

Alina Borkowska-Rychlewska

"Ondyna" Hoffmanna - u źródeł romantycznej opery i dramatu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 98/2, 27-41

2007

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.

ALINA BORKOWSKA-RYCHLEWSKA
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

„ONDYNA” HOFFMANNA – U ŹRÓDEŁ ROMANTYCZNEJ OPERY I DRAMATU

Premiera *Ondyny* – szóstej i zarazem ostatniej opery Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, odbyła się 3 sierpnia 1816 w Teatrze Królewskim w Berlinie. Przedstawienie przyjęto owacyjnie, a do sukcesu przyczyniła się zarówno muzyka, wzorowana na klasycznych kompozycjach Mozarta, Beethovena i synów Johanna Sebastiana Bacha, których twórczość Hoffmann podziwiał i opisywał w licznych pracach krytycznych, jak i scenografia. Autorem dekoracji do premierowego przedstawienia *Ondyny* był Karl Friedrich Schinkel, czołowy podówczas dekorator opery berlińskiej, który wspaniał się już znakomitą scenografią do *Czarodziejskiego fletu* Mozarta, a później utrwał swą pozycję dzięki projektom do oper najlepszych kompozytorów – Glucka, Spontiniego, Cherubiniego, Rossiniego. Pierwowzorem libretta opery była napisana pięć lat wcześniej baśń romantyczna *Undine* pióra Friedricha de la Motte Fouquégo¹. Fouqué – autor zarówno baśni, jak i libretta Hoffmannowskiej opery – legendę o wodnej boginie zaczerpnął zapewne ze znanej księgi Paracelsusa, średniowiecznego szwajcarskiego lekarza, chemika i filozofa, zatytułowanej *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamadris, et de caeteris spiritibus* (Księga o nimfach, sylfach, gnomach i salamandrach oraz tym podobnych duchach). Paracelsus zawarł w swym dziele oryginalną typologię tzw. „duchów żywiołowych” (tj. istot, które nie są ani całkowicie ludźmi, ani duchami), dzieląc je na cztery rodzaje: duchy wodne, czyli n i m f y albo o n d y n y, duchy powietrzne – s y l f y, duchy podziemne – g n o m y, oraz duchy ognia – s a l a m a n d r y. Każdą kategorię ilustrowały przywołane przez Paracelsusa legendy (w tym słynna legenda o pięknej Meluzynie czy o tajemniczej nimfie ze Stauffenbergu). Ondyny zostały opisane jako istoty namiętnie poszukujące miłości mężczyzny, ponieważ tylko dzięki małżeństwu mogą one pozyskać nieśmiertelną duszę. Ślub nie gwarantuje wszakże oblubieńcowi stałości związku, gdyż nawet zameżna ondyna może powrócić na zawsze do swej wodnej ojczyzny. Gdyby jednak w takim wypadku opuszczony mężczyzna ożenił się ponownie, ondyna wynurzy się z wody i ukarze niewierność małżonka śmiercią. Fabuła XIX-wiecznej baśni de la Motte Fouquégo, jak również jej operowej realizacji, wyraźnie opiera się na podstawach nakreślonych przez Paracelsusa.

¹ Wyd. polskie: F. de la Motte Fouqué, *Ondyna*. Przeł. A. Górski. Lwów 1914.

W sześciu obrazach, z jakich składa się opera Hoffmanna², została przedstawiona historia miłości młodego rycerza Huldbranda i nimfy wodnej Ondyny, wychowywanej przez starego rybaka i jego żonę. Początkowo Huldbrand, który poznał Ondynę w lesie podczas polowania, nie jest świadom faktu, iż owa piękna dziewczyna to rusałka. Zakochani bardzo prędko decydują się na zawarcie małżeństwa. Związek zostaje pobłogosławiony przez mnicha Heilmanna, który zabłądził podczas nawałnicy i przypadkowo trafił do chaty starego rybaka. Po złożeniu ślubnej przysięgi, zapewniającej Ondynie nieśmiertelną duszę, nimfa wyznaje Huldbrandowi prawdę o sobie, przestrzegając go jednocześnie przed niewiernością – wiarołomstwo przyniesie mu bowiem śmierć, a Ondynę skaże na wieczny powrót do wodnego królestwa duchów.

Kolejne tygodnie młodzi spędzają na zamku Księcia i Księżnej, gdzie Ondyna zaprzyjaźnia się z przybraną córką księżęcej pary, Bertaldą. Jak okazuje się w dalszym ciągu, Bertalda jest zaginionym dzieckiem dwojga rybaków, którzy wychowali Ondynę. Rozpoznana córka nie chce jednak przenieść się do rybackiej chaty. Huldbrand z żarliwością pociesza ją oraz niespodziewanie otacza swymi względami. Zraniona Ondyna wraca do królestwa duchów wodnych, wręczając mężowi pierścień jako przestrożę przed niewiernością. Na próżno – Huldbrand i Bertalda przygotowują uroczystość zaślubin. Podczas weselnego przyjęcia z fontanny na zamkowym dziedzińcu wylaniają się duch wodny Kühleborn i Ondyna, która obejmuje Huldbranda i składa na jego ustach śmiertelny pocałunek.

Zarówno temat, jak i opracowanie muzyczne utworu skłaniały odbiorców, a potem także wielu krytyków i badaczy do nazwania *Ondyny* pierwszą niemiecką operą romantyczną. Wypada przy tym pamiętać, iż pracę nad *Ondyną* Hoffmann rozpoczął już w roku 1812, a traktowany powszechnie jako prototyp operowego dzieła romantycznego *Wolny strzelec* Webera pisany był w latach 1817–1820 (pierwsze wystawienie: 21 czerwca 1821), czyli po berlińskiej premierze *Ondyny*. Igor Belza w swym szkicu o Hoffmannie pt. *Kapelmistrz Jan Kreisler* dobitnie podkreśla niedoceniony w szerszej świadomości fakt, iż *Ondyna* jako opera romantyczna stanowi jeden z kamieni węgielnych muzyki romantycznej³. O operze Hoffmanna jako muzycznym wcieleniu tematu „czysto romantycznego” pisał też wcześniej Wacław Kubacki w *Pierwiosnkach polskiego romantyzmu*, umieszczając *Ondynę* pomiędzy Mozartowskim *Don Juanem*, który „tchnął grozą zaświatów”, i *Czarodziejskim fletem*, pełnym „pierzwiastków fantastycznych i symbolicznych”, a *Wolnym strzelcem*, który skojarzył „najbardziej charakterystyczne dla romantyki cechy: fantastykę, symboliczność, uczuciowość i miłość przyrody”⁴. Mając na uwadze

² Na użytek niniejszego szkicu korzystam z libretta znajdującego się w zbiorach Teatru Wielkiego w Poznaniu: F. de la Motte Fouqué, *Undine*. B. r.

³ I. B e l z a, *Kapelmistrz Jan Kreisler*. W: *Portrety romantyków*. Warszawa 1974, s. 94–95. Autor zwraca uwagę szczególnie na romans rybaka *Wir weinten still*, w którym partia wokalna łączy się nadzwyczajnie z akompaniamentem fletów i fagotów, na finał pierwszego aktu, gdy rycerz i nimfa przysięgają sobie wierność, oraz na tragiczne okrzyki „*Weh! Er ist verloren!*”, podkreślające temat śmiertelnego pocałunku. Stwierdza, iż Hoffmann przywiązywał bardzo duże znaczenie do barw dźwięków (naśladując tu Mozarta), jak również do „personifikacji tematów” podporządkowanej dramaturgii akcji, która to zasada odegrała olbrzymią rolę w romantycznym teatrze operowym. Belza akcentuje też wpływ *Ondyny* na późniejsze dzieła operowe, np. na *Rusalkę* Dwořaka oraz *Tristana i Izoldę* Wagnera.

⁴ W. K u b a c k i, *Pierwiosniki polskiego romantyzmu*. Kraków 1949, s. 32. Warto przy tej

fakt, iż zarówno *Don Juan* (premiera: Praga 1787), jak i *Czarodziejski flet* (Wiedeń 1791) wyrosły jeszcze na gruncie ideologii oświeceniowej (choć, jak słusznie zauważa Kubacki, obie opery mieszczą w sobie elementy bliskie estetyce romantycznej), to dopiero *Ondyna* była w tym ciągu pierwszym „czysto romantycznym” utworem. Również w nowszych polskich pracach o teatrze romantycznym *Ondyna* funkcjonuje jako znak rodzącej się na początku XIX stulecia opery romantycznej, powitanej z aplauzem przez ówczesną publiczność i krytykę⁵. Większość not o operze Hoffmanna ma jednak na gruncie polskich badań literackich, teatrologicznych i muzykologicznych charakter wzmianek tylko, poczynionych na marginesie rozważań o innych dziełach bądź twórcach. Tymczasem *Ondyna*, jak się zdaje, kryje w sobie odpowiedzi na wiele istotnych pytań, które należy stawiać w kontekście przemian estetycznych, literackich i teatralnych przełomu XVIII i XIX stulecia⁶.

Nierzeczywistość i prawda, rodzimość i uniwersalizm – *Ondyna* jako archetyp opery romantycznej

Rusałczany czar, któremu ulegli Hoffmann i Fouqué jako twórcy *Ondyny*, odkryty przez ich pokolenie dzięki fascynacji folklorem i ludową wyobraźnią, rozprzestrzenił się w literaturze wczesnego romantyzmu niemieckiego bardzo szeroko. Powoływanie nimf i duchów wodnych do życia literackiego było oczywiście konsekwencją – i elementem składowym – rozwoju wczesnoromantycznej fantastyki. Jej żywioł zawładnął imaginacją ówczesnych autorów nowel, opowiadań, baśni i ballad, przejawiając się wszakże na ich gruncie na różnorakie sposoby. U pisarzy wczesnego romantyzmu niemieckiego elementy fantastyki służyły przede wszystkim do stwarzania nastroju oraz – co istotniejsze – do wyrażania romantycznego poglądu na świat⁷. Nader często jednak pojawiały się w nowelach racjonalne wy tłumaczenia pozornie nierzeczywistych zdarzeń (co wiązało się z silnym

okazji napomknąć, iż sam Hoffmann w prasowych recenzjach *Wolnego strzelca* także sytuował tę operę blisko *Czarodziejskiego fletu* Mozarta, jak również *Fidelii* Beethovena. Zob. E. Nowicka, *Omamienie, cudowność, afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*. Poznań 2003, s. 155–156.

⁵ Zob. A. Kowalczykowska, *Dramat i teatr romantyczny*. Warszawa 1997, s. 32.

⁶ W niemieckich i francuskich badaniach poświęconych *Ondynie* zauważalna jest różnorodność perspektyw oglądu samej opery i towarzyszących jej kontekstów. Badacze skupiają się zarówno na występowaniu i funkcjonowaniu motywu ondyny w XIX-wiecznym teatrze muzycznym, jak i na przemianach tegoż motywu w literaturze; istnieją także opracowania umieszczające *Ondynę* Hoffmanna i Fouquégo na tle przemian estetyki niemieckiego libretta operowego w pierwszej połowie XIX stulecia oraz w perspektywie teoretycznych dociekań Hoffmanna na temat dramatu muzycznego. Zob. np. J. Schläder, *Undine auf dem Musiktheater: zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper*. Bonn – Bad Godesberg 1979. – Ch. Nieder, *Von der „Zauberflöte” zum „Lohengrin”. Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jhs.* Stuttgart 1980. – J. Rohr, E. T. A. Hoffmann *Theorie des musikalischen Dramas*. Baden-Baden 1985. – F. Ferlan, *Le Thème d’Undine dans la littérature et l’opéra allemands au XIXème siècle*. Berne 1987. – R. Fassbind-Eigenheer, *Undin, oder die nasse Grenze zwischen mir und mir: Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann*. Stuttgart 1994. – I. Krieger, *Undine, die Wasserfee: Friedrich de la Motte Fouqué’s Märchen aus der Feder der Komponisten*. Herbolheim 1999.

⁷ Pisze o tym szczegółowo G. Koziółek (wstęp w zb.: *Dawna nowela niemieckojęzyczna*. Wybór i oprac. ... T. 1–2. Warszawa 1979).

jeszcze oddziaływaniem myśli oświeceniowej). Np. w *Szalonym inwalidzie z fortu Ratonneau* Achima von Arnim z roku 1818 uwikłanie bohatera w związek z szatańskimi siłami jest w zamyśle autora tylko kpina z tych, którzy wierzą w ingerencję złych mocy w życie człowieka. Natomiast w *Opowieści o zacnym Kasperku i pięknej Anuli* Clemensa Brenata (1817) element fantastyczny zawarty w opowiadaniu starej wieśniaczki ma stanowić jedynie wyraz wierzeń zabobonnego ludu – siła irracjonalna nie determinuje życia i losu bohaterów. W nowelach i opowiadaniach należących do tej właśnie grupy prawdopodobieństwo akcji nie zostaje zakłócone irracjonalizmem, a pomimo występowania elementów fantastycznych całość ma wymowę w pełni realistyczną. Praktyka ta w dużej mierze pozostawała w zgodzie z ówczesnymi definicjami gatunku. Już w pierwszych wypowiedziach teoretycznych na temat cech gatunkowych noweli pojawiały się uwagi podkreślające konieczność „prawdziwości”, „naturalności” i „zwyczajności” jej akcji, konstrukcji bohatera oraz świata przedstawionego. W tym duchu przemawiał Goethe na kartach swoich *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (Rozmowy niemieckich uchodźców, 1795)⁸, występując nawet przeciwko mieszaniu w nowelach jakichkolwiek elementów baśniowych z realistycznymi. Postulat ów jako kryterium gatunkowe noweli podał również Wieland w swym cyklu nowelistycznym *Heksameron z Rosenhain* (1805)⁹, a inni znakomici teoretycy gatunku – bracia Schlegowie, Solger, Tieck, Schelling, nie sformułowali w tym zakresie rewolucyjnych, odbiegających od zaprezentowanych tu założeń. Nie oznacza to oczywiście, iż nie pojawiły się na gruncie niemieckojęzycznym nowele czy opowiadania, w których element fantastyczny odgrywałby rolę nadrzędną, kluczową. Przeciwnie, utwory przedstawiające w tonie *serio* tajemnicze powiązania ludzkiego ducha z irracjonalnymi siłami stanowią równie świetne ogniwo noweli niemieckojęzycznej co utwory wykorzystujące fantastykę jedynie jako nienasycony ideologią ornament. Wybitnym autorem nowel opierających się na ścisłym połączeniu elementów racjonalnych i irracjonalnych jest, oczywiście, Hoffmann, twórca muzyki *Ondyny*, w którego dziełach (*Diable eliksiry*, *Panna de Scudery*, *Piaskun*, *Ordynacja*, *Kopalnie w Falun*, *Opowieści nocne*), połączenie to służy nade wszystko przekazaniu charakterystycznego dla wczesnego romantyzmu poglądu na świat. Hoffmann podejmuje wobec tego problemy zdeterminowania losu człowieka przez moce pozaziemskie, niemożności wyzwolenia się spod ich niszczycielskiej władzy, rozdwojenia ludzkiej jaźni i nieograniczoności władzy własnej wyobraźni. Na tym polu Hoffmannowskie opowiadania bliskie są poetyce ówczesnej baśni, w której świat irracjonalny traktowany jest na równi ze światem rzeczywistym i – na wskroś poważnie¹⁰.

⁸ Zob. G. Kozielek, wstęp w zb.: *Niemiecka nowela romantyczna*. Wybór i oprac. ... Wrocław 1975, s. XXIII–XXVII. BN II 181. Informacje o założeniach gatunkowych dawnej noweli niemieckiej czerpię z tego źródła.

⁹ Wielanda cytuje Kozielek we wstępie do *Niemieckiej noweli romantycznej* (s. XXIV): „W wypadku noweli [...] zakłada się, że nie rozgrywa się ona [...] w żadnym idealnym czy utopijnym kraju, lecz w naszym prawdziwym świecie, gdzie wszystko odbywa się w sposób naturalny i zrozumiały, gdzie wydarzenia nie należą wprawdzie do codziennych, niemniej mogłyby mieć miejsce każdego dnia i w tych samych okolicznościach”.

¹⁰ We współczesnych badaniach nad twórczością E. T. A. Hoffmanna i E. A. Poe'go akcentuje się rozróżnienie między fantastyką a cudownością, w powiązaniu z kategorią wyobraźni odbiorcy. Np. R. Caillois (*Odpowiedzialność i styl*. Wybór M. Żurowski. Przeł. J. Błoński. Warsza-

Gdy spojrzeć z tego punktu widzenia – czyli z perspektywy powiązań świata rzeczywistego z nierzeczywistym oraz z perspektywy sposobu wykorzystania fantastyki i będącej jego konsekwencją wizji świata przedstawionego – na teatr dramatyczno-muzyczny przełomu XVIII i XIX stulecia, widać bardzo wyraźnie, jak konwencja, której podlegał, bliska była pod tym względem konwencji baśni romantycznej¹¹. Nie może więc dziwić decyzja Hoffmanna o doborze literackiego pierwowzoru dla swej opery. Fabuła operowej *ONDYNY*, podobnie jak jej prototypu literackiego, skonstruowana jest na zasadzie pełnej korelacji zdarzeń należących do świata rzeczywistego i zdarzeń nadzwyczajnych, wynikających z działań sił pozaziemskich. Ingerencja mocy irracjonalnych w życie i los człowieka potraktowana jest w *ONDYNY* w pełni *serio* i stanowi ważne ogniwo prezentowanej w operze wizji rzeczywistości. Obecność duchów wodnych nie tylko posłużyła jako czynnik współtworzący baśniowy koloryt i jako sposób na wywołanie czarownego nastroju, ale przede wszystkim miała rozszerzać oraz pogłębiać wizję świata i człowieka, których nie można pojąć samym tylko rozumem i zmysłami, a także podkreślić istnienie i działanie pozaziemskiej sprawiedliwości. Przykład *ONDYNY* przekonuje, że owo poważne traktowanie mariażu świata rzeczywistego i irracjonalnego, charakterystyczne dla poetyki, jak też estetyki baśni romantycznej, stało się znamienne dla rodzącej się podówczas romantycznej opery. Co ciekawe, przenikanie się odmiennych rzeczywistości odpowiadało również jej założeniom estetycznym i formalnym. Jeżeli punkt odniesienia dla powiązania odrębnych bytów umieścimy nie tylko w planie idei dzieła operowego, ale także w planie jego struktury, zauważymy analogiczną zależność. Estetyka ówczesnej opery zakładała bowiem, iż charakterystyczne dla tego rodzaju dzieła połączenie różnych rodzajów sztuk nie stanowi o jego „nienaturalności” i nie wyklucza możliwości osiągania teatralnej iluzji. Zatem łączenie tego, co jakoby niemożliwe do połączenia, odnajdywanie związków między odległymi z pozoru rzeczywistościami i czynienie z tych powiązań podstawy wizji kreowanego świata, które było wówczas domeną baśni i noweli fantastycznej, charakteryzowało też przybierające przeróżne formy dzieło teatralno-muzyczne – i to w planie zarówno idei, jak i struktury utworu. W baśni romantycznej i opowiadaniach fantastycznych kreowano fikcję tak, by miała cechy prawdopodobieństwa, a świat irracjonalny odbierany był jako rzeczywisty

wa 1967), mając na względzie interpretację literatury fantastycznej i baśni, wiąże kategorię cudowności tylko z baśnią, odnosząc się do specyfiki wyobraźni dziecięcej. Wedle Caillois świat dziecka i jego baśni jest cudowny, gdyż nie ma różnicy między światem naiwnego odbiorcy a światem przedstawionym. Natomiast w literaturze fantastycznej dominuje połączenie pierwiastka prawdziwego i zmyślnego, który to związek jest świadomie przez dorosłego odbiorcę postrzegany. W czasach Hoffmanna rozróżnienie kategorii cudowności i fantastyki oraz wiązanie kategorii wyobraźni z odbiorcą interesowało szczególnie L. T i e c k a, a najważniejszym z tego punktu widzenia wystąpieniem była rozprawa pt. *Shakespeares Behandlung des Wunderbaren* (Sposoby traktowania cudowności przez Szekspira) z 1796 roku. Analizuje tę kwestię bardzo interesująco W. S z t u r c w książce *Teoria dramatu romantycznego w Europie* (Kraków 1999, s. 148–166). Na temat kategorii cudowności w ówczesnej operze zob. E. N o w i c k a, *Uwagi nad cudownością w operze*. W: *Otmienienie, cudowność, afekt*.

¹¹ Warto przy tej okazji pamiętać, iż związki baśni z estetyką operową są wcześniejsze niż narodziny romantyzmu. Już dzieła tworzone przez członków florenckiej Cameraty, uznawane za pierwsze opery w historii gatunku, nosiły miano „*dramma in musica*” albo „*favola in musica*”, czyli – muzyczna baśń. Również we Francji baśniowość była jednym z podstawowych wyznaczników estetyki operowej, przede wszystkim XVIII-wiecznej *opéra-comique* i *opéra-féerie*.

(Hoffmann w realizacji tej właśnie zasady upatrywał istotę prawdziwej poezji), w operze zaś, niejako analogicznie, właściwą tej formie scenicznej „nienaturalność” starano się sprowadzić do zasad „naturalności”, a „nierzeczywistość” – zrównać z „prawdą”¹².

Libretto *Ondyny* cechuje także wyraźne podobieństwo do ballady romantycznej. Kreacja tytułowej bohaterki oraz mocno zaakcentowana mitologizacja sił przyrody pozwalają traktować baśń Fouquégo i operę Hoffmanna jako spadkobierczy nie wczesnych ballad Goethego, a w szczególności utworów będących realizacjami stworzonej przez niego nowej formy balladowej, czyli tzw. *naturmagische Ballade* (ballady o magii przyrody), do którego to nurtu należą słynny *Rybak* (1778) i *Król elfów* (1782; w polskich przekładach tytułowany również jako *Król olch*). Najważniejszym przesłaniem ballad tego rodzaju było przekonanie o niezmożonej sile natury, mającej moc wpływania na ludzkie losy i wymierzania sprawiedliwości. Człowiek z *naturmagische Ballade* nie jest istotą niezależną i bezkarną, ale przedmiotem podlegającym działaniu potęg pozaziemskich, uosobionych w siłach nieskażonej natury. Analogiczną ideę zawiera baśń Fouquégo i oparta na jej kanwie opera Hoffmanna. Ondyna, jako wcielenie magicznej siły przyrody, poprzez miłość do Huldbranda zmienia bieg jego losu, a karząc niewiernego męża śmiercią – wymierza mu ostateczną sprawiedliwość.

Tradycję „ballad o magii przyrody” zapoczątkowaną przez młodego Goethego kontynuowali późniejsi poeci, których twórczość przypadła na czas rozkwitu niemieckiego romantyzmu. Tajemnica poddania człowieka działaniom nieuchwytnych sił oraz mitologizowanie zjawisk przyrody intrygowały nowe pokolenia romantyków jeszcze przez kilka dziesięcioleci. Pięknym poetyckim przykładem tej kontynuacji jest przejmująca ballada Eduarda Mörikego *Duchy nad jeziorem* z 1828 roku. Przedstawiona w tym liryku gromada duchów jeziora, „mgliście spływających po stokach gór” i „kołujących zwiewnie nad wodą”, wywołujących „modlitewne szmery fal”¹³, w dużej mierze przypomina chór duchów wodnych wykreowany w operowej *Ondynie*. Ukazana pod postacią duchów siła ziemskich żywiołów zadziwia, trwoży, przestrzega przed nieprawością i, co bardzo charakterystyczne, odzwierciedla stany emocjonalne bohaterów – niepokój, obawy, ukojenie. Owa poetycka wizja magicznej natury bliska była ówczesnej niemieckiej myśli filozoficznej – w kreacji duchów naziemnych i wodnych w *Ondynie* oraz w balladzie Mörikego wyraźnie odzywiają się echa „filozofii przyrody i tożsamości” Schellinga, wedle której „przyroda jest widocznym duchem, a duch niewidzialną przyrodą”¹⁴.

Ścisłe związki, jakie łączą *Ondynę* Hoffmanna z literaturą i filozofią wczesnego romantyzmu niemieckiego, odegrały bez wątpienia kluczową rolę w procesie tworzenia wizerunku tytułowej bohaterki. Można by zatem stwierdzić bez waha-

¹² Szersze omówienie problemu „naturalności” w operze początku XIX stulecia i związanych z nim kwestii odbioru krytycznego, gry aktorskiej oraz uwarunkowań estetycznych zob. A. Borkowska-Rychlewska, *Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*. Kraków 2006, zwłaszcza rozdz. 1: *U progu zmian. „Don Giovanni” Mozarta*. Na ten temat zob. też E. Nowicka, *Mickiewicz i sztuka opery*. W: *Omamienie, cudowność, afekt*.

¹³ Cytaty w przekładzie Z. Ciechanowskiej podaję za: *Niemiecka ballada romantyczna*. Oprac. Z. Ciechanowska. Wrocław 1987. BN II 142.

¹⁴ Cyt. za: Kozielek, wstęp w zb.: *Niemiecka nowela romantyczna*, s. X.

nia, iż Hoffmannowska Ondyna odzwierciedla w sobie charakterystyczne dla niemieckojęzycznych baśni, nowel fantastycznych i ballad sposoby przedstawiania istot pozaziemskich – w tym wypadku duchów wodnych i nimf. Bohaterka opery autora *Diablich eliksirów* byłaby zatem niejako probierzem ówczesnych pojęć i wyobrażeń na temat świata irracjonalnego i sił pozaziemskich, które cechowały wtenczas piśmiennictwo niemieckie. Ale nie należy przy tym zapominać, iż zrodzone pod niemieckim niebem wyobrażenia sił pozaziemskich zapładniały również imaginację poetów piszących w innych językach i w odrębnych kręgach kulturowych. Wiele wątków, zjawisk i postaci fantastycznych przywędrowało z niemieckiego romantyzmu do literatur innych europejskich narodów. Wyraźne ślady tej wędrówki noszą przecież Mickiewiczowskie *Ballady i romanse*, a przede wszystkim nieco późniejsza chronologicznie ballada *Ucieczka*, wzorowana na *Lenorze* Bürgera. Względem *Ondyny* Fouquégo i Hoffmanna zdecydowanie najbliższej sytuacji się ballada *Świtezianka*, której tytuł Mickiewicz opatrzył znaczącym przypisem: „Jest wieść, że na brzegach Świtezi pokazują się Ondyny, czyli Nimfy wodne, które gmin nazywa Świteziankami”. Co ciekawe jednak, XIX-wieczna tradycja literacka w Polsce wiązała wyobrażenia o ondynach nie tyle z mitologią germańską czy skandynawską, co przede wszystkim z litewską. Choć legendy o wodnych nimfach nie mają potwierdzenia w żadnym źródle mitologii litewskiej i ich XIX-wieczne wersje literackie należy raczej uznawać za świadectwo wpływu literatury niemieckiego romantyzmu lub zmyślane rozszerzenie znanego systemu Paracelsusa, w czasach Mickiewiczowskich utożsamiano ondyny z boginiami wodnymi pogańskiej Litwy. W polskiej *Encyklopedii powszechnej* Orgelbranda z 1865 roku hasło *Ondina* zostało zdefiniowane jako „bogini wodna w pogańskiej Litwie, zamieszkała na dnie rzek i wielkich jezior”. Wedle Orgelbranda nazywano ondyny także „gudełkami”, „dugnami” (od wyrazu „*dugnas*” – dno rzeki) oraz „narzeczonymi wód”, a charakterem i wyglądem odpowiadały one rodzimym „topielnicom” i ukraińskim „rusałkom”¹⁵. Zgodnie z ówczesnymi wyobrażeniami Mickiewiczowską Świteziankę należałoby więc traktować raczej jako siostrę litewskich gudełek i ukraińskich rusalek niż kuzynkę ondyny znanej z baśni Fouquégo i opery Hoffmanna¹⁶. Szczególnie iż nie brakowało w pierwszych dekadach XIX stulecia przepięknych literackich wcieleń wschodnioeuropejskich rusalek – by wymienić choć utwory Puszkina, Lermontowa, Gogola czy Szewczenki.

Mając zatem na uwadze peregrynację motywu nimf wodnych w przestrzeni ówczesnych literatur europejskich oraz jego popularność i różnorodność jego realizacji w odrębnych kręgach kulturowych, można postawić tu tezę – iż Ondyna to pełne wcielenie ważnego nurtu romantycznej literatury niemieckiej – rozszerzyć. Operowe oblicze Ondyny nie jest bowiem tak jednoznaczne, jak moglibyśmy sądzić z pozoru. Na jej wizerunek składają się cechy charakterystyczne dla niemieckiej literatury narodowej, ale ponadto także cechy znamienne dla innych piśmiennictw europejskich i dla folkloru obcych narodów. Jako przykład posłużyć może podkreślany w *Ondynie* związek duchów wodnych z siłami natury objawiany poprzez zjawiska atmosferyczne. Powodowanie zjawisk atmosferycznych –

¹⁵ *Encyklopedia powszechna* Orgelbranda. T. 19. Warszawa 1865, s. 917.

¹⁶ Na temat polskich ludowych wyobrażeń duchów wodnych zob. też L. J. Pełka, *Polska demonologia ludowa*. Warszawa 1987.

umiejętność zsyłania burz, deszczu, wichrów i gradu, to podstawowa cecha pięknych i powabnych wil i samowil występujących w podaniach bułgarskich oraz legendach ludów bałkańskich, polskich topielic i płanetników, a także nowogreckich nereid¹⁷. Trwałe i niezmiennie powiązanie miłości rusalki wodnej ze śmiercią, którym to związkiem naznaczona jest również Hoffmanowska Ondyna, choć cechowało wiele wodnych uwodzicielek stworzonych przez romantyzm niemiecki¹⁸, przede wszystkim charakteryzowało oblicza bohaterek podań ukraińskich. Ondyna skupia więc w sobie atrybuty właściwe dla kręgu kulturowego, z którego pochodzi, ale w dużej mierze jest również postacią reprezentatywną dla szerszej przestrzeni kulturowej i dla wyobrażeń spoza swej ojczyzny literackiej. Jeśli zaś przyjmiemy za słuszną tezę Witolda Klingera, twierdzącego, iż XIX-wieczne rusalki wywodzą się z tradycji grecko-rzymskiej, a ściślej ze starożytnego kultu nimf¹⁹, należałoby Hoffmannowską Ondynę uznać za postać łączącą wyobrażenia nie tylko z odrębnych przestrzeni kulturowych, ale również z odrębnych czasów. Wedle Klingera bowiem starożytne nimfy, jako szafarki wody (która była wszakże esencją boską), cechowały się podwójnością oblicza: z jednej strony groza, dzika namiętność i ból niesienia śmierci, z drugiej – boskość, łagodność i miłość; natomiast rusalki XIX stulecia, ukształtowane przez długie oddziaływanie tradycji starożytnej, zostały wyraźnie zdominowane przez jedno z tych obliczy – groźne i demoniczne. Ondyna wszakże, niczym starożytna nimfa, w równej mierze łączy w sobie demonizm niesienia śmierci z umiejętnością prawdziwej miłości i łagodności, sytuując się tym samym bliżej tradycji grecko-rzymskiej niż wiele jej XIX-wiecznych siostr.

Szata Ondyny z opery Hoffmanna jest zatem utkana z nici o odcieniach rodzimości i jednocześnie – uniwersalności. Czy można by wyobrazić sobie lepszą bohaterkę romantycznej opery? Wszakże mariaż rodzimości i uniwersalności stanowił podstawę dążeń teoretyków i twórców XIX-wiecznego dzieła teatralno-muzycznego. Napięcie między uniwersalnością a rodzimością muzyki (w tych kontekstach używano też wówczas pojęć „kosmopolityzm” oraz „narodowość” i „swojskość”) było jednym z najistotniejszych problemów poruszanych w ramach wystąpień teoretycznych oraz krytycznych w środowiskach bliskich ówczesnemu teatrowi muzycznemu. Wagę problemu poświadczą również jego trwałość w prowadzonych dyskusjach – o możliwościach wiązania się oraz przenikania narodowości i kosmopolityzmu w muzyce i w teatrze operowym pisano niemal przez cały wiek XIX. Dyskusja toczyła się także w Polsce, nabierając rozmachu w czasie pierwszych wystawień oper Stanisława Moniuszki, kiedy to na dobre rozgorzała batalia o narodowy teatr muzyczny w Warszawie, prowadzona głównie na łamach „Ruchu Literackiego” pod egidą Józefa Sikorskiego. Szczegółowo rozpatrywano

¹⁷ Wyczerpujące informacje o duchach wodnych we wschodnioeuropejskim kręgu kulturowym mieści w sobie książka W. Klingera *Wschodnioeuropejskie rusalki i pokrewne postaci demonologii ludowej a tradycja grecko-rzymska* (Lublin–Kraków 1949).

¹⁸ Ostatnio pisała o tym M. Janion (*Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 275–276): „romantyzm niemiecki, sięgając do ludowego mitu Meluzyny, stworzył wiele postaci wodnych uwodzicielek. Prastara asocjacja kobiecości i wody włączała jeszcze do romantycznych wierszy i obrazów malarskich – śmierć uwiedzionego mężczyzny. Pierwiastek kobiecy okazywał nieraz w utworach niemieckich romantyków swą siłą niszczycielską. Być może, w ten sposób objawiała się niemożność zintegrowania pierwiastka kobiecego ze świadomością męskich twórców”.

¹⁹ Klinger, *op. cit.*, zwłaszcza s. 22, 30–31.

wówczas podstawowe atrybuty muzyki, do których niemal bezspornie zaliczano właśnie „kosmopolityzm” (pisano: „muzyka jest językiem kosmopolitycznym”, „muzyka jest mową wszystkim narodom wspólną”) oraz „narodowość” („muzyka musi w swoim rytmie tchnąć życiem narodu”)²⁰.

Ondyna, zanurzona w nurtach baśniowej i balladowej cudowności, zawieszona na granicy rzeczywistego i nierzeczywistego świata, uosabiająca magiczne siły przyrody i moce pozaziemskiej sprawiedliwości, a nade wszystko – łącząca w sobie rodzimość poetyckich wyobrażeń i uniwersalizm idei, stała się dzięki wszystkim tym elementom wzorcową wręcz bohaterką opery romantycznej.

Ondyna wobec teorii dramatu romantycznego

Kształtowanie się teorii dramatu i teatru romantycznego, jak pisze Włodzimierz Szturc w swej znakomitej książce *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, naznaczone było dystansem pomiędzy tworzeniem wyabstrahowanych pojęć i kategorii estetycznych a praktyką, która w dużej mierze ignorowała przemianę myśli o teatrze, traktując go nader często jako pożyteczną zabawę lub rozrywkę. Dystans ów zaznaczył się szczególnie silnie w Jenie, w którym to ośrodku działali bracia Schleglowie, Tieck, a po części i Schelling, twórcy znakomitych kart w teorii nowoczesnego dramatu, natomiast teatry hołdowały sztukom nastawionym na dostarczanie publiczności czystej rozrywki. W niemieckiej refleksji nad dramatem romantycznym – przytaczam tu ustalenia Szturca – dominowało przeświadczenie, iż podstawą nowej literatury jest zasada mieszania gatunków, nadto poetyka fragmentu i ironii oraz kategorii fantastyki i cudowności. Wedle tych poglądów do grupy dramatów romantycznych należałyby zatem komedie fantastyczne i udratyzowane baśnie Tiecka (*Genowefa*, *Świat na opak*, *Kot w butach*), niedokończony dramat Hölderlina [*Empedokles*] oraz utwory, których bohaterem jest postać o tajemniczej biografii i zakłóconej tożsamości (np. *Woyzeck* Büchnera lub „dramaty do czytania” Kleista)²¹. Nie sposób wyczerpująco omówić tu wszystkich programowych wystąpień i refleksji na temat historii i teorii dramatu sformułowanych przez Herdera, Schległów, Schellinga, Tiecka czy Hegla, ale i nie wymaga tego myśl przewodnia niniejszego szkicu. Pozostawiając w centrum uwagi Ondynę Hoffmanna, spójrzmy przez jej właśnie pryzmat na propozycje niemieckich teoretyków dramatu romantycznego, a zwłaszcza – Augusta Wilhelma Schlegla.

W wydanych w latach 1809–1811, a wygłoszonych w roku 1808 w Wiedniu *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* Schlegel szkicuje teorię dramatu romantycznego na tle omawianej bardzo szeroko ewolucji całości rodzaju dramatycznego. Spośród wielu analiz dzieł literackich, prowadzonych przez Schlegla na użytek wykładów, ale i poza nimi, w odniesieniu do Ondyny szczególnie przydatne wydają się rozprawy krytyczne dotyczące twórczości Gottfrieda Augusta Bürgera i Ludwiga Tiecka oraz powieści Goethego *Wilhelm Meister*. Analiza

²⁰ Lirnik z Wołoczysk, *Myśli wstępne do historii muzyki polskiej*. „Ruch Muzyczny” 1860, nr 45. Szczegółowe omówienie problemu narodowości i kosmopolityzmu w operze XIX-wiecznej zob. Borkowska-Rychlewska, *op. cit.*, rozdz. *Świadome pióro krytyków – recepcja „Traviaty” w XIX-wiecznej Warszawie*.

²¹ Szturc, *op. cit.*, s. 12–13.

ballad Bürgera i udratyzowanych baśni Tiecka, z wykorzystaniem kategorii „cudowności” świata przedstawionego oraz wyznaczników kompozycji balladowej, poprowadziła Schlegla do powiązania poetyki tych utworów z narodzinami dramatu romantycznego. Schlegel – jak przekonująco pisze Szturc – był „o krok od wyprowadzenia dramatu z baśni, a zwłaszcza ballady”²².

Najważniejszą kategorią w baśniach Tiecka była dla Schlegla fantazja, gwarantująca połączenie świata rzeczywistego z irracjonalnym. Żywioł fantastyczny spletał się z żywiołem dowcipu, dzięki któremu fabuła nabierała lekkości i wdzięku. Istotną rolę odgrywał również pierwiastek muzyczny, u którego podstaw legły ludowe pieśni i rodzimy folklor. Wykorzystanie opozycji jasności i ciemności w celu odsłaniania sekretów bohatera i skrywania tajemnic natury oraz ciągle dopowiadanie nowych wątków sprzyjało zaś budowaniu wewnętrznej wielopiętrowości utworu. Gra wszystkich sygnalizowanych tutaj żywiołów, występowanie elementów charakterystycznych dla różnych rodzajów literackich oraz wielopiętrowość struktury zbliżała baśń – wedle Schlegla – do widowiska teatralnego.

W balladach Bürgera natomiast dostrzegł Schlegel głównie wagę wzajemnego oddziaływania fantazji i natury, dzielących pomiędzy siebie świat otwarty na nieskończoność. Podkreślał również pierwiastek dramatyczny ballad, przejawiający się w pozycji narratora (który – jak w teatralnych didaskaliach – rysuje scenę i wprowadza kategorie temporalne) oraz konstrukcji świata przedstawionego (który prezentuje się poprzez dialog dwóch lub trzech głosów). Rozwinięcie nkreślonych tu idei zamieścił Schlegel w eseju o *Wilhelmie Meistrze* Goethego (szkic w zasadzie poświęcony jest *Hamletowi* Szekspira). Dramat elżbietańskiego arcy-mistrza analizuje Schlegel jako utwór, gdzie rzeczywistość to tylko przedesoniek świata nadzmysłowego, a możliwość dotarcia do prawd obiektywnych jest zdeterminowana przez subiektywizm widzenia właściwego tym, którzy „czują więcej”. Dzięki zaś wszczępieniu w grunt dramatyczny partii lirycznych i narracyjnych dramatu Szekspira – wedle Schlegla – stanowi wzór nowego dzieła, w którym wszystkie rodzaje literackie spełniają określoną funkcję dramatyczną. W tym miejscu rodzi się możliwość powiązania nowoczesnego dramatu z balladą, jako że charakterystyczne dla romantycznego dramatu „zespolecie [...] dwu światów: subiektywnego i obiektywnego, wewnętrznego i teatralnego, partii lirycznych (poetyckich) i narracyjnych (fabuła, którą da się opowiedzieć) jest zasadą właściwą także balladzie”²³.

Sygnalizowane już w początkowej części niniejszego szkicu związki libretta *Ondyny* z baśnią i balladą ujawniają się na tle rozważań Schlegla jeszcze wyrazistiej. Co zaś istotniejsze – wyrazistość ta dowodzi, iż to właśnie teatr operowy świetnie umożliwił adaptację formalnych wyznaczników baśni i ballady, które miały stać się również wyznacznikami nowego dramatu. Najważniejsze bowiem elementy wyróżnione przez autora rozpraw o twórczości Tiecka i Bürgera jako charakterystyczne dla formułowania teorii dramatu romantycznego na podstawie poetyki baśni i ballad występują w *Ondynie*. Kategoria fantazji umożliwiła wykreowanie świata nacechowanego przenikaniem się dwóch rzeczywistości, realnej i nadzmysłowej. Stopniowe odkrywanie tajemnic człowieka i maskowanie se-

²² *Ibidem*, s. 138.

²³ *Ibidem*, s. 139.

kretów natury sprzyjało tworzeniu piętér wieloznaczności. Bez większego trudu wskazać można w *Ondynie* elementy liryczne, epickie i dramatyczne, dowodzące współistnienia wszystkich tych żywiołów w jednym dziele. Teatralno-muzyczny charakter opery umożliwił natomiast spełnienie innego postulatu – pełnego wykorzystania w dziele dramatycznym potencji żywiołu muzycznego.

Oczywiście, nie można nazwać libretta *Ondyny* dramatem romantycznym. Przed łatwością klasyfikacji przestrzega również fakt, iż status wielu dzieł dramatycznych powstałych w dobie romantyzmu jest wciąż nie do końca rozstrzygnięty. Pierwszym przykładem *Faust* Goethego – zgodnie z życzeniem autora, odrzucającego przecież romantyzm, w Niemczech nie traktuje się tego dzieła jako dramatu romantycznego, wbrew tradycji utrwalonej w Europie przez George Sand. We Francji natomiast dominuje tendencja rozszerzania granic tolerancji gatunkowej i często uznaje się za dramaty romantyczne wszystkie dramaty napisane w epoce romantyzmu. Analizując *Ondynę* i sytuując ją blisko rozważań Schlegla o sztuce dramatycznej, nie przypisuję tu sobie w żadnym wypadku prawa do proponowania wiążących klasyfikacji. Moim zamiarem jest tylko wskazanie niezwykle wyraźnych związków opery Hoffmanna z założeniami teoretycznymi jednego z twórców niemieckiej doktryny nowego dramatu u początków XIX stulecia. *Ondyna* jest subtelnym dowodem na to, iż marzenie teoretyków dramatu romantycznego w dużej mierze spełniła pierwsza opera romantyczna.

Warto tu napomknąć, że swoje miejsce znalazły w *Ondynie* również motywy literackie charakterystyczne dla ówczesnej epiki. Szczególnie interesujący wydaje się motyw ukrytego znamienia. Ujawnienie niezauważalnej cielesnej skazy w celu identyfikacji postaci było często stosowanym chwytem w romansach sentymentalnych, popularnych w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku. Na gruncie literatury polskiej charakterystycznym przykładem spożytkowania tego konceptu jest *Malwina* księżnej Marii Wirtemberskiej. Bohater romansu zostaje zidentyfikowany dzięki piętnu ognistego płomienia na ramieniu, co powoduje ostateczne rozwiązanie wszystkich zawłoścí fabuły i prowadzi do szczęśliwego finału. W *Ondynie* identyfikacja dzięki znamieniu nie pociąga jednakże za sobą pozytywnego biegu wydarzeń: znak w kształcie fiołka na plecach i stopie Bertaldy staje się przyczyną odkrycia jej prawdziwego pochodzenia, ale jednocześnie – pośrednim powodem tragedii. Trzeba w tym miejscu podkreślić, iż nagłe ujawnienie (bądź odkrycie) tożsamości bohatera należało do podstawowego repertuaru konceptów literackich doby romantyzmu. Klasyczna zasada niespodziewanego rozpoznania postaci, wywodząca się z literatury starogreckiej, stanowiła jeden z fundamentów romantycznej powieści grozy. Teatr operowy okazał się podatnym gruntem adaptacji tej zasady, czego *Ondyna* Hoffmanna jest wymownym dowodem.

Nakreślone tu pokrótce zależności i związki romantycznej opery o nimfie wodnej z tendencjami charakteryzującymi XIX-wieczną literaturę i ówczesną refleksję teoretycznoliteracką dobitnie poświadczają tezę o wyjątkowej zdolności dzieła operowego do pochłaniania oraz odzwierciedlania literackich i estetycznych impulsów swego czasu. *Ondyna*, silnie osadzona w XIX-wiecznej kulturze literackiej, okazała się probierzem ważnych tendencji stymulujących podówczas rozwój nie tylko dramatu, ale także liryki i epiki, dowodząc równocześnie, iż romantyczna reguła połączenia elementów wszystkich trzech rodzajów literackich w jednym dziele znakomicie sprawdziła się w teatrze muzycznym.

W tańcu, w geście, w słowie – *Ondyna* w teatrze XIX stulecia

Nazwana przez swych autorów „operą czarodziejską” („*der Zauberoper*”), muzyczna baśń o Ondynie płynnie wtapia się w szeroki nurt XVIII- i XIX-wiecznych utworów scenicznych, opatrywanych epitetami „czarodziejskie”, „fantastyczne” lub „romantyczne”²⁴. Opery, dramy, komedie, krotchwile i balety „czarodziejskie” stanowiły pokaźną część repertuarów wielu europejskich teatrów, począwszy od XVIII stulecia aż po drugą połowę wieku XIX, ciesząc się u ówczesnej publiczności ogromnym powodzeniem. Wspólną cechą tego rodzaju utworów, choć tak różnorodnych gatunkowo i tematycznie, było powoływanie do życia fantastycznych istot i nadzmysłowa, „cudowna” motywacja zdarzeń. W ramach baśniowej scenerii autorzy sztuk czarodziejskich rozwijali wątki przygodowe, fantastyczne i miłosne (także subtelnie nacechowane erotyzmem), ale również egzystencjalne, moralistyczne czy psychologiczne, wykorzystując siłę alegorii teatralnej i symbolu. Sztuki czarodziejskie wchłaniały motywy i obrazy wielu ówczesnych konwencji literackich oraz teatralnych, wabiąc przy tym różnorodnością scenicznych „efektów”, podporządkowanych kanonom widowiskowości romantycznej. Istotny element ich struktury stanowił pierwiastek muzyczny, mniej lub bardziej eksponowany, w zależności od formy utworu (w dramach, komediach, krotchwilach partie śpiewane, umieszczane pomiędzy dialogami mówionymi, pełniły funkcję ornamentu, natomiast w operach czy komediooperach pierwiastek muzyczny był, oczywiście, fundamentem dzieła).

W sztukach czarodziejskich imponowała rozmiarami plejada bohaterów fantastycznych. Wyobraźnię twórców i publiczności pobudzały postaci syren (przykładem słynne *Syreny Dniestru* Kauera), królewskich duchów (*Diament króla duchów* i *Król duchów alpejskich* Raimunda) oraz wróżek (*Wróżka Urzella* Favarta). Po legendę o ondynie, spopularyzowaną przez baśń Fouquégo, sięgnęli oprócz Hoffmanna także inni kompozytorzy operowi. W latach trzydziestych operę podejmującą ów wątek napisał Karl Friedrich Girschner, wykorzystując libretto barona de la Motte Fouquégo. Premiera 3-aktowej *Undine* z muzyką Girschnera odbyła się w Gdańsku 20 kwietnia 1837. Kilka lat później operę o wodnej nimfie skomponował, do własnoręcznie napisanego libretta, Albert Lortzing. *Undine* jego autorstwa wystawiono po raz pierwszy w Magdeburgu 21 kwietnia 1845.

Postać wodnej boginki okazała się też niezwykle atrakcyjna dla XIX-wiecznych twórców baletowych, tak zafascynowanych wówczas scenicznymi kreacjami istot pozaziemskich. Taneczne wcielenia Ondyny wpisują się w długi ciąg romantycznych baletów o nimfach, rusałkach i willidach, zapoczątkowany przez niepomierne sukcesy *Sylfidy* (romantycznego baletu-pantomimy z librettem Adolphe’a Nourrita i muzyką Jeana Schneitzhoeffera), wystawionej po raz pierwszy w Paryżu w 1832 roku²⁵. *Sylfida* święciła triumfy na wszystkich ważniejszych XIX-wiecznych europejskich scenach, a opracowany do niej przez Filippa Taglioniego układ choreograficzny (zwłaszcza napowietrzne loty Sylfidy i jej towarzyszek, wzbudzające niegasnące zachwyty publiczności i krytyki) wyznaczył wzo-

²⁴ Na ten temat zobacz ustalenia E. Nowickiej (*Drama czarodziejska. Gry teatralne i filozoficzne*. W: *Omamienie, cudowność, afekt*).

²⁵ O paryskich wystawieniach *Sylfidy* pisze pięknie Z. Raszewski w szkicu *O teatralnym kształcie „Balladyny”* („Pamiętnik Teatralny” 1959, z.1/2/3).

rzec romantycznego widowiska baletowego. Sukcesy *Sylfidy* zapewniły teatralnym rusałkom, ondynom i willidom, otulonym w zwiewne, białe muśliny – gdyż to właśnie podczas paryskiej premiery tego baletu ubrano tancerki po raz pierwszy w białe kostiumy z gazy, tzw. „paczki”, potęgujące wrażenie zwiewności i lekkości²⁶ – długi żywot w teatrach XIX-wiecznej Europy. Przywoływanie na scenę nimf umożliwiało choreografom opracowanie układów pełnych wdzięku, tancerkom dawało sposobność popisów gracji i lekkości, a inscenizatorom pozwalało na dużą skalę wykorzystywać zdobycze nowoczesnej inżynierii scenicznej. Przykład świetnego wyzyskania tych możliwości stanowi także romantyczny balet o Ondynie: *Ondine ou la Naïde (Ondyna, czyli Najada)* z muzyką Cesarego Pugniego i librettem, w którym pojawiają się główne wątki fabuły baśni Fouquégo. Wystawiono go po raz pierwszy 22 czerwca 1843 w Her Majesty’s Theatre w Londynie. Układ choreograficzny opracowali Jules-Joseph Perrot i Fanny Cerrito, scenografię zaprojektował William Grieve. Szczególne uznanie zdobył słynny „balet z cieniem” (wykorzystany nawet w XX-wiecznym balecie fantastycznym o Ondynie, z muzyką Hansa Wernera Henzego i librettem Fredericka Ashtona²⁷), a także skoki i loty powietrzne Ondyny, możliwe dzięki zastosowaniu flugu²⁸. Balet wystawiany był wielokrotnie i zapisał się na długie lata w repertuarach teatrów wielu europejskich miast.

Postać Ondyny wzbudziła też zainteresowanie René-Charles’a Guilberta de Pixérécourta, który w roku 1830 stworzył wraz z Thomasem-Marie-François Sauvage’em 4-aktową feerię („*féerie en quatre actes*”) zatytułowaną *Ondine ou la Nymphe des eaux*. Sztuka wystawiona była również w Krakowie, 16 i 17 kwietnia 1836, w języku polskim, pt. *Ondyna, dziewica wodna*, a w repertuarze określono ją jako melodramat. Fakt to tym ciekawszy, iż ani *Ondyna* Hoffmanna, ani popularny balet Pugniego i Perrota nigdy nie były w XIX stuleciu grane w Polsce, w żadnym z funkcjonujących wtedy teatrów²⁹.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, dlaczego tak się stało, skoro ówczesne polskie sceny reagowały dosyć szybko na europejskie wydarzenia teatralno-muzyczne i większość słynnych dzieł pojawiała się – z mniejszym bądź większym opóźnieniem – także i w polskich teatrach (bardzo często również w polskim przekładzie). Być może, na niekorzyść *Ondyny* zadziałał czas, na jaki przypadła jej berlińska premiera. W drugiej dekadzie XIX stulecia repertuar warszawskiego teatru składał się głównie z komedii, dram oraz tragedii klasycystycznych, podporządkowanych pojęciom czystości struktury, wzniosłości i ładu, czyli odległy był jeszcze od estetyki romantycznej. Triumfy święciła *Barbara Radziwiłłówna* Felińskiego (1817). Na gruncie operowym prym wiodły utwory Karola Kurpińskiego, dopiero przygotowujące publiczność na przyjęcie opery romantycznej (w tym względzie ważną rolę odegrał zwłaszcza *Pałac Lucycypera* – 1811, w którym znamien-

²⁶ Zob. *ibidem*, s. 164.

²⁷ Premiera: 27 X 1958, Londyn, Covent Garden, The Royal Ballet.

²⁸ Znana jest np. rycina przedstawiająca jedną ze scen z wykorzystaniem flugu: Ondynę (w tej roli Fanny Cerrito) wylatującą przez okno z izby Mateusza (rycina reprodukowana w przywołanym tu artykule Raszewskiego, s. 176).

²⁹ Polska premiera tej opery odbyła się dopiero w sezonie 2003/2004 w Teatrze Wielkim w Poznaniu (3 IV 2004, kierownictwo muzyczne: M. Wielo ch, reżyseria: U. Dre ch s e l, scenografia: R. K a j a).

ne dla romantycznej fantastyki rekwizyty: stare zamczysko, zjawy i demony, miały wytwarzać aurę tajemnicy). Spośród oper obcych kompozytorów trwałe miejsce w repertuarze zajmowały wówczas m.in. *Czarodziejski flet* Mozarta (polska premiera: Warszawa 1802) oraz *Przerwana ofiara* Wintera (1802), podejmujące tematy wywodzące się z późnego oświecenia. Kiedy zaś na początku lat dwudziestych polski teatr dojrzał do przyjęcia opery romantycznej, europejskie sceny brzmiały już muzyką *Wolnego strzelca*. Choć operę Webera wystawiono w Warszawie dopiero pięć lat po premierze berlińskiej (4 lipca 1826), wcześniej wykonywano na koncertach najpopularniejsze jej fragmenty, a doniesienia z europejskich realizacji regularnie pojawiały się w warszawskiej prasie, ugruntowując sławę *Wolnego strzelca* na długo przed jego polską premierą³⁰. Popularność *Ondyny* zdażyła zaś w tym czasie nieco osłabnąć. Upływ lat, w kontekście egzystencji scenicznej w Polsce, okazał się w tym wypadku sprzymierzeńcem opery Webera.

Trudno natomiast przypuszczać, żeby nieobecność *Ondyny* w polskim teatrze XIX-wiecznym mogła mieć związek z potencjalną niechęcią do osoby jej twórcy. Hoffmann był bowiem ceniony w Polsce nie tylko jako literat, ale również jako kompozytor i zawodowy muzyk. Czas spędzony przez niego w Poznaniu, Płocku, a przede wszystkim w Warszawie (w latach 1804–1807), którą był zafascynowany, obfitował w wydarzenia muzyczne z jego udziałem. Igor Bełza pisze:

Warszawa było to jedyne miasto, gdzie [Hoffmann] poświęcił się wyłącznie muzyce – śpiewał, grał, dyrygował, przybliżał muzykę ludziom, przede wszystkim Mozarta, jedyne miasto, gdzie wystawianie jego muzyczno-scenicznych utworów przeplatało się z wydawaniem i wykonywaniem jego sonat i utworów symfonicznych³¹.

Być może, gdyby *Ondyna* powstała dziesięć lat wcześniej, to Warszawa byłaby pierwszym miastem, które wystawiłoby tę operę, choćby ze względu na obecność kompozytora i możliwość odegrania dzieła pod jego batutą. Wszakże napisana w polskiej stolicy 2-aktowa opera Hoffmanna *Die lustigen Musikanten* (Weseli muzykanci, 1804) została po raz pierwszy wystawiona właśnie w warszawskim Teatrze Narodowym. Premiera, przygotowana przez niemiecki zespół teatralny pod dyrekcją Wojciecha Bogusławskiego, odbyła się 6 kwietnia 1805 i spotkała się z bardzo życzliwym przyjęciem krytyki i publiczności³². Natomiast w przypadku napisanej w Bambergu ponad dziesięć lat później *Ondyny* zapewne i w tym kontekście na jej niekorzyść zadziałał czas – wraz z jego upływem Warszawa powoli zapominała o dokonaniach Hoffmanna, które wzbogacały kulturę muzyczną stolicy na początku stulecia. Zanim zaś na dobre zawitała do polskiego teatru opera romantyczna, autor *Ondyny* odszedł – zmarł w roku 1822, który to rok znaczył dopiero początek polskiego romantyzmu.

³⁰ Zob. E. Szwanowski, *Repertuar teatrów warszawskich 1814–1831*. Warszawa 1973. – E. Nowicka, „*Der Freischütz*” i „*Wolny strzelec*”. (O polskim przekładzie libretta opery C. M. Webera). W: *Omamienie, cudowność, afekt*, s. 158.

³¹ Bełza, *op. cit.*, s. 91. Bliższe informacje na temat pobytu i muzycznych dokonań Hoffmanna w Warszawie zob. również w artykule J. Kosima *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann i Towarzystwo Muzyczne w Warszawie* (w zb.: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku. Studia i materiały*. T. 2. Red. Z. Chechlińska. Warszawa 1973).

³² Zob. Kosim, *op. cit.*, s. 133–134.

E. T. A. HOFFMANN'S "UNDINE":
AT SOURCE OF ROMANTIC OPERA AND DRAMMA

Hoffmann's *Undine* (1816) constitutes an archetype of European romantic drama, and is viewed by the appearance of the elements typical of early romanticism: fantasy, miracle and magic of nature. In this context, the opera's relationships with early romantic fable and German ballad prove important. The presentation of the real world and the fantasy world in *Undine* shows how the convention to which dramatic-musical theatre of the turn of 18th and 19th century was subjected reveal a close connection to a convention of romantic fable. Furthermore, mythologisation of the natural forces makes it possible to regard *Undine* as a heir of so-called Goethe's *Naturmagische Ballade*. *Undine* can be interestingly situated within the theory of romantic drama development, and especially within A. W. Schlegel's theses. Connections to the fable and the ballad, fantasy and miracle, coexistence of dramatic, lyric, and epic elements in one work and music element – all this allows for a formulation of a statement that the theoreticians' dream of a "new" theatre came true in Hoffmann's opera. Moreover, undine's popularity on European stages reflected not only on the opera, but also within the framework of other theatre genres: magical dramas, feeries, and ballets.