamało dandysa, choć winę ponosi „przegniła” arystokracja angielska. Był on nie królem, lecz niewolnikiem życia, igraszką w rękach fatalizmu psychologicznego, a jego koncepcja życia to „fuszerka dyletancka”. Nie pomniejsza to wartości jego dzieł, które, jak wierzył tłumacz *Doriana Graya*, dzięki wysokiej kulturze umysłowej ich autora przetrwają próbę czasu.

Nie przetrwał wprawdzie próby czasu przekład Jaroszyńskiego, daleko słabszy od przekładu Feldmanowej, niemniej warto odnotować tę pierwszą chyba próbę obiektywnej oceny, wyzwolenia się od egzaltacji czy moralnego oburzenia. Wstęp pokazywał innego Wilde’a, ale nie powiedział nic nowego o jego dziełach.

Czy wśród tych rozmaitych głosów można wyróżnić jeden dominujący ton, kształtujący opinię publiczną? Wydaje się, że tak i że nadała go krakowska Młoda Polska. Przeważa przekonanie, że Wilde jest wybitnym estetykiem, czołowym przedstawicielem angielskiego neoromantyzmu, wielkim artystą walczącym z filisterskim społeczeństwem. Dość zajrzeć do krakowskich gazet zapowiadających sztuki Wilde’a w teatrach. Wotowski we wspomnianej prelekcji o *Dorianie Graya* stwierdzał,

<sup>41</sup> Z., „*Dorian Gray*” w *Teatrze Polskim*. „*Kurier Polski*” 1916, nr 214.

<sup>42</sup> H. Jelenkiewicz, „*Dorian Gray*”. „*Romans i Powieść*” 1916, nr 23.

że chociaż powieść nie jest arcydziełem, stanowi „płomienny protest przeciwko szarzyźnie życia, przeciw ograniczaniu ludzkich porywów i chęci”.

Również we wspomnianym już przedpremierowym artykule Halina Jelenkiewicz próbuje ocenić rolę twórcy *Doriana Graya* w literaturze światowej. Uznała go za jedynego reprezentanta neoromantyzmu i impresjonizmu w Anglii — prądów, na które we Francji i Niemczech złożyły się całe „zastępy” poetów, krytyków, dramaturgów i powieściopisarzy. On koncentrował w sobie „*l'esprit de son âge*”, by poznać następnie „*de son âge tout le malheur*”. Opowiadania jego są pełne liryki i wdzięku, dramaty wstrząsają siłą ekspresji, komedie tryskają humorem. *De profundis* wzrusza „najbezpośredniejszą spowiedzią”, jaką dała literatura, a w *Dorianie Grayu* wystąpiły „wszystkie walory estetyczne w całej pełni”.

Pozostaje odpowiedzieć na pytanie, opierając się na najnowszej krytyce angielskiej, jak dalece zdeformowany jest ów polski portret Oskara Wilde'a i co nowego wniosła Polska do światowej recepcji tego bezsprzecznie wybitnego pisarza.

Pamiętać trzeba, że sława i niesława Oskara Wilde'a przyszła do Polski z Francji i Niemiec. Tylko pierwsze wieści nadesłali londyńscy korespondenci krakowskich i warszawskich czasopism. Potępiony w ojczyźnie, podobnie jak Byron, znalazł uznanie w innych krajach europejskich. Wynika z tego ważna konsekwencja dla recepcji Wilde'a w Polsce: mało zastanawiano się nad jego pozycją w literaturze angielskiej, interesując się bardziej konfliktem pisarza ze społeczeństwem. Mało zresztą, mimo pionierskiej działalności pism modernistycznych w udostępnieniu obcych literatur, wiedziano o życiu artystycznym Wysp Brytyjskich. Wciąż jeszcze słyhać było narzekania na to w prasie. Nazywając najślawniejszego „dandysa” przywódcą szkoły estetów, nie zwracano uwagi na protesty angielskich krytyków przeciw stosowaniu tego terminu do nielicznych wyznawców Wilde'a. Szkoła taka, w europejskim sensie tego słowa, nigdy w Anglii nie istniała<sup>43</sup>. „Kapłaństwo” jego w angielskiej świątyni sztuki było jego własną fantazją.

„Każdy mógłby to zrobić. Ja osiągnąłem więcej i coś ważniejszego. Potrafiłem skłonić wszystkich, by uwierzyli, że to naprawdę zrobiłem”<sup>44</sup>, bronił się Wilde na swoim procesie sądowym. Ten paradoks zastosować można również do rozpowszechnionego w Polsce przekonania, że stworzył on neoromantyzm w Anglii. Estetyzm miał tam znacznie dłuższy rodowód. Teorie, którymi zachwyciała się Młoda Polska, były

<sup>43</sup> Zob. G. Woodcock, *The Paradox of Oscar Wilde*. New York 1950.

<sup>44</sup> Cyt. za: jw., s. 112.

wspaniałą indywidualną interpretacją i kompilacją myśli Ruskina, Swinburne'a, Rossettiego i Patera. Nawet śmiało traktowanie funkcji krytyka jako pracy twórczej było rezultatem słuchania nauk Patera. Młoda Polska stworzyła sobie mit o oryginalnym estetyku i inicjatorze prądu artystycznego. Słusznie jednakże w poczet swoich „magów” włączyła nie jego angielskich pionierów, lecz najbliżskotliwszego przedstawiciela.

Z drugiej strony ugrupowania pozytywistyczne i lewicowe przesadnie podkreślały walkę Wilde'a z burżuazją i jej komercyjną literaturą. Wzruszano się listami więziennymi pisarza, widząc w nich oskarżenie społeczeństwa, a nie czując, ile tam jest jego litości nad samym sobą, ile przeświadczenia o tym, co dowcipnie określano jako „*importance of being Oscar*”.

Pod koniec okresu modernizmu, jakkolwiek nadal nie widziano związków pisarza z angielską tradycją, dostrzegano już obce wpływy w jego utworach. W roku 1914 Choromański wskazywał na trzy źródła *Salome*: Biblię, Maeterlincka i Flauberta. Ciekawe jest, że pisząc o oszłomieniu, w jakie sztuka ta musi wprawić każdego widza, tłumacz zdawał sobie sprawę, iż rozpatrywać ją trzeba jako przejaw epoki. Między wierszami odczytuje się — nie dopuszczane jeszcze przez Choromańskiego do świadomości — przekonanie, że aktualność *Salome* minęła z odchodzącą epoką.

Kultowi Wilde'a jako poety zapobiegał swoją krytyczną rzeczową rozprawą Andrzej Tretiak, jeszcze zanim Kasprowicz wydał obszerny tom jego wierszy (*Poezje*, 1924).

Zasługą polskich ludzi teatru jest, że od początku, wówczas gdy sztuki Wilde'a święciły triumfy w całej Europie, potrafili wykazać ich słabości, konwencjonalną formę i naśladownictwo francuskich fars. Z drugiej strony — zbyt serio wzięli wyznaczenie dramaturga, że nauczył się swego rzemiosła u Francuzów i że nie dba zupełnie o swe utwory sceniczne. Wskutek tego uszedł ich uwagi nowy rodzaj komizmu, rozsadzający ramy wiktoriańskich konwencji dramatycznych. Paradoks bawił ich tak bardzo, że nie doceniali jego roli właśnie w rozwoju formy angielskiego dramatu. Zaważyła tu znów słaba znajomość teatrów londyńskich. Dramaty Wilde'a nie były — jak polskim krytykom się zdawało — lekceważoną przez autora dziedziną sztuki — korzystał on bowiem z nauk reżysera George'a Alexandra, toczył z nim spory o kompozycję, z trudem rezygnował z własnych koncepcji i w żadnym razie nie chodziło mu jedynie o kwestię pieniężną.

Zastanawia fakt, że przy ogromnej popularności najgłośniejszego z estetów wpływ jego na piśmiennictwo polskie w okresie neoromantyzmu był stosunkowo niewielki. Stał się tematem jednego bodajże

tylko utworu. W roku 1905 na łamach „Chimery” Maria Komornicka opublikowała *Apokryf idealny — Oskar Wilde*, dając w nim młodopolską wizję duszy poety, wielkiego w swej samotności i cierpieniu, o którym fakty nie mówią nic istotnego. Anioły, które w jej wizji przy-leciały po duszę artysty, mają jednak cechy nie tyle niebiańskie co prerafaelickie, jak w obrazach Burne-Jonesa, których pełna była przecież „Chimera”. Cały ten egzaltowany utwór nie odgrywa większej roli w rozwoju twórczości jego autorki.

Przybyszewski — którego związku z Wilde’em wydawały się jego współczesnym tak oczywiste, że berliński Residenz Theater wystawiał razem *Das grosse Glück* i *Tragedię florencką* — wyraźnie odrzekł się wszelkiej wspólnoty z angielskim dekadentem.

By *Synów ziemi* napisać, na to nie potrzebowałem przewyżczać ani *Kruczego gniazda*, w tłumaczeniu śp. Lacka, ani Oscara Wilde’a, którego prawie nie znam wskutek zrozumiałej dla każdego, kto czytał moje *Na drogach duszy* — antypatii [...] <sup>45</sup>.

— pisał do Feldmana oburzony na krytyków wywodzących jego twórczość z innych źródeł niż polska tradycja literacka.

Jednocześnie jednak warto wspomnieć inny list do Feldmana, z 10 kwietnia 1905, w którym chwalać przekład *Salome* dokonany przez swoją żonę Jadwigę Gąsowską i zabiegając o wydanie innych jej tłumaczeń z Wilde’a, nazywa *Urodziny infantki* „przepiękną bajką”.

Najbliższa *Dorianowi Grayowi* jest cyganeria w *Próchnie* Wacława Berenta. Borowski, Jelsky, Hertenstein i Miller chcą, jak Dorian, żyć intensywnie i znaleźć pełnię życia, ale nie posuwają się do zbrodni — jak on. Mówi się tu, jak w *Portrecie Doriana Graya*, o oddaniu diabłu, o zakosztowaniu niezwykłych wrażeń, o rozkoszach, jakie daje opium, o Sztuce jako najwyższej wartości i o zmysłach jako pierwszej „instancji” Sztuki. Występuje ten sam motyw czystej miłości kobiecej, chociaż u Berenta potraktowany jest w zupełnie inny sposób. Pierwsza kobieta w życiu Borowskiego popełnia samobójstwo, jak Sybil Vane. Borowski, jak Sybil, gra na scenie tym gorzej, im prawdziwiej kocha.

W *Pałubie* Karola Irzykowskiego Gasztold wysuwa tezy o swobodzie wybierania tematów w literaturze, przypominające przedmowę do *Doriana Graya*. Najbardziej wilde’owskim elementem w powieści jest realizacja zasady naśladowania sztuki przez życie <sup>46</sup>.

Czy zbieżności te można przypisać bezpośrednio lekturze Wilde’a? Nie są wyłącznie jego specjalnością: ani postać dekadenta, ani rozważa-

<sup>45</sup> S. Przybyszewski, *Listy*. T. 2. Warszawa 1938, s. 515.

<sup>46</sup> Zob. M. Wyka-Hussakowska, O „Próchnie” Wacława Berenta; A. Werner, *Człowiek, literatura i konwencje*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX w.* T. 1. Warszawa 1965, s. 313, 314, 330.

nia o sztuce dla sztuki. Linia genealogiczna prowadzi przecież od Gautiera poprzez Baudelaire'a, Huysmansa, Mallarmégo, pisarzy dobrze w Polsce znanych. Wzór jest wspólny całej europejskiej modernie i trudno tu rozróżnić wkład Wilde'a. Chociaż Młoda Polska postawiła go w rzędzie mistrzów, może słuszniej byłoby nazwać te związki poczuciem artystycznego „pokrewieństwa dusz”. Na pewno jednak bliżsi nam byli francuscy „krewni” — symboliści. Może więc właściwiej byłoby mówić o kuzynostwie Wilde'a z polską moderną.

Jabłonowski podkreślał zależność filozofii Edwarda Abramowskiego od estetyki przedstawionej w *Intentions*. Jeśli istotnie zachodzi tu pewne podobieństwo, daleko więcej wziął polski filozof od Morrisa, jak on ceniąc społeczne wartości sztuki.

W dramaturgii za naśladowcę Wilde'a uważano Wacława Grubińskiego, pisarza „kwintesencji życia”, ale nie dorównał on mistrzowi ani dowcipem, ani błyskotliwością czy zręcznością kompozycyjną. Zresztą Młoda Polska, jak stwierdza Lesław Eustachiewicz<sup>47</sup>, lekceważyła dramaturgię komicznej deformacji, nie mogła więc iść śladami autora *Birbanta*<sup>48</sup>.

Po 20 latach pozostał dalej zjawiskiem ciekawym, pociągającym, ale obcym. Obcość tę starano się usunąć przypominając, że był Irlandczykiem, synem narodu uciśnionego jak Polska. Usiłowania te nie dały rezultatów. Leżała między nim a społeczeństwem polskim przepaść wyrafinowanej sztuki, obracającej się w kręgu obcych nam spraw. Niemal symboliczne są niepowodzenia warszawskich i krakowskich reżyserów, którzy nie potrafili wczuć się w atmosferę angielskich salonów. Podobnie polscy pisarze nie zdołali przyswoić sobie owej mieszaniny kultury angielskiej, irlandzkiej i francuskiej.

Z młodopolskich przekładów Wilde'a nie straciły dotąd wartości tylko *Opowiadania* w przekładzie Feldmanowej i *Poezje prozą* opracowane przez tłumacza podpisującego się pseudonimem Eres, pod którym badacze domyślają się Erazma Samborskiego. W okresie międzywojennym i powojennym pojawiło się wielu nowych tłumaczy Wilde'a.

---

<sup>47</sup> L. Eustachiewicz, *Typologia dramatu Młodej Polski na tle porównawczym*. W zbiorze: jw., t. 1.

<sup>48</sup> Wywarł jednak Wilde duży wpływ na polskie malarstwo modernistyczne, co wykazuje W. Juszcza k w swej rozprawie *Wojtkiewicz i nowa sztuka* (Warszawa 1965). W cyklu *Ceremonie* pędzła tego wybitnego przedstawiciela nowego malarstwa polskiego widać wyraźne trawestacje z *Urodzin infantki*, szczególnie uderzające w obrazie *Asysta księżniczki*. Cała twórczość Wojtkiewicza przesycona jest bardzo wilde'owskim pesymizmem, sensualizmem i wykwinem. W oczach współczesnych uchodził ów malarz za wcielenie Wilde'owskiego ideału „króla życia”.

Ukazała się wreszcie polska powieść biograficzna o pisarzu, świetny *Król życia* Parandowskiego (1932), sławiąca „czarodzieja słowa” i artystę o wielkiej kulturze, uwikłanego w nieuczciwy proces. Obierając za punkt wyjścia znane powiedzenie Wilde’a: „W książkach złożyłem tylko talent, życiu oddałem swój geniusz”, autor zajmował się jednak głównie osobowością pisarza, o wiele mniej wnikając w znaczenie jego dzieł<sup>49</sup>.

Roman Dyboski stawiał obok tego literackiego portretu rozprawę doktorską S. J. Imbera *Pieśń i dusza Oskara Wilde’a* (wydaną w r. 1934, choć napisaną znacznie wcześniej), jako odrębną, ale równie wartościową pozycję. Trudno dziś zgodzić się z taką opinią. Nie ma nic rewelacyjnego w traktowaniu Wilde’a jako człowieka „o dwóch duszach” ani w ścisłym łączeniu jego artystycznej twórczości z jego życiem. Niewątpliwą zasługą Imbera jest zwrócenie uwagi na zapomnianą wiersze Wilde’a i pokazanie ich walorów, jednakże przeprowadzona przez niego analiza jest daleko mniej przekonująca niż rzeczowa krytyka Tretiaka z r. 1907, głównie dlatego, że stawia znak równania między podmiotem lirycznym i autorem. W wypadku „króla paradoksu” jest to założenie wielce ryzykowne. W rezultacie książka Imbera niewiele rozszerzyła naszą wiedzę o osobowości i poezji Oskara Wilde’a.

Tym bardziej warto pamiętać, co powiedziała o nim Młoda Polska w rozsianych po całej prasie artykułach, często manierycznym stylem, z przesadą i egzaltacją — warto, bo dotąd nie powiedziano o nim więcej. Krytyka polska nie wracała do Wilde’a w następnych okresach, mimo że nie zapomnialy o nim ani teatry, ani wydawnictwa.

CHRONOLOGICZNE ZESTAWIENIE POLSKICH PRZEKŁADÓW DZIEŁ OSKARA WILDE’A  
W OKRESIE 1898—1918 \*

- 1898 *Krytyk jako artysta*. Przeł. R. W. „Życie”, nry 7—8, 10, 12—13, 17, 20.  
1899 *Uczeń*. „Życie”, nr 13.  
1902 *Mistrz mądrości*. „Nowe Słowo”, nry 74—77.  
*Słowik i róża. Baśń wiosenna*. „Gazeta Toruńska”, nr 256; „Nowy Głos Polski”, nr 223; „Kurier Poznański”, nr 146.  
1903 *Młody król*. [Przeł. Bronisław Czarnoleski]. „Tygodnik Słowa Polskiego”, nry 15—17.  
*Salome*. Przeł. M. Zabojecka [Malwina Garska]. „Ogniwo”, nr 14.  
*Szczęśliwy książę*. „Krytyka”, z. 2.  
1904 *Młody król*. „Krytyka”, z. 7.  
*Salome*. Przeł. Władysław Fromowicz, Kraków, Gebethner i Wolff.  
*Salome*. Przeł. Jadwiga Gąsowska, Monachium, J. Marchlewski i Co.

<sup>49</sup> Związkiem tej książki był esej *Antinous w aksamitnym berecie* („Gazeta Lwowska” 1920, nry 279—291. Wyd. książkowe: Lwów 1921).

\* W miejsce szczegółowej informacji bibliograficznej zastosowano tu skrótowe oznaczenia: ilustr., oprac., przeł., wstęp.



- 1905 *De profundis. Szkice i listy z domu karnego w Reading*. Przeł. Maria Markowska. „Ogniwo”, nry 22—32.  
*Dialogi o sztuce*. („Intentions”). Przeł. Maria Feldmanowa. Przedm. Adolf Nowaczyński. Lwów, Księgarnia H. Altenberga.  
*Opowiadania*. Przeł. Maria Feldmanowa. Warszawa, G. Centnerszwer.  
*Portret Doriana Graya*. Przeł. F. (Maria Kreczowska) [Maria Feldmanowa]. Warszawa, „Przegląd Tygodniowy”.
- 1906 *Aforyzmy. Nowele*. [Przeł. Adolf Nowaczyński]. W: A. Nowaczyński, Oskar Wilde. *Studium*. Warszawa.  
*Birbant*. Krotchwila w 3 aktach. [Nie drukowany].  
*De profundis. Szkice i listy z domu karnego w Reading*. Przeł. Maria Markowska. Warszawa, Księgarnia Naukowa.  
*Obraz Doriana Graya*. Przeł. Maria Feldmanowa. Brody, Feliks West.  
*Ołbrzymi samolub*. „Naród”, nr 41 (dodatek).  
*Opowiadania*. Przeł. Maria Feldmanowa. Warszawa, G. Centnerszwer.  
*Zbrodnia lorda Artura Savile*. Kraków.
- 1907 *Wachlarz lady Windermere. Dramat dobrej kobiety*. Przeł. T. T. [Teofil Trzcziński]. Brody, Feliks West.  
*W Wielkim Tygodniu w Genui; Ave Maria Gratia plena; E. tenebris; Vita nouva; La bella donna della mia mente*. W: *Poeci angielscy. (Wybór poezji)*. Przeł. Jan Kasprowicz. Lwów, H. Altenberg.
- 1908 *Dusza człowieka w epoce socjalizmu*. Przeł. L. B. [Lina Bonhomme?]. Lwów, B. Połoniecki.  
*Kobieta bez znaczenia*. Sztuka w 4 aktach. Przeł. Barbara Beaupré. Brody, Feliks West.  
*Mąż idealny*. Sztuka w 4 aktach. Przeł. Konrad Rakowski. Brody, Feliks West.  
*Ołbrzymi samolub i inne opowiadania*. Przeł. Lina Bonhomme. Złoczów, Zukerkandel. „Biblioteka Powszechna” nr 697.  
*Słowik i róża*. Przeł. M. Feldmanowa. „Bławatek”, s. 126—127; „Dziennik Wileński”, nr 4.
- 1909 *Artysta*. Przeł. Eres [Erazm Samborski?]. „Tygodnik Mód i Powieści”, nr 18.  
*Poezje prozą*. Przeł. Eres [Erazm Samborski?]. Warszawa, L. Biernecki.  
*Ten, który czynił dobrze*. Przeł. Eres [Erazm Samborski?]. „Tygodnik Mód i Powieści”, nr 23.  
*Uczeń*. Przeł. Eres [Erazm Samborski?]. „Tygodnik Mód i Powieści”, nr 25.
- 1911 *Ballada o więzieniu w Reading*. Przeł. Andrzej Tretiak. „Museion”, z. 6.  
*Samolubny ołbrzym*. Przeł. J. W. „Słowo Polskie”, nr 323.  
*Sfinks*. Przeł. Adela Zylbersztajnowa. „Izraelita”, nry 20—21.  
*Szczęśliwy książę*. Przeł. Z. M. [Franciszek Morawski?]. „Głos Rzeszowski”, nry 37—38.  
*Tragedia florencka*. Przeł. Wacław Rogowicz. „Miesięcznik Literacki i Artystyczny”, nr 4.
- 1912 *Księżna Padwy. Dramat*. Przeł. Bolesław Rachlewicz. Warszawa, Gebethner i Wolff.
- 1913 *Duch z Canterville. Romans hylo-idealistyczny*. „Złoty Róg”, nry 19—20.

- Opowiadania*. Przeł. Maria Feldmanowa. Wyd. 2. Warszawa, G. Centnerszwer.
- Poematy prozą. Artysta. Uczeń. Mistrz. Sfinks bez tajemnic. Szkic*. „Złoty Róg”, nr 19.
- Sfinks bez sekretu*. Przeł. W. R. [Wacław Rogowicz?] „Wieś i Dwór”, nr 23.
- 1914 *Przypowieści (Chrystus, Rzeźbiarz, Narcyz, Uczeń, Żył raz)*. Przeł. Kaema [Konstancja Mayzłówna]. „Echo Muzyczne i Artystyczne”, nr 6.
- Salome*. Tragedia w jednym akcie. Przeł. i wstęp: Leon Choromański. Ilustr. Aubrey Beardsley. Warszawa, Hoesick.
- 1916 *Dorian Gray*. Komedie w 5 aktach. Oprac. G. Bentley. Przeł. J. A. Hertz. [Nie drukowany].
- Portret Doriana Graya*. Przeł. i wstęp: Tadeusz Jaroszyński. Warszawa, S. Orgelbrand.

## ZESTAWIENIE DAT POLSKICH PREMIER SZTUK OSKARA WILDE'A

*Kobieta bez znaczenia*

23 stycznia 1904	Kraków, Teatr Miejski
30 września 1905	Poznań, Teatr Polski
10 listopada 1906	Warszawa, Teatr Rozmaitości

*Salome*

13 maja 1905	Kraków, Teatr Miejski
8 grudnia 1915	Warszawa, Teatr Artystyczny

*Birbant*

23 września 1905	Kraków, Teatr Miejski
23 października 1905	Lwów, Teatr Lwowski
4 listopada 1905	Poznań, Teatr Polski
4 lutego 1906	Warszawa, Teatr Rozmaitości

*Wachlarz lady Windermere*

1 grudnia 1906	Kraków, Teatr Miejski
22 maja 1908	Warszawa, Teatr Wielki

*Mąż idealny*

14 grudnia 1907	Kraków, Teatr Miejski
22 września 1908	Lwów, Teatr Lwowski
12 marca 1908	Warszawa, Teatr Wielki

*Dorian Gray*

15 lutego 1908	Warszawa, Teatr Polski
----------------	------------------------