

УДК 792.03

Jarosław KOMOROWSKI

profesor, doktor habilitowany,
Zakład Historii i Teorii Teatru, Instytut Sztuki PAN,
Wydział Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej
im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

**Z GALICJI DO KIJOWA:
TEOFIL BORKOWSKI I JEGO TEATR 1858 – 1863**

W artykule przeanalizowano działalność T. Borkowskiego, aktora, śpiewaka, dyrektora teatru, który w trudnych realiach rosyjskiego panowania dążył do realizacji idei sceny narodowej. Autor zwraca uwagę na okresie kijowskim działalności wybitnego Polaka, kiedy on był kierownikiem zespołu polskiego, zespołu rosyjskiego, zespołu baletowego Maurice'a Piona oraz orkiestry

Do grona tych polskich teatrów, które w trudnych realiach rosyjskiego panowania dążyły do realizacji nakreślonej jeszcze przez Wojciecha Bogusławskiego idei sceny narodowej, bez wątpienia zaliczyć trzeba teatr w Kijowie za dyrekcji Teofila Borkowskiego¹. Gdy we wrześniu 1858 r. czterdziestotrzyletni Borkowski przybył ze Stanisławowa (pod zaborem austriackim) do Kijowa, był bogatym w teatralne doświadczenia dyrektorem wędrownego prowincjonalnego zespołu. Jako aktor i śpiewak debiutował dość późno, bo w 1845 r. w teatrze krakowskim. Na scenie występował jednak bez większych sukcesów. Jak stwierdził Karol Estreicher: „słaby tenorzysta, słabszy aktor – używany był do ról drugich”². Podczas galicyjskiego powstania 1846 r. dowodził oddziałem zbrojnym i został na pewien czas uwięziony przez Austriaków. W 1849 r. opuścił Kraków i utworzył własny zespół wędrowny, przez dziesięć lat występujący głównie w Galicji Wschodniej, na Ziemi Lwowskiej, Podolu i Pokuciu. Główne punkty jego teatralnych podróży to Sambor, Brzeżany, Złoczów, Tarnopol, Stryj, Kołomyja, Stanisławów. W latach 1850 – 1857 zespół Borkowskiego kilkakrotnie występował w Przemyślu³. Parę razy gościł też w bukowińskich Czerniowcach⁴.

Propozycja objęcia stałego teatru w wielkim mieście, do tego za granicą – bo w Rosji – zastała Borkowskiego w 1858 r. w Stanisławowie. Kto polecił galicyjskiego antreprenera kijowskiemu komitetowi teatralnemu, nie sposób dziś ustalić. Polskiej

¹ Pierwotna wersja tekstu ogłoszona została pod tytułem *Teofil Borkowski – Galicjanin w Kijowie* w tomie *Galicyjskie spotkania 2008*, red. U. Jakubowska, [Warszawa 2009], s. 203–214.

² K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. II, Kraków 1876, s. 103.

³ Wg Estreichera (Op. cit., t. IV, cz. 1, Kraków 1992, s. 480) w 1857 r. zespół odegrał w Przemyślu komedię *Studenci* i operę Donizettiego *Córka pułku*.

⁴ Zob.: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765 – 1965*, Warszawa 1973, s. 59.

scenie, istniejącej w Kijowie od początku XIX w., groził wówczas upadek. Zespół wcześniej tam występujący, po przedstawieniach w czasie kontraktów w styczniu i lutym 1858 r. zbankrutował i rozpadł się. Konieczność istnienia polskiego teatru w stolicy generałgubernatorstwa, obejmującego trzy gubernie na dawnych ziemiach Rzeczypospolitej (kijowską, podolską i wołyńską), w mieście, gdzie Polacy tworzyli społeczność liczną i aktywną⁵, była oczywista także dla władz rosyjskich. Rządowy komitet teatralny pod prezesurą generała-lejtnanta Pawła Iwanowicza Hessego, cywilnego gubernatora kijowskiego, podjął więc stosowne działania. W skład komitetu wchodził ponadto: Oktawian Jaroszyński, polski marszałek szlachty guberni kijowskiej, Piotr Dmitriewicz Sielecki, wicegubernator kijowski oraz Pokrowski, przewodniczący dumy miejskiej.

Borkowski podpisał w Kijowie kontrakt na sześć lat, formalnie od 20 XII 1858/1 I 1859 r. (choć działalność rozpoczął trzy miesiące wcześniej). Przejmując teatr na własną odpowiedzialność i rachunek, zobowiązał się do spłaty długów w wysokości około 30 tysięcy rubli. W ten sposób został dyrektorem dużego przedsiębiorstwa teatralnego, obejmującego zespół polski (do własnych aktorów dołączył kilku rosyjskich), zespół rosyjski (grywający także sztuki ukraińskie), zespół baletowy Maurice'a Piona (osiadły w Kijowie od 1852) i orkiestrę – w sumie ponad osiemdziesiąt osób personelu artystycznego. Dodać trzeba, że podział na zespół polski i rosyjski był nie tyle narodowościowy, co formalny i finansowy (oba zespoły rozliczane były oddzielnie i traktowane w praktyce jak odrębne teatry). Niektórzy polscy aktorzy, grający w obu językach, należeli zarówno do trupy polskiej, jak i rosyjskiej, pobierając po połowie gaży na rachunek każdej z nich. Wyłącznie w składzie zespołu rosyjskiego także znajdowali się Polacy, przede wszystkim aktorki (Helena Fabiańska, Maria Keil).

Budynek teatru, który oddano Borkowskiemu w użytkowanie, stał w centrum miasta, u zbiegu ulic Fundulewskiej i Włodzimierskiej, był nowy i nowoczesny. Wzniesiony został w latach 1854 – 1856 według projektu Ksawerego Skarszyńskiego. W czasie przedstawień – w krzesłach, amfiteatrze, łóżach i na galerii – mógł pomieścić ponad 800 osób, podczas balów nawet 1200. Na otwarciu gmachu 2/14 X 1856 r. odegrano *Doktora medycyny* Józefa Korzeniowskiego oraz dwa wodewile rosyjskie. Uznanie zyskały zarówno estetyczne walory gmachu (między innymi zdobiące sufit maski i instrumenty oraz malowana kurtyna z krajobrazem włoskim), jak i najnowsze wyposażenie techniczne, z zabezpieczeniem przeciwpożarowym włącznie: „Maszyneria układana wedle systemu wielkiego teatru w Petersburgu, a tym samym pozwalająca przenosić na scenę wszelkiego rodzaju sztuki. Podłoga parterowa ruchoma, dla balów maskowych, schody wszędzie granitowe. Wewnętrzne ozdobienie łóż śliczne, również i foyer niewielkie, ale ozdobne. Scena dostatecznie wielka; drzwi wchodowych [...] kilka; sufit metalowy akustyczny. <...> Rezerwuary na wodę mają komunikację ze sceną i maszynerią”⁶.

Teatr (zespół) polski w Kijowie pod dyrekcją Teofila Borkowskiego zainaugurował działalność 1/13 X 1858 r. „komedią ze śpiewkami” Jana Nepomucena Kamińskiego *Staroświeczyzna i postęp czasu*. Wśród trzydziestu pięciu utworów, pokazanych w pierwszym miesiącu, były tylko trzy sztuki obce. *Zemsta* oraz *Damy i huzary* (a wkrótce *Mąż i żona*, *Dożywocie* i *Pan Jowialski*)

⁵ Do 1863 r. Polacy stanowili np. około 50% ogółu studentów kijowskiego Uniwersytetu Św. Włodzimierza, który powstał po represyjnej likwidacji w 1832 r. Liceum Wołyńskiego w Krzemieńcu, przejmując cały jego majątek i wielu wykładowców. Zob.: J. Tabiś, *Polacy na uniwersytecie kijowskim 1834 – 1863*, Kraków 1974.

⁶ *Teatr w Kijowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1860 nr 35, s. 319; artykuł z drzeworytem Müllera (wg rysunku Ceglińskiego), przedstawiającym gmach teatru.

Aleksandra Fredry, *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale* Kamińskiego, sztuki Józefa Korzeniowskiego, Konstantego Majeranowskiego, Florentyna Gwozdeckiego, Władysława Ludwika Anczyca wyznaczały linię ambitnego, narodowego repertuaru. Także *Halka*, opera Stanisława Moniuszki, wystawiona po raz pierwszy 21 I/2 II 1861 r. i wielokrotnie wznawiana. Jak widać, Borkowski doskonale rozumiał znaczenie dobrego polskiego teatru dla zachowania tożsamości narodowej w warunkach nieistnienia własnego państwa. Problemy w tym zakresie miał zresztą nie tylko, co oczywiste, z rosyjską cenzurą, ale także (jak wcześniej Józef Ignacy Kraszewski w Żytomierzu) z częścią własnej publiczności, która wolała repertuar lżejszy, czysto rozrywkowy⁷. Większość była jednak zadowolona, a kijowski korespondent „Tygodnika Ilustrowanego” pisał z uznaniem: „Od roku już p. Borkowski jest dyrektorem, a zręczne i umiejętne prowadzenie zjednało mu szacunek publiczny. Obie sceny są dobrze utrzymane, posiadają bowiem artystów utalentowanych. Repertuar polski odznacza się wyborem sztuk, a wykonanie ich rzeczywistą wartością artystyczną. Artyści i artystki tutejszej sceny są to ludzie wykształceni, a w krótkim przeciągu czasu zasłużyli na oklaski na scenie i na szacunek powszechny jako ludzie towarzystwa. Koniec roku 1859 był ważnym dla sceny tutejszej; szeregiem całym były odegrane najznakomitsze dzieła z naszej literatury, a odegrane z talentem, pracą i usiłowaniem oddania słów naszych pisarzy tak, jak tego rzecz sama i myśl autorów wymagały”⁸.

Działalność Borkowskiego w swoisty sposób „docenił” po latach rosyjski historyk Nikołaj Nikołajew w opublikowanym w 1898 r. zarysie dziejów teatru kijowskiego. Nastawiony skrajnie antypolsko, uznał, że „cudzoziemiec” z Galicji zawdzięczał powodzenie bliżej nieokreślonemu, złowrogiemu „stronnictwu”, które w Kijowie dążyć miało do zniszczenia, sparaliżowania wszystkich kulturalnych usiłowań rosyjskiej administracji i społeczności, i nie tyle chciało zachować swoje narodowe przywileje, co spolonizować, skatolicyzować i ujarzmić rosyjskich i prawosławnych mieszkańców kraju⁹.

Również w repertuarze obcym, obok popularnych komedii i fars, trafiały się utwory najwyższego lotu: *Maria Stuart* i *Dziewica Orleańska* Friedricha Schillera, *Ruy Blas* Victora Hugo. *Uriel Acosta* Karla Gutzkowa – a także trzy dramaty Williama Shakespeare’a. W dniach 19 XI/1 XII 1858 r. oraz 13/25 V 1859 r. pokazano *Receptę na złośnice* w niemieckiej przeróbce Franza von Holbeina (*Liebe kann alles*, 1822), przełożonej na język polski w 1828 r. dla teatru we Lwowie. We wrześniu 1861 r. do Kijowa przybył Ira Aldridge, amerykański Murzyn, zwany w Europie „afrykańskim Roscjuszem”. Sławny tragik dwukrotnie, 20 IX/2 X i 22 IX/4 X wystąpił z zespołem polskim w popisowej roli Otella. Gość grał po angielsku, towarzyszący mu aktorzy po polsku, w przekładzie Józefa Paszkowskiego. Był to – co ważne – sceniczny debiut opublikowanego w 1859 r. w „Bibliotece Warszawskiej” znakomitego przekładu. Angielsko-polski spektakl musiał brzmieć dość oryginalnie i zarazem charakterystycznie dla teatralnej „epoki gwiazd”¹⁰. Oba spektakle szły przy pełnej, a nawet przepełnionej widowni, mimo podwyższonych cen biletów.

Trzy miesiące później, 13/25 XII 1861 r. zespół polski pokazał *Hamleta* w pochodzącym z roku 1797, anachronicznym już tłumaczeniu Wojciecha

⁷ K. Estreicher *Teatra w Polsce...* Op. cit., S. 115.

⁸ *Teatr w Kijowie...* Op. cit., S. 320.

⁹ Н. И. Николаев, *Драматический театр в г. Киеве. Исторический очерк (1803 – 1893 гг.)*, Киев 1898, s. 43 (przekład J. K.).

¹⁰ Po raz drugi Aldridge gościł w Kijowie w 1866 r., grając z aktorami rosyjskimi.

Bogusławskiego z niemieckiej przeróbki Friedricha Ludwiga Schrödera¹¹. Przedstawienie kijowskie jest najpóźniejszą znaną realizacją sceniczną tego tekstu. Borkowski mógł sięgnąć po przekład z oryginału Ignacego Hołowińskiego (Wilno 1839), może więc wybór Szekspirowskiego arcydzieła w wersji sporządzonej przez „ojca sceny narodowej” nie był przypadkowy? Tragedię grano na benefis Anieli Trzeciak, zapewne w roli Ofelii, ale publiczność tym razem zawiodła i dochód był niewielki.

Pierwszy rok (i trzy miesiące) teatralnej pracy podsumował *Rocznik Teatru Kijowskiego poświęcony lubownikom sceny na rok 1860*, zgodnie z powszechnym wówczas obyczajem przygotowany przez suflera, Jana Orłowskiego¹². Obok składu wszystkich zespołów oraz polskiego repertuaru (od 1 X 1858 do 27 XII 1859) znalazł się w nim długi wiersz *Z powinszowaniem Nowego Roku*, oparty na motywie „świata – teatru”. Jego końcowy fragment brzmi:

Jedną maleńką dramatu scenę
Ja dziś chcę zagrać, i Melpomenę
Za tarczę biorąc, kłaniam się wkoło
I na was wszystkich patrząc wesoło
Wszego dobrego, życzeń spełnienia,
Zapomnień smutku i udręczenia,
Szczęścia w tym roku życzę Wam szczerze,
A może, nawet i trochę wierzę,
Ze lepiej będzie. – Daj to Wam B o ż e!
A wtedy scena lepiej pójść może.
Bo gdy wśród życia nie będzie maski,
Gdy miłość zniszczy wszystkie niesnaski
I gry nie będzie wśród życia sceny,
O, to my wtedy w ślad Melpomeny
Idąc przed Wami, zyszczem uznanie.
Lecz dzisiaj, zacni Panowie, Panie,
Chociaż idziemy jednakim torem,
Každy z Was w życiu lepszym aktorem.

W lipcu 1860 r. Borkowski wyjechał z polskimi aktorami na występy do Kamieńca Podolskiego i bezskutecznie starał się o objęcie tamtejszego teatru po zmarłym właśnie Janie Piekarskim. Lepiej powiodło mu się w Żytomierzu, gdzie wobec rezygnacji Adama Miłaszewskiego, na przełomie listopada i grudnia 1860 r. otrzymał pożądaną drugą dyрекcję, i to na korzystnych warunkach: miał bezpłatnie użytkować gmach teatru, otrzymując subwencję od szlachty. Inauguracyjne przedstawienie *Mieszczan i kmiotków* Gwozdeckiego odbyło się już w pierwszych dniach grudnia¹³. W styczniu lub lutym 1861 r. na afiszu pojawiła się Moniuszkowska *Halka*, w sezonie następnym wartościowe polskie dramaty: *Wyrok Jana Kazimierza* Władysława Syrokomli i *Szlachectwo duszy* Jana Chęcińskiego. Wedle przekazów Borkowski nie dbał jednak o teatr żytomierski tak jak o kijowski, traktując go przede wszystkim jako źródło dodatkowych dochodów, toteż po niespełna dwóch latach, w połowie 1862 r. zmuszony był ustąpić z dyрекcji¹⁴.

¹¹ Premiera we Lwowie 9 IV 1798. Tekst został wydany dopiero w 1821 w Warszawie, w czwartym tomie *Dzieł dramatycznych* Bogusławskiego.

¹² *Rocznik Teatru Kijowskiego poświęcony lubownikom sceny na rok 1860 zebrał i wydał J. W. Orłowski sufler sceny polskiej*, [Kijów 1859].

¹³ *Żytomierz, d. 9 grudnia 1860 r.*, „Gazeta Codzienna” 1860 nr 327.

¹⁴ Zob.: J. Komorowski, *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku*, Wrocław 1985, s. 48, 110–112.

Zarządzając dużym teatralnym przedsiębiorstwem i mając na co dzień do czynienia z licznym, wielonarodowym personelem, Borkowski musiał się borykać z licznymi problemami nie tylko finansowej, ale także organizacyjnej i obyczajowej natury. Postanowił zatem wykorzystać wieloletnie dyrektorskie doświadczenie dla stworzenia teatralnego kodeksu, zbioru obowiązujących, szczegółowych przepisów i zasad. W 1861 r. ukazał się dwujęzyczny druk pod tytułem *Powszechne prawidła dla teatru, zebrał i wydał Teofil Borkowski, dyrektor teatrów kijowskich i teatru żytomirskiego*¹⁵. W *Przedmowie* czytamy: „Jak podstawą każdej instytucji jest porządek, tak i stowarzyszenie teatralne winno opierać się na wyrozumiałości i doświadczeniu naczelnika – i na zdolności i dobrej woli członków.

Ponieważ zaś zgodność zdań, pojęć i myśli razem zebranych osób rozmaitego usposobienia utrzymać w jedności jest rzeczą trudną, a nieprzewidziane wypadki, nie wzorowe postępowanie drugich itd., i najlepszego mogą poprowadzić mylną drogą, z tych powodów muszą być ustanowione PRAWIDŁA, usuwające, ile możliwości, wszelki nieporządek, i zabezpieczające każdemu z osobna, a oraz i całej instytucji spokój i pomyślność”.

W 129 paragrafach ujęte zostały wszelkie możliwe aspekty działalności teatru, w podziale na dwie wyraźnie wyodrębnione części. Znacznie obszerniejsza część pierwsza (§ 1–110) to przepisy ogólne, administracyjne, organizacyjne, porządkowe i socjalne (wynagrodzenie za czas choroby, urlopy), adresowane przede wszystkim do aktorów. Część druga (§ 111–129) zawiera „instrukcje”, czyli dokładne zakresy obowiązków teatralnych „oficjalistów”, od reżysera poprzez aktorów do nocnego stróża. Nieprzestrzeganie prawideł pociągało za sobą kary, przede wszystkim finansowe (wydalenie z teatru groziło za przewiny najcięższe). Egzekwowano je bądź w formie określonego procentu od gaży, bądź też wedle ustalonego w paragrafach „cennika” – od 10 kopiejek do 5 rubli¹⁶. Pieniądze te, potrącane z comiesięcznej gaży, trafiały do odrębnej „kasy karnej”. Dyrektor wypłacał z niej zapomogi dla „zubożałych, chorych lub bez sposobu do życia członków teatru” (§ 126).

Powszechne prawidła dla teatru wydane zostały po polsku i po rosyjsku – równolegle, na sąsiednich stronach, przy czym żaden z tych tekstów nie jest ścisłym przekładem drugiego. Wersje językowe różnią się wieloma szczegółami, niektóre paragrafy są nieco obszerniejsze po rosyjsku, inne po polsku. Zapewne więc Borkowski napisał najpierw tekst w języku ojczystym, a następnie powtórzył go po rosyjsku w tonie bardziej suchym, urzędowym (więc częstokroć precyzyjniej). Nie można również wykluczyć, że tekst rosyjski sporządziła na zlecenie inna osoba. Wśród różnic zwraca uwagę obyczajowa delikatność sformułowań, przeznaczonych dla polskich aktorów. „Wyrzucanie śliny bez użycia do tego chustki” po rosyjsku staje się po prostu pluciem na podłogę (§ 64), a tajemnicza niedyspozycja aktorek, „które z własnej winy przez dłuższy czas obowiązku spełniać nie mogą” – okazuje się zajściem w ciążę (§ 20).

Pełny tekst *Powszechnych prawideł dla teatru*, cennego źródła wiedzy o realiach i obyczajach teatralnych połowy XIX w., został opublikowany w

¹⁵ Kijów 1861, s. VIII, 95. Zezwolenie cenzora z 20 lipca 1860 r. wskazuje, że przepisy powstały znacznie wcześniej, niż zostały opublikowane.

¹⁶ Dla porównania: najtańszy bilet w amfiteatrze kosztował 30 kopiejek, na galerii – 40 kopiejek, za krzesłami – 75 kopiejek, w ośmiu rzędach krzesel od 1 do 2 rubli, w łóżach numerowanych 4 lub 5 rubli, cała łoża pięciosobowa – 4 do 8 rubli, ośmiosobowa – 10 rubli, dziesięciosobowa – 15 rubli; ceny na przedstawienia benefisowe były podwyższone. Krzesło dostawne pod łożami w przypadku nadzwyczajnej frekwencji kosztowało 2 ruble.

„Pamiętniku Teatralnym”¹⁷. Warto tu jednak przytoczyć wybór najbardziej charakterystycznych przykładów:

§ 7

Obraza publiczności w najściślejszym znaczeniu tego wyrazu ściąga karę utraty gaży od 1/2 do trzechmiesięcznej. Prócz tego w nadzwyczajnych wypadkach winny oddany zostanie pod sąd <...>.

§ 9

Gdyby kto, czego się nawet nie przypuszcza, w stanie upicia się przestąpił progi gmachu teatralnego, podpada karze utraty jednodniowej gaży. Kto się pokaże w takim stanie na próbie zwyczajnej, płaci 1/4 część gaży miesięcznej, na jeneralnej – półmiesięczną gażę. Kto w stanie nietrzeźwym występuje na scenę w czasie przedstawienia, traci najmniej całą gażę miesięczną lub otrzymuje dymisję <...>.

§ 17

Każdy angażowany i należący do sceny winien ogólnie dokładać sił swoich dla dobra dyrekcji i nigdy nie działać na jej szkodę <...>.

c) O mających się przedstawiać operach, dramatach, komediach itp. nie wolno nikomu z członków wyrokować przed publicznością i sądzić źle lub dobrze, tak pisemnie, jako też i ustnie <...>.

g) Nie wolno pod żadnym względem przed publicznością wyjawiać sekretów teatralnych, rozbierać i roztrząsać działań lub postępowań dyrekcji.

Kto przeciw tym punktom działa, traci półmiesięczną do trójmiesięczną gażę. W wypadku, gdyby dyrekcja poniosła szkodę pod jakimkolwiek bądź względem, otrzymuje członek wykraczający natychmiast dymisję, tracąc nie tylko zaległą gażę, lecz także benefisa i wszelkie pretensje <...>.

§ 35

Rola przez dyrektora albo do tego upoważnionego reżysera podpisana nazwiskiem artysty, nie może być przez niego odrzuconą lub odesłaną. Gdyby jednakże członek sądził mieć przeciw niesłusznemu przypisaniu mu tejże roli ważne powody, wolno mu w przeciągu 24 godzin pisemnie podać do dyrekcji, która uznawszy powody za słuszne, może je uwzględnić <...>.

§ 41

Kto sobie samowolnie odmiany w roli czynić pozwala, płaci 1/10 część z każdego rubla swej gaży miesięcznej, a zaś za taką zmianę, która by szkodliwy wpływ na sztukę wywarła, kara podwyższoną być może <...>.

§ 45

Przy wszystkich próbach bez wyjątku zastrzega się spokojność, porządek i uwaga. Kto rozmawianiem, śmiechem nieprzyzwoitym, tupaniem nóg, trzaskaniem drzwiami albo innymi przeszkodami przerwę czyni, płaci kary 1/4 część gaży dziennej <...>.

§ 61

Kto drugiemu rolę jakimkolwiek bądź sposobem psuje (czyniąc niepotrzebne żarty wtenczas, gdy uwaga widzów zwróconą jest na ważną jaką scenę) lub gdy kto samowolnie z roli coś opuści i jemu powierzoną rolę umyślnie psuje albo niezmiarkowane przez publiczność błędy drugiego daje poznać, czy to słowem, poruszeniem, mimiką lub podpowiadaniem, a nade wszystko gdy przez złą wolę albo czelność coś uczyni, czym się sztuka oziębi, i przedstawieniu tym sposobem zaszkodzi, traci gażę półmiesięczną, która to kara podług okoliczności powiększoną być może <...>.

§ 64

¹⁷ J. Komorowski, „Powszechne prawidła dla teatru” Teofila Borkowskiego i jego dyrekcja w Kijowie 1858 – 1863, „Pamiętnik Teatralny” 2008 z. 1–2, s. 195–239.

Jest jeszcze przyzwoitość sceniczna, która po wielu teatrach bardzo często bywa nadwerżaną i sprawia na publiczności wyższej niemiłe wrażenie. Do tego należy wyrzucanie śliny bez użycia do tego chustki, tym sposobem sceny zanieczyszczać nie wolno. Raz, że się uchybia przyzwoitości, a po wtóre, że tym sposobem drogie suknie i materie damom się plamią. Jako też:

a) Całowanie na scenie, gdy sztuka wyraźnie nie wymaga, jest wzbronione. Nigdy mężczyzna damy w usta całować nie powinien, a gdyby autor w swej informacji to umieścił, w takim razie całuje się w bok twarzy lub w czoło. Umyślne przestąpienie tego § karze się straceniem gaży półmiesięcznej <...>.

§ 74

Wywołany artysta winien okazać dziękczynność swoją tylko milczącym ukłonem, ale nigdy słowami, pod karą utraty miesięcznej gaży. Wyjątki mogą być za wiedzą dyrektora albo zastępcy, lecz tylko w nadzwyczajnych wypadkach, jak na przykład pierwsze wystąpienie po długiej i niebezpiecznej słabości etc. Ta sama kara ustanawia się dla tych, którzy by cokolwiek bądź w trakcie odbywającej się sceny ważyli się mówić do publiczności.

§ 75

Kto jest zatrudniony w przedstawieniu, nie wolno mu ani przed zaczęciem, ani w akcie, ani w antraktach, ani nawet już po odegraniu swej roli wejść gdziekolwiek bądź między widzów, pod karą trzechdniowej gaży <...>.

§ 81

Każdy jest obowiązany na wyznaczonym dla niego miejscu w położone suknie ubierać się i nie śmie mieniać się z drugimi. Również, jeżeli kostium swój uszkodzi, rozerwie, albo na ziemię porzuci lub poważy się obetrzeć nim twarz z charakteryzacji, za ten nieporządek płaci trzechdniową gażę. Rzeczy, które miał na sobie, winien na powrót położyć na swoim miejscu <...>.

§ 114

i) <...> Manuskrypta lub za takowe uważane egzemplarze, czy to całe, czy częściowo, bez wiedzy dyrektora pod najsurowszą odpowiedzialnością nie mogą być odpisywane. Bibliotekarz nie śmie obcym, pozateatralnym osobom wypożyczać książki, jak również czuwać nad tym powinien, aby i członek teatru tego nie czynił. Ktokolwiek ten przepis przestąpi, płaci od 1 do 3 rub. Kary <...>.

§ 117

a) Użyci do roznoszenia afiszów winni takowe jak najsumienniejsz we wszystkich punktach miasta wskazanych im rozlepić i rozdawać zawczasu. Za każdą godzinę spóźnienia płacą dwudniową gażę <...>.

c) Winni na to uważać, ażeby rozlepione afisze nie były zdzierane lub zrywane, a ujawszy tego, który to czyni, winni go dostawić natychmiast do policji. Gdyby to była osoba z wyższej klasy, powinien afiszer dowiedzieć się o jej nazwisku i donieść dyrektora.

§ 118

a) Służba użyta do odbioru biletów i otwierania łóż, także i wskazywania miejsc, winna być zawsze w stanie trzeźwym, przyzwoicie ubraną i najgrzeczniejszą dla publiczności <...>.

b) Jeżeliby stojący przy biletach poważył się kogokolwiek wpuścić bez biletu, bądź to krewnego lub znajomego, nie mając poprzednio na to pozwolenia od dyrektora, płaci za każdą osobę w ten sposób wpuszczoną 2 razy większą cenę, jaka jest na to miejsce wyznaczoną.

§ 122

Pierwszym i najgłówniejszym obowiązkiem nadzorca jest strzec gmachu teatralnego od ognia. Dlatego pilnie powinien zwracać uwagę, aby rezerwuary

napełnione były wodą, rury wszystkie w porządku, oprócz tego kilka kadzi, żelaznych wiader i pompy (sikawki) były zawsze gotowe do użycia <...>.

§ 128

W bardzo ważnych wypadkach, jeżeli członek do kary podany ma gruntowne przyczyny niesłuszności onej, może apelować o zniszczenie tejże. W takim razie sześciu członków scenicznych męskich składają radę, z których trzech wybiera dyrektor, trzech zaś strona interesowana. Komisja ta wybiera między sobą starszego z dwoma głosami. A ci jak rozstrzygną, poddać się temu potrzeba.

§ 129

Kasjer przy wypłaceniu gaży każdego miesiąca winien z przekraczających przepisy teatralne odciągać kary.

Drobiazgowo prawidła zamyka zwięzła *Uwaga* dyrektora: „Obowiązkiem każdego członka jest obznajomić się ze wszystkimi punktami tych ustaw, ażeby potem nie tłumaczyć się niewiadomością, która to pod żadnym względem przyjęta nie będzie. Gdyby dyrekcja uznała potrzebę coś dodać lub zmienić w tych ustawach, to osobnym cyrkularzem dodatek ten będzie wszystkim ogłoszony. Dyrekcja dołoży najusilniejszych starań, ażeby znieść wszelkie nadużycia sceniczne, a które każdego prawego, rozsądnego i sztukę miłującego członka oburzają. Prawidła te mogą być tylko przykrymi dla osób, nie pojmujących swego szczytnego stanowiska, i lekceważących teatr”.

Od 1860 r. w prasie galicyjskiej pojawiały się doniesienia, że Borkowski jakoby otrzymywał subwencję od polskich obywateli, którą wbrew intencjom ofiarodawców przeznaczać miał na zespół rosyjski. Dotknięty do żywego pomówieniami, piętnującymi go w istocie za brak patriotyzmu, co było oskarżeniem najcięższym, dyrektor ogłosił w marcu 1862 r. dokładne sprawozdanie finansowe. *Bilans Teatru Polskiego w Kijowie od dnia 25 lutego 1859 roku wydany do wiadomości publicznej* zawiera kompletny repertuar od 19 kwietnia 1859 do 20 lutego 1862 r., z precyzyjnym rozliczeniem każdego przedstawienia, a ponadto „ilość artystów dramatycznych, ich gażę miesięczną oraz <...> dochody z abonamentów, maskarad, żywych obrazów itd”¹⁸. W *Przedmowie* Borkowski pisał: „Podając takowy rozbiór do publicznej wiadomości, spodziewam się, że publiczność, rozpatrzywszy niniejszy bilans, przekona się, czy odbierałem jaką subwencję, czy nie starałem się wszelkimi środkami utrzymać w możebnym stopniu scenę polską i wpłynąć na jej wzrost – jedynie tylko własnymi siłami.

Spełniając sumiennie moje zadanie, byłem pewnym, że nikt zarzutów czynić mi nie może i nie powinien, lecz widzę, że wyż. wspomniane korespondencje mogły do pewnego stopnia nie znających szczegółów teatralnych w błąd wprowadzić, a moje najszczęsze chęci i cele wytłumaczyć opacznie”¹⁹.

Kres istnieniu polskiego teatru w Kijowie przyniosło – jak w ogóle na Ziemiach Zabrzanych – powstanie styczniowe, definitywnie zaś powowstaniowy, represyjny zakaz władz rosyjskich²⁰. Wystąpienia zbrojne na Ziemi Kijowskiej były krótkotrwałe. Walkę rozpoczęto 8 maja 1863 r., by wedle słów odezwy Wydziału Prowincjonalnego na Rusi „przelać krew swą dla dobra całego kraju”. Słabe

¹⁸ [T. Borkowski], *Bilans Teatru Polskiego w Kijowie od dnia 25 lutego 1858 roku wydany do wiadomości publicznej*, Kijów 1862. Data otwierająca *Bilans...* to początek pierwszego pełnego sezonu, a więc i roku finansowego nowej dyrekcji (sezon liczono od początku Wielkiego Postu – podczas którego nie było przedstawień, co najwyżej „żywe obrazy” – do końca karnawału roku następnego).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Zob.: J. Komorowski, *Wobec zaborcy. Teatr na kresach południowo-wschodnich w XIX i początkach XX wieku* [w:] *Pośród spraw publicznych i teatralnych. Marcie Fik przyjaciela koledzy uczniowie*, Warszawa 1998, s. 230.

oddziały zostały rozbite w ciągu tygodnia, a powstańcy uwięzieni w Kijowie, w kazamatach Krzywej Kaponiery (ros. Косой Капонир). Przywódców (m. inn. Płatona Krzyżanowskiego i Władysława Padlewskiego) rozstrzelano, kilkuset „miałeźników” Rosjanie zesłali na Sybir, konfiskując ich majątki²¹.

Borkowski bez wątplenia zaangażował się w patriotyczną działalność, w jakim jednak stopniu, nie wiadomo. Nikolajew napisał później, że dyrektor „skompromitował się niemal jawnym sprzyjaniem polskim tendencjom rewolucyjnym”²². W napiętej sytuacji niewiele było zresztą trzeba. W komedii Johanny Franul von Weissensturn *Ostatni sposób*, wystawionej 21 I/2 II 1863 r. (gdy wiadano już o wybuchu powstania w Królestwie), publiczność dopatrzyła się aktualnych aluzji i reagowała z entuzjazmem²³. Wkrótce potem, po zakończeniu sezonu, polski zespół wyjechał na występy do Odessy, skąd już nie wrócił i przestał istnieć.

Podjejrany o nieprawomyślność Borkowski został odsunięty od kierowania kijowskim teatrem, teraz już tylko rosyjskim, ale do wygaśnięcia kontraktu w 1864 r. otrzymywał należny procent z zysków. Pozostał w Kijowie, o tym jednak, co robił przez kolejnych trzydzieści z górą lat życia, niewiele da się powiedzieć. W 1896 r. opublikował w gazecie „Жизнь и искусство” artykuł o historii teatru kijowskiego. Zmarł w 1897 r., daleko od stron rodzinnych, i z pewnością pochowany został w polskiej części Cmentarza Bajkowego – ale jego grobu dziś już odnaleźć nie sposób. Bez wątplenia zrobił karierę, gdy z galicyjskiej prowincji przybył objąć dyrekcję teatru w jednym z największych miast ówczesnego Cesarstwa Rosyjskiego. Niewątpliwie też sprostął trudnemu zadaniu, skoro nie tylko uratował polską scenę w Kijowie, ale także zapewnił jej wysoki poziom. Dla zachowania narodowej tożsamości Polaków z najdalszych Kresów miało to ogromne znaczenie. „Spełniając sumiennie moje zadanie, byłem pewnym, że nikt zarzutów czynić mi nie może” – napisał Teofil Borkowski, broniąc się przed niesprawiedliwymi oskarżeniami. Dziś pozostaje jedynie zgodzić się ze zdaniem pana dyrektora.

Ярослав Коморовський. Із Галичини до Києва: Теофіл Борковський і його театр 1858 – 1863 рр.

У статті досліджується діяльність Т. Борковського, актора, співака, директора театру, який зумів у важкі реалії російського панування зберегти провідні ідеї польського національного театру. Автор акцентує увагу на непростому київському періоді діяльності видатного поляка, коли під його керівництвом перебували російська та польська трупи, а також балет М. Піона та оркестр.

Yaroslav Komorovsky. From Galychina to Kyiv: Teofil Borkovsky and his theatre of 1858 – 1863.

Activity of T. Borkovsky as an actor, a singer, a director of theatre, that managed in heavy realities of Russian domination to save the leading ideas of the Polish national theatre is investigated in the article. An author accents attention on the not simple Kyiv period of activity of prominent Pole, when under his guidance there were the Russian and Polish troupes, and also ballet of M. Pion and orchestra.

²¹ Zob.: J. Komorowski, *Krzywa Kaponiera*, „Spotkania z Zabytkami” 2013 nr 5–6.

²² Н. И. Николаев, *Драматический театр...* Op. cit., С. 58.

²³ Ibidem, S. 57. Komedię wybrał na swój benefis reżyser Leon Natorki, może więc nie był to wybór przypadkowy.